

FÁBIO LUIS SILVA NEVES

**A DRAMATURGIA DO VISCONDE
DE TAUNAY:
AUSÊNCIA HISTÓRICA E INOVAÇÃO
ESTÉTICA ROMÂNTICO-REALISTA**

TRÊS LAGOAS – MS

2021

FÁBIO LUIS SILVA NEVES

**A DRAMATURGIA DO VISCONDE
DE TAUNAY:**

**AUSÊNCIA HISTÓRICA E INOVAÇÃO ESTÉTICA
ROMÂNTICO-REALISTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues

TRÊS LAGOAS – MS

MARÇO/2021

TERMO DE APROVAÇÃO

FÁBIO LUIS SILVA NEVES

A DRAMATURGIA DO VISCONDE DE TAUNAY: AUSÊNCIA HISTÓRICA E INOVAÇÃO ESTÉTICA ROMÂNTICO- REALISTA

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração em Estudos Literários) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul do Câmpus de Três Lagoas, UFMS/CPTL, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof^a. Dr^a. Kelcilene Grácia-Rodrigues
UFMS/CPTL

Prof^a. Dr^a. Sheila Dias Maciel
UFR

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Departamento de Literatura, FCL-Ar/UNESP

Prof. Dr. João Claudio Arendt
UFES

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues
UFMS/CPTL

Três Lagoas, 30 de março de 2021.

*A todos que me ajudaram e confiaram, os quais
estão devidamente mencionados nos
agradecimentos.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente aos meus pais Luiz de Souza Neves (*in memoriam*) e Cassilda da Silva Neves que me apoiaram nesta jornada de pesquisador das letras e por todo orgulho que sempre demonstraram em minhas conquistas. Nunca me esquecerei da alegria que meu pai demonstrou quando, depois de um intervalo de cinco anos, resolvi me inscrever como aluno especial e participar do Processo Seletivo do Doutorado em Letras da UFMS, infelizmente ele logo faleceu e não podemos terminar este trajeto juntos, presencialmente, em família, como fizemos em minha defesa de mestrado em 2010, ao lado também dos meus irmãos Luís Paulo e Fernanda Neves, outros incentivadores incessantes e frutos da irmandade e do amor de nossa família. Não posso esquecer também que durante o meu período mais difícil, motivado por outras perdas, pessoais e profissionais, minha mãe esteve ao meu lado, mesmo ainda estando em luto, viajando comigo para congressos, aulas noturnas de estágio, mudanças de casas, entre outros fatos, auxiliando muito para que eu sobrevivesse psicologicamente. Nesta lista familiar, incluo também a minha cunhada Beatriz Pacanaro de Carvalho e a chegada dos meus sobrinhos Luís Felipe e Liz, parceiros nos momentos bons e principalmente nos difíceis.

À CAPES pelos 24 meses de bolsa, sem os quais não teria as condições físicas e temporais para ter realizado a leitura de tão extensas obras de historiografia literária.

Aos professores doutores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas pelas aulas qualificadas, dicas de leituras e ensinamentos incalculáveis: Rauer Ribeiro Rodrigues, que desde o mestrado me orienta nos caminhos críticos e metodológicos, sempre solícito a compreender e auxiliar, desta vez também como membro de minha banca de qualificação e de defesa; José Batista de Sales, a quem tive o prazer de assistir a mais uma disciplina, a sua última como professor do Programa, e com quem também pude conviver desde a graduação, aprendendo lições literárias e sobretudo para a vida; aos professores Ricardo Magalhães Bulhões e Cristiane Rodrigues que intercederam por mim junto ao Colegiado do Curso no momento mais crítico de minhas perdas.

À Sheila Dias Maciel, professora de várias disciplinas na graduação, minha primeira orientadora na iniciação científica, com quem em 2005 li Visconde de Taunay pela primeira vez e com quem aprendi a realizar os primeiros exercícios de pesquisa, uma

pessoa amável, iluminada, disposta a contribuir sempre. O seu aceite para participar de minha banca de qualificação e de defesa, de certa maneira, encerra o meu ciclo de acadêmico da UFMS e me enche de satisfação e orgulho.

Ao João Cláudio Arendt a quem conheci na banca de qualificação, apresentando uma leitura atenta e de muita contribuição para o resultado final desta tese. Senti muita satisfação em tê-lo novamente em minha banca de defesa.

Ao Luiz Gonzaga Marchezan o qual me fez sentir imensa honra ao aceitar participar de minha banca de defesa, pois o considero um dos grandes professores pesquisadores de nosso país.

No final deste percurso acadêmico entrou na minha vida a professora que desde o mestrado ministrou as aulas que mais carrego em minhas inúmeras salas de aula. Dedicada, com excelente didática e compartilhamento de leituras e análises, Kelcilene Grácia Rodrigues demonstrou-se sempre incansável na arte de ensinar e cobrar qualidade de ensino e pesquisa, os que frequentaram suas aulas e coordenações tiveram a oportunidade de adquirir extensos conhecimentos. No momento mais delicado de minha jornada, quando tudo parecia caminhar para o pior, foi ela quem apareceu para cumprir eximamente com o papel de orientadora: humanizada e ágil, ela foi capaz de em apenas um mês me reorientar em todos os sentidos para que eu pudesse em pouco tempo exercer as minhas ideias, escrever e apresentar a tese para a defesa. Kelcilene marcou a minha trajetória como modelo de professora, agora como orientadora e se possível como amiga para o resto de nossas vidas.

Aos Colégios Objetivo de Dracena e Objetivo de Tupi Paulista que nos últimos quase três anos compreenderam as minhas necessidades e foram vozes de incentivo para que eu conciliasse as duas jornadas e não desistisse do sonho de concluir o doutorado. Em especial aos amigos Rodolfo César Cestari a quem conheci nesses momentos e que se tornou o melhor amigo de trabalho que eu poderia ter, cedendo o seu tempo e atenção para me ajudar nos períodos de tensão e de necessidade, além das boas conversas sobre a vida, a docência, a música e o nosso Corinthians e ao Willian Ribeiro da Silva, desde 2010 nos mesmos colégios, sendo um amigo para indicações e acertadas discussões a respeito da vida acadêmica e docente.

Neste período cheio de perdas e barreiras, estando muito tempo fechado, descobri que os amigos de verdade são realmente poucos: dedico ao grupo de sempre, que me

acompanha desde o CEFAM, Diego Felipe Scalada, Mauro Dela Bandeira Arco Júnior, Nicolau Dela Bandeira Arco Neto e Renan Buchini, as melhores conversas intelectuais, humanizadas, artísticas e de fino humor, capazes de levantar o meu astral e de confiar na melhoria da humanidade. Aos meus amigos de década de banda Garoto Amargo, Rafael José Nadim de Lazari e Renato de Souza Pompeo, os quais foram responsáveis pelos momentos de descarregamento de energia e sobrevivência mental, sempre dispostos a conversar, ajudar e dar palavras necessárias de incentivo. À família treslagoense Damasceno, Sueli, Douglas, Dennis, Danilo e Vivianny, os quais me deram moradia, quarto, cama, comida, atenção e suporte psicológico quando fiquei sozinho e sem rumo na cidade, nunca me esquecerei da lição de união e generosidade de vocês, que possam ser retribuídos nesta vida com muita luz, amor e saúde. A Andrey Minin Martim e Gustavo Domingues de Almeida que mesmo com a distância sempre se importaram em manter a amizade e a boa prosa da vida.

Aos meus sogros Antônio Boni e Nair Rodrigues Boni pelo auxílio nos cuidados com o meu filho e em todos as demais ajudas e acompanhamentos, sem os quais a realização deste trabalho poderia ter sido muito mais difícil ou até irrealizável.

Por fim, dedico ao surgimento da melhor parte deste tribulado percurso: à minha nova família. À minha companheira Renata Neves Boni que sofreu junto a reclusão deste último ano, sempre procurando fornecer meios para que eu pudesse ter tempo e condições de dedicar noites e finais de semana à escrita desta tese, fornecendo palavras de carinho e incentivo para que eu acreditasse ser capaz de concluir o trabalho, além de ter me dado o maior presente nesta vida: os meus filhos. Ao meu filho Fernando Boni Neves que chegou e bagunçou todo o meu cronograma de doutorando, pelo qual larguei bolsa de estudos, casa e cidade, mas quem trouxe o verdadeiro significado para minha vida, trocando suas fraldas, dando comida em sua boca, passeando pela rua ou ouvindo as suas primeiras palavras, frases, histórias, lamentos e alegrias eu pude compreender os porquês de ter sempre estudado, trabalhado e me dedicado: para ser pai e um dia poder trocar experiências e amor com alguém. Fernando é carinhoso, amável e extremamente inteligente, ele ilumina os nossos caminhos. À Helena Boni Neves que chegou recentemente, no último dia 27/02/2021, para completar o nosso time de sonhadores e que realizará o meu sonho de ser pai de menina. Ela é meiga, linda e tão quieta que parece um sonho materializado.

Obrigado ao Universo, ao Criador e à possibilidade de viver e sonhar.

“Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não há outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formaram os nossos”.

(Antonio Candido)

“Confesso que tenho orgulho em haver contribuído, na medida das minhas forças, para que o teatro saísse da posição humilhante de primo pobre que ocupava entre as artes literárias brasileiras”.

(Décio de Almeida Prado)

“Faz falta, sobre ele [Visconde de Taunay], um estudo amplo, tanto biográfico quanto crítico”.

(Antonio Candido)

Para o especialista será sempre útil conhecer o seu teatro (Amélia Smith, 1886), seus contos ou seus escritos biográficos.

(João Luiz Lafetá)

RESUMO

Esta tese, intitulada *A Dramaturgia do Visconde de Taunay: ausência histórica e inovação estética romântico-realista*, tem como objetivo refletir sobre a exclusão crítica da dramaturgia do Visconde de Taunay nas obras de historiografia literária brasileira e propor uma leitura metacrítica e comparativa a respeito delas. O autor, consagrado pelo romance *Inocência* (1872) e pelo relato de guerra *A retirada da Laguna* (1871), também escreveu quatro obras dramáticas, pouco, ou nada, conhecidas pelo público brasileiro, sendo duas comédias românticas, *Da mão à boca se perde a sopa* (1874), *Por um triz coronel!* (1880), e dois dramas de casaca realistas, *Amélia Smith* (1886) e *A conquista do filho* (1896). Inicialmente, expomos os possíveis motivadores para ter ocorrido a exclusão crítica ou o desconhecimento da dramaturgia citada, tomando por base a leitura das principais obras de referência historiográfica de literatura brasileira. Em seguida, apresentamos a leitura analítica das obras dramáticas de Taunay, comparando as comédias com os enredos das peças de Martins Pena e os dramas de casaca com as peças de José de Alencar. Nesta etapa, também utilizamos como suporte metodológico os relatos históricos sobre a dramaturgia romântica e realista, as duas únicas críticas a respeito da dramaturgia de Taunay, produzidas por Sábato Magaldi (2003) e Maria Lídia Lichtscheidl Maretti (2006), o modelo actancial de Greimás, no esquema adaptado *Para ler o teatro* (2013), de Anne Ubersfeld, e o *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes* (1981), de Rosário Farâni Mansur Guérios. A partir das leituras do enredo e da metacrítica chegamos à conclusão de que as comédias românticas e os dramas realistas do Visconde apresentam fusões e inovações estéticas, tais como a instância crítica, o naturalismo, o simbolismo e até aspectos pré-modernistas, completando algumas lacunas existentes em nossa dramaturgia oitocentista, apontadas por Décio de Almeida Prado (2003). Por fim, pretendemos justificar a necessidade de inclusão deste teatro para além da mera classificação por período, pois compreendemos que há inovações estéticas capazes de justificar um “lugar” para a dramaturgia do Visconde de Taunay na história da literatura brasileira.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Visconde de Taunay; Dramaturgia; Historiografia literária brasileira; Metacrítica.

ABSTRACT

This thesis, entitled *The Dramaturgy of the Viscount of Taunay: historical absence and romantic-realistic aesthetic innovation*, aims to reflect on the critical exclusion of the dramaturgy of the Viscount of Taunay in the works of Brazilian literary historiography and to propose a metacritic and comparative reading about them. The author, consecrated by the novel *Innocence* (1872) and by the war report *A Withdrawal from the Lagoon* (1871), also wrote four dramatic works, little or nothing, known by the Brazilian public, being two romantic comedies, *From hand to mouth the soup is lost* (1874), *By a close colonel!* (1880), and two realistic dramas, *Amélia Smith* (1886) and *A Son's Conquer* (1896). Initially, we expose the possible motivators for the critical exclusion or the unknown mentioned dramaturgy to have occurred, considering as basis the reading of the main historiographic reference works of Brazilian literature. Then, we present the analytical reading of Taunay's dramatic works, comparing the comedies with the plots of Martins Pena's plays and the dramas with José de Alencar's plays. In this stage, we also used historical reports on romantic and realistic dramaturgy as methodological support, the only two criticisms of Taunay's dramaturgy, produced by Sábato Magaldi (2003) and Maria Lídia Lichtscheidl Maretti (2206), Greimás' actamental model, in the adapted scheme *To read the theater* (2013), by Anne Ubersfeld, and the *Etymological Dictionary of names and surnames* (1981), by Rosário Farâni Mansur Guérios. From the readings of the plot and the metacritics, we came to the conclusion that the romantic comedies and realistic dramas from Viscount present fusions and aesthetic innovations, such as the critical instance, naturalism, symbolism and even pre-modern aspects, filling in some gaps that there are in our 19th century dramaturgy, pointed out by Décio de Almeida Prado (2003). Finally, we intend to justify the need for inclusion of this theater beyond the mere classification by period, because we understand that there are aesthetic innovations capable of justifying a "place" for the dramaturgy of Viscount of Taunay in the history of Brazilian literature.

Keywords: Brazilian literature; Viscount of Taunay; Dramaturgy; Brazilian literary historiography; metacritics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. O TEATRO DO VISCONDE DE TAUNAY: EXCLUSÃO OU DESCONHECIMENTO?.....	17
1.1. O Visconde de Taunay na história e no cânone brasileiro	18
1.2. A exclusão do teatro na historiografia literária brasileira	27
1.3. Uma lacuna crítica em obras clássicas da história do teatro brasileiro	40
1.4. O Visconde de Taunay “Polígrafo”: outro motivador de exclusão? ..	52
1.5. A dramaturgia do Visconde de Taunay: uma leitura “metacrítica” e comparativa	57
2. HÁ UM TEATRO ROMÂNTICO (DE COMÉDIA DE COSTUMES) EM TAUNAY?	69
2.1. Século XIX: a formação da literatura brasileira	72
2.1.1. Início e propagação do teatro romântico brasileiro	81
2.2. As comédias de costumes e os provérbios dramáticos	91
2.3. As comédias de Martins Pena	98
2.4. As comédias serôdias de Visconde de Taunay	123
2.4.1. <i>Da mão à boca se perde a sopa</i> : uma refinada comédia de transição	125
2.4.1.1. Da metacrítica ao modelo actancial: análises dos nomes e ações das personagens como perspectivas de uma comédia inovadora	143
2.4.2. <i>Por um triz coronel!</i> : uma típica comédia de costumes?	161
2.4.2.1. Da metacrítica ao modelo actancial: novas análises dos nomes e ações das personagens como perspectivas de outra comédia inovadora	175
2.5. Conclusões sobre as comédias: semelhanças e inovações estéticas ...	186
3. HÁ UM TEATRO REALISTA EM TAUNAY?	191
3.1. A busca dos autores pela profundidade estética ou propagação e o declínio do teatro realista brasileiro	196
3.2. Os Dramas de Casaca: dramas burgueses romântico-realistas?	206

3.3.	O teatro realista de José de Alencar	208
3.4.	A busca pela profundidade estética e a crítica moral nos dramas realistas de Taunay	239
3.4.1.	<i>Amélia Smith</i> : um típico drama de traição conjugal e punição moral?	240
3.4.2.	<i>A conquista do filho</i> : drama realista burguês com desfecho moderno e inovador	306
3.5.	Semelhanças e diferenças entre os dramas e a metacrítica	339
3.6.	Há um teatro Naturalista (Determinista) em Taunay?	347
4.	TAUNAY: UM CAPÍTULO A MAIS NA HISTÓRIA DA DRAMATURGIA BRASILEIRA	349
4.1.	Um homem do século XIX (e um escritor na formação da literatura brasileira)	349
4.2.	Vigência e “falência” críticas: para além das escolas literárias	351
	CONCLUSÃO: UM LUGAR PARA A DRAMATURGIA DO VISCONDE DE TAUNAY	360
	REFERÊNCIAS	367
	ANEXO	372

TAUNAY, Visconde de. *A Conquista do Filho. Por um triz coronel!. Da mão à boca se perde a sopa*. Organização de Affonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo: Melhoramentos, 1931

INTRODUÇÃO

Esta tese tem como objetivo central situar historicamente a produção dramática do Visconde de Taunay, praticamente ausente nas principais antologias de literatura e teatro brasileiras, e propor leituras comparativas e metacríticas delas, a partir das quais concluímos a existência de inovações críticas e estéticas importantes para agregar qualidades à história da literatura brasileira do século XIX.

Taunay é autor de quatro textos teatrais, sendo duas comédias, *Da mão à boca se perde a sopa* (1874) e *Por um triz coronel!* (1880), e dois dramas, *Amélia Smith* (1886) e *A conquista do filho* (1896). Entendemos que as peças do autor reúnem as principais características da dramaturgia brasileira do século XIX – período de formação do teatro nacional – e, por isso, já mereceriam ser lidas e reconhecidas. No entanto, há outros motivadores, os quais destacaremos a seguir.

Para executar nosso método, dividimos a tese em quatro capítulos. Em cada um deles, procuraremos expor os percursos realizados pela crítica e historiografia, os possíveis motivadores da exclusão do nome do Visconde de Taunay como dramaturgo brasileiro, além de evidenciar características estéticas das obras em análise que nos permitem justificar a importância de inseri-las nesta lacuna histórica.

No primeiro capítulo, intitulado **O teatro do Visconde de Taunay: exclusão ou desconhecimento?**, trataremos da simultaneidade de formações. Por meio de uma abordagem histórica, evidenciaremos um país em formação sociopolítica durante o século XIX (recém-liberto pela independência de 1822); uma literatura em formação e afirmação independente e nacionalista; um teatro em formação espacial e em busca de uma estética própria; além de um escritor em formação intelectual e estética (Visconde de Taunay).

Dividido em cinco subcapítulos, analisaremos obras de autores clássicos da historiografia literária brasileira, tais como Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, Antonio Candido, João Luiz Lafetá, José Veríssimo, Massaud Moisés, Nelson Werneck Sodrê e Sílvio Romero, além dos autores de historiografia específica de teatro Décio de Almeida Prado, João Roberto Faria e Sábato Magaldi, com a finalidade de confirmar a exclusão do nome de Taunay enquanto dramaturgo do período supracitado.

Após a demonstração de tal lacuna histórico/crítica, nos capítulos subsequentes apresentaremos o que consideramos serem os possíveis motivadores da exclusão do nome do Visconde de Taunay na história da dramaturgia brasileira. Para tanto, utilizaremos as análises das historiografias mencionadas, a autobiografia de Taunay *Memórias* (2005) e a tese de doutoramento de Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, publicada em livro – *Visconde de Taunay e os fios da memória* (2006), sobre as quais destacaremos as múltiplas perspectivas do autor como artista brasileiro “polígrafo”, fator que pode ter gerado o desconhecimento de outras produções realizadas por ele.

Encerraremos o primeiro capítulo e justificaremos o trajeto analítico dos seguintes a partir das questões lançadas e da premissa levantada por Sábato Magaldi na crítica “Taunay Dramaturgo” (2003) – praticamente a única abordagem crítica sobre os quatro textos cênicos encontrada nas obras pesquisadas –, a qual funcionará como nosso propulsor e justificativa para a proposta de adição do Visconde de Taunay como um dos autores de contribuição para a formação do teatro brasileiro. Além deste, há ainda outro texto que cita as quatro peças, de Lothar Hessel & Georges Raeders (1986), porém nele há apenas breves menções sobre a dramaturgia do Visconde, sendo Magaldi a principal referência.

No segundo capítulo da tese, intitulado **Há um teatro romântico (de comédia de costumes) em Taunay?**, centraremos na estética romântica, a que frequentemente é mais atribuída ao Taunay ficcionista. As antologias de história e de crítica literária incluem o autor sempre em capítulos que agrupam características românticas, embora algumas também apontem alguns aspectos realistas de suas obras. Contudo, as críticas consideram apenas as narrativas do autor, quase sempre com foco no romance *Inocência* (1872). Assim, neste capítulo, o trabalho será realizado com o suporte teórico de obras de história e de crítica específicas sobre teatro brasileiro e, a partir delas, separaremos inicialmente a estética de um período e de outro, tendo como base neste capítulo as principais características evidenciadas na escola romântica.

Partindo das análises críticas, dividiremos o capítulo em cinco subcapítulos, contendo ainda outras cinco subdivisões, nos quais apresentaremos comparações das obras de Taunay com aspectos que consagraram Martins Pena como o mais importante representante de nossa comédia de costumes, além de características peculiares que evidenciam o Visconde como um autor de qualidade literária também na dramaturgia.

Desse modo, atributos das peças *O Juiz de Paz da Roça* (1838), *Quem casa quer casa* (1845) e *O Noviço* (1845), de Pena, agrupam-se num subcapítulo que servirá de referência para outros dois sobre as comédias de Taunay, cada um contendo análises específicas sobre uma das obras: *Da mão à boca se perde a sopa* (1874) e *Por um triz coronel* (1880). Por fim, após as leituras comparativas e metacríticas, proporemos análises baseadas no modelo actancial adaptado “para ler o teatro” de Anne Ubersfeld e a significação dos nomes e sobrenomes das personagens, referenciadas pelo dicionário etimológico de Rosário Farâni Mansur Guérios, para apontar inovações temáticas e estéticas presentes nas obras de Taunay, compondo “a instância crítica” nas comédias oitocentistas brasileiras.

No terceiro capítulo, **Há um teatro realista em Taunay?**, também faremos as análises com base nas críticas específicas de teatro brasileiro, mas, desta vez, valer-nos-emos das características apontadas como fundamentais da estética realista – compreendida como ponto de maturidade e profundidade das obras para além dos filões nacionalistas – e das peças produzidas por José de Alencar. Destarte, em outros seis subcapítulos analisaremos os dois dramas realistas de Taunay, *Amélia Smith* (1886) e *A conquista do filho* (1896), estabelecendo comparações com as qualidades evidenciadas nas peças *As asas de um anjo* (1858) e *O que é casamento* (1861), de José de Alencar, considerado pela crítica como a referência dramática do período. Mais uma vez, após as comparações, utilizaremos o modelo actancial para teatro de Ubersfeld e o dicionário etimológico de Guérios para ampliar as relações; nelas, será possível apontar que a dramaturgia do Visconde de Taunay pode completar a lacuna naturalista (determinista) existente na história da dramaturgia brasileira, além de outros aspectos inovadores, tais como o simbolismo e o pré-modernismo.

Cabe ressaltar que esta tese pretende situar historicamente as peças produzidas pelo Visconde de Taunay com base nas obras de historiografia literária e justificá-la pela capacidade das peças em reunir as principais características estéticas que formaram o teatro brasileiro, além de outras inovações. Assim, o viés será totalmente justificado pela *diegese* das obras, não cabendo nesta pesquisa os aspectos cênicos e estruturais característicos da dramaturgia, o que seria importante de ser realizado em futuras pesquisas. Ressaltamos, também, que a escolha por referenciais teóricos, praticamente

todos, brasileiros foi feita por se tratar de uma inclusão na historiografia local, algo que é objeto de reflexão quase que exclusivamente de tais antologias.

Por fim, **Taunay: um capítulo a mais na história da dramaturgia brasileira** será o quarto e último e, nele, trataremos de analisar a produção dramática do Visconde como uma das importantes constituintes do movimento de transição entre o Romantismo e o Realismo e entre a formação da literatura brasileira e do teatro nacional. Compreendemos que o autor inseria-se como um escritor de transições estéticas e temáticas durante um período de efervescência cultural do Brasil, também em transição, movimentando-se no tempo e no espaço e produzindo múltiplas perspectivas literárias e culturais, o que nos permitirá concluir a existência da lacuna historiográfica e a importância de inseri-lo neste campo de análises.

Por conseguinte, dividiremos esta etapa, a derradeira da tese, em dois subcapítulos, nos quais abordaremos a vigência e a “falência” críticas para situarmos e justificarmos a importância da dramaturgia de Taunay para a compreensão da formação da literatura brasileira. Ao evidenciar os aspectos românticos e realistas presentes no *corpus* literário do autor, proporemos uma leitura para além da categorização por escolas literárias e, para tanto, utilizaremos como suporte teórico as obras *Falência da crítica* (1973), de Leyla Perrone Moisés, e *O Demônio da Teoria* (2010), de Antoine Compagnon. Das reflexões sobre o momento histórico e da formação do teatro brasileiro no século XIX, chegamos à conclusão de que Taunay, além de ser um autor que marcou seu nome durante aquela trajetória, apresenta aspectos estéticos e temáticos que ultrapassam os geralmente consagrados naquela época, podendo a sua dramaturgia ser considerada “romântico-realista” ou até mesmo inclassificável do ponto de categorização por período.

Em suma, pretendemos, com todo este trajeto de pesquisa, referenciar o Visconde de Taunay como um escritor importante não somente como produtor de narrativas românticas, mas como um autor também de teatro e um importante escritor brasileiro do século XIX, engajado no processo de construção e consolidação da literatura brasileira.

1. O TEATRO DO VISCONDE DE TAUNAY: EXCLUSÃO OU DESCONHECIMENTO?

Neste primeiro capítulo, apresentaremos a exclusão do nome do Visconde de Taunay como dramaturgo na historiografia literária brasileira. De todas as obras citadas nos próximos cinco subcapítulos, apenas três fazem algum tipo de análise sobre os textos teatrais do autor: *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1986), de Lothar Hessel & Georges Raeders, *O Visconde de Taunay e os fios da memória* (2006), de Maria Lídia Lichtschedil Maretti, e “Taunay Dramaturgo” (2003), ensaio crítico de Sábato Magaldi.

Isso posto, iniciaremos o trajeto de pesquisa a partir do seguinte questionamento: houve a exclusão do nome de Taunay como dramaturgo nas principais antologias de história da literatura e do teatro brasileiro ou havia desconhecimento sobre tal produção do escritor?

É provável que ambas as questões sejam válidas, ou parcialmente cabíveis em todos os casos, ou que uma seja motivadora de parte da exclusão crítica e a outra motivadora de outra parte. É uma questão difícil de ser comprovada, pois precisaríamos dos relatos dos autores das antologias para demonstrar se houve desinteresse ou desconhecimento. Por outro lado, não consideramos ser esta a descoberta mais importante, mas sim uma premissa fundamental para gerar as reflexões que avaliamos serem essenciais para apontar o esquecimento e justificar a exclusão. Logo, sintetizaremos a exclusão e o desconhecimento na tese inicial de que os autores (críticos e ficcionistas – incluindo o próprio Taunay) deram menor importância para a produção dramática do que deram para as produções narrativas e líricas em suas antologias críticas.

Portanto, os próximos cinco subcapítulos apresentarão diferentes abordagens que contribuíram para a inexistência de uma fortuna crítica a respeito da dramaturgia de Taunay, sendo concebidas como motivadoras.

O primeiro motivador que consideraremos será o fato do próprio autor não ter analisado ou citado tais produções em seu extenso livro de *Memórias*. O segundo, as obras clássicas de história da literatura brasileira não se dedicarem ao estudo de dramaturgia. O terceiro, as obras específicas de história e crítica de teatro darem importância a poucos autores como representantes das duas escolas de formação da dramaturgia brasileira. O

quarto, a vasta produção cultural exercida por Taunay, o que fez uma sobrepor-se à outra, causando encobrimentos – aqui nos valeremos da teoria do “polígrafo”, de Maretti. Ainda se pode mencionar um quinto motivador: o político, pois o Visconde era um monarquista em plena ascensão do regime republicano. Por ser este um fator externo às nossas referências bibliográficas, não nos debruçaremos sobre, mas o próprio pode ser implicitamente apreciado nas menções que faremos a respeito dos últimos anos de vida de Taunay em que ele abandonou seus cargos políticos e tentou encenar seus dois dramas realistas. Por fim, além das considerações de Maretti, também utilizaremos a obra de Lothar Hessel e Georges Raeders e o ensaio de Magaldi (únicos que contêm análises sobre os quatro textos teatrais de Taunay) como propulsores para as futuras análises literárias, comparatistas e metacríticas que faremos nos próximos capítulos.

1.1. O Visconde de Taunay na história e no cânone brasileiro¹

Alfredo d’Escragnolle Taunay, doravante Visconde de Taunay, nasceu no Rio de Janeiro, então capital do Império do Brasil, em 22 de fevereiro de 1843. Filho de família rica e tradicional francesa, radicada na capital fluminense, o escritor usufruiu, durante a infância, de bons estudos em colégios renomados, além de poder ampliar seu conhecimento por meio do diferenciado convívio familiar do qual fazia parte. Deles, Taunay recebeu, desde nascido, importante influência², uma vez que seus familiares ocupavam cargos de destaque na capital e levavam para casa diversas informações e uma vasta cultura política e social. O autor, em seu livro autobiográfico, *Memórias* (2005), relata tal vivência:

Foram meus pais Félix Emílio Taunay, naquela época diretor da Academia das Belas-Artes, filho do célebre pintor da Escola Francesa, e membro do Instituto de França, Nicolau Antônio Taunay, e de D. Gabriela d’Escragnolle Taunay, filha do Conde e da Condessa d’Escragnolle Taunay,

¹ Neste capítulo, utilizo parte do material e das reflexões feitas em minha dissertação de mestrado (*Ficção História e Ideologia nas reedições críticas do Visconde de Taunay* – UFMS, 2010), na qual demonstrei a importância da formação e da vivência do escritor para compor os seus romances de viagens, aqui tais abordagens far-se-ão necessárias para traçar o perfil do “escritor polígrafo”.

² Aqui o termo “influência” é tratado com o sentido de educação recebida por Taunay em sua formação, oriunda dos avós e pais, de geração a geração.

esta da família de Beaurepaire, Adelaide de Beaurepaire (TAUNAY, 2005, p. 29).

A presença desta considerada alta cultura na família – em especial no que concerne à arte – seria fundamental para o desenvolvimento do futuro escritor. Com os ensinamentos do pai, Taunay criou apreço pela observação do ambiente, retratando-o anos mais tarde em seus desenhos e pinturas. Mas foi, também, a partir dessa influência que o Visconde observou o sertão e o sertanejo e compôs uma descrição até então rara na literatura brasileira. O crítico Antonio Candido discorre sobre a importância desta formação:

Raras para o tempo foram também condições como as que encontrou no lar franco-brasileiro, na tradição de uma parentela de artistas e escritores, que haviam contribuído para delimitar entre nós certas áreas de sensibilidade pré-romântica [...]

Entre alguns desses homens – tios, primos, amigos – que se apaixonaram à Chateaubriand pela beleza úmida e rutilante da floresta carioca, nasceu e se formou Alfredo d’Escragnolle Taunay. Os pais e tios prepararam-no para senti-la com um amor avivado de exotismo, e ele se orgulhava de saber apreciar a paisagem com mais finura e enlevo do que seus patrícios [...] (CANDIDO, 2000, p. 95-96).

Simultaneamente a tais influências familiares, formou-se o Visconde de Taunay no curso colegial no ano de 1858. Em 1859, matriculou-se na Escola Militar, onde se fez “soldado do 4º batalhão artilharia de pé”. Estudou ainda no Colégio Central, em 1863, “cursando o quarto ano de matemáticas”. Já em 1864, aos 21 anos de idade, apresentou-se à Escola Militar da Praia Vermelha e formou-se engenheiro militar. Em 1865, Taunay foi convocado pelo Exército para a “expedição de Mato Grosso” (cf. TAUNAY, *Memórias*, 2005; Segunda Parte, p. 97-131). Começaria, neste momento, um percurso marcante em sua trajetória: a do “escritor viajante”³.

Na expedição de Mato Grosso, quando enfrentaria a Guerra contra o Paraguai, Taunay percorreu as então províncias de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Diferente de seus companheiros do Exército, devido à formação artística que recebera, o escritor apreciava os ambientes pelos quais transitava:

Com a educação artística que recebera de meu pai, acostumado desde pequeno a vê-lo extasiar-se diante dos esplendores da natureza brasileira, era

³ Termo de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira* (1957).

eu o único dentre os companheiros, e portanto de toda a força expedicionária, que ia olhando para os encantos dos grandes quadros naturais e lhes dando o devido apreço. Como achei majestoso o Rio Grande, divisa de São Paulo e Minas, o copioso contingente do Paraná! (TAUNAY, 2005, p. 179).

Desse modo, o Visconde de Taunay começou a compor seus primeiros escritos. Encarregado em expedições a redigir os fatos, começa, a partir de então, a ter apreço pela escrita:

Em Uberaba comecei a redigir o *Relatório Geral da Comissão de Engenheiros*, reunindo as notas que os colegas me entregavam e afinal deixaram de ministrar-me, o que se tornou mais cômodo para mim e para eles. Aos meus cuidados ficou tudo entregue (TAUNAY, 2005, p. 181).

Em cinco de outubro de 1865, chega o Exército brasileiro ao caminho de Cuiabá para Coxim. No mesmo período, os paraguaios “invadiam” o território da então Província de Mato Grosso, provocando sérios danos ao local. Assim, o Exército brasileiro foi incumbido de ir de encontro aos paraguaios, planejamento que vinha do Rio de Janeiro, então Império. Taunay, nas *Memórias*, questionou as ordens da capital:

[...] Os paraguaios, em 1865, tinham chegado até ali e só parando junto ao Rio Piquiri, perto do qual ainda praticaram tropelias e incendiaram casas e paióis de víveres.

Todos os planos que partiam do Rio de Janeiro eram errados e só patenteavam a incompetência dos que os formularam e o absoluto desconhecimento das vastíssimas regiões em que havia sido abandonada aos azares da sorte a nossa triste e resumida coluna (TAUNAY, 2005, p. 193).

Dessa maneira, Taunay iniciou, então, uma de suas trajetórias: a de escritor viajante e documental. Nela, apresentou vivências e fatos que o marcariam como um importante registrador de análises históricas do século XIX. Ressaltamos, a seguir, algumas dificuldades do Visconde e dos demais militares do Exército durante uma expedição. Distantes da capital, de onde vinham os planos para a expedição, os militares viram-se diante de percalços:

Começou então período de enorme sofrimento, ameaçados na conservação da vida pela falta absoluta de víveres. Gado, com efeito, havia e mostrava-se a miúdo, mas em extremo arisco e tão veloz na carreira como os mais ágeis cervos, podendo por isto facilmente escapar dos nossos atiradores,

cujas espingardas, de pederneira e caçoleta, pessimamente correspondiam aos nossos famintos projetos.

De mais a mais recommçaram as chuvas, de maneira que aquelas imperfeitas armas andavam sempre molhadas e mais nenhum serviço podiam prestar-nos.

Em tão apertada conjuntura, os soldados se viam reduzidos a chupar o miolo da palmeira *mbocaiá*, conhecida em outras províncias por *macaiúba*, *macaiba*, *bocaiúva* e também *coco de catarro*, miolo que os índios do Sul de Mato Grosso denominam especialmente *namuculi* e de que fazem grande consumo em épocas de apuros (TAUNAY, 2005, p. 239. Grifos do autor).

Embora com todas as adversidades sofridas durante o percurso, foi na estadia na Província de Mato Grosso, em Coxim, na Serra de Maracaju e no distrito de Miranda, que Taunay pôde fazer suas melhores observações e descrições do local. Estas viriam ajudá-lo a compor o enredo, o espaço e, até mesmo, as personagens de suas obras. A primeira composição artística de Taunay foram desenhos que o autor foi produzindo simultaneamente às suas observações:

Os meus desenhos eram numerosos, mas a coleção deixada nos bauzinhos que constituíam a minha mais modesta bagagem, quando marchamos para a fronteira do Apa, em abril de 1867, foi em parte destruída no saque daquela infeliz provocação, duas ou três vezes queimada pelos paraguaios. Perto das minhas canastras estripadas, ajuntei quantas folhas pude apanhar, umas totalmente estragadas pela chuva e pelo barro, outras mais preservadas, de envolta como se achavam com o manuscrito das *Cenas de viagem*, que dei à estampa no Rio de Janeiro em 1868.

Esses desenhos, em geral a lápis, alguns à pena e uma ou outra aquarela, foram feitos nas horas de largo lazer com bastante cuidado (TAUNAY, 2005, p. 210).

Apesar da perda de alguns desenhos, Taunay compilou material suficiente para publicar, em 1868, *Cenas de viagem*, seu primeiro livro. Outro incidente no período da Guerra danificaria manuscritos que o escritor juntava para compor um vocabulário da língua chané:

Ao regressarmos a Nioaque, após os horrores da retirada da Laguna, foi das primeiras coisas que vi, junto ao barranco do córrego Urumbeva, aquela minha canastra estripada e ao lado, rotas, espalhadas, sujas de barro, maculadas pelas chuvas, muitas das páginas do meu manuscrito e os desenhos do álbum. Cuidadosamente recolhi o que não estava lá muito estragado e, com efeito, uma vez no Rio de Janeiro, pude recompor quase tudo quanto escrevera, perdendo, entretanto, não pouco do vocabulário da língua *chané*, por mim organizado com particular cautela e zelo (TAUNAY, 2005, p. 400).

O que restou do vocabulário da língua *chané* o Visconde de Taunay acabou por publicar em seu retorno ao Rio de Janeiro.

Durante as viagens e a partir de anotações e observações, Taunay foi organizando material para suas futuras obras. Os relatos dos fatos vividos pela expedição foram publicados no *Diário do Exército*, em 1870.

Contudo, além das obras de caráter histórico e documental, o Visconde também passou a publicar obras ficcionais. Após regressar ao Rio de Janeiro, publicou os romances *A mocidade de Trajano* (1871), *Inocência* (1872), *Lágrimas do coração* (1872) e *Ouro sobre azul* (1875) e as obras *Histórias brasileiras* (contos, 1874) e *Narrativas militares* (1878).

Para exemplificar este momento de intensa produção entre os relatos de experiência e criação ficcional, citamos outro trecho do seu livro de memórias, no qual discorre sobre a produção de *Narrativas militares* e *Céus e terras do Brasil* (1882), a primeira de contos e a segunda de relatos memorialísticos e apreciações artísticas do espaço, obras que fundem o ficcional com algumas lembranças de fatos vividos:

Assim mesmo o que nos salvou a todos naquele desgraçado pouso foram os rebotalhos meio putrefatos de um garrote (touro novo, já acima do mamote ou novilho grande) morto por uma onça, sem dúvida para lhe chupar o sangue. Em todo o caso, abençoada onça! E desta laudatória e grata exclamação já fiz uso no meu livro *Narrativas militares*, narrando, mais por extenso, este trecho daquela desgraçada exploração [...]

Todas essas peripécias trouxeram, contudo, uma vantagem, modificar radicalmente o nosso modo de pensar a respeito dos soldados de cavalaria [...]

Poderiam, talvez, merecer todos os castigos, da terra e dos céus, por passados crimes; mas, força é confessar, para convosco foram verdadeiros modelos de obediência, dedicação, zelo e atividade, sempre prontos para todos os serviços e trabalhos, por mais árduos que fossem, sempre alegres e do rosto prazenteiro, sempre vigilantes, em nos pouparem as fadigas excessivas, tão comuns em travessias daquela zona. Serviu de tipo à fiel descrição que fiz do *Camarada* num dos meus livros (*Céus e terras do Brasil*) (TAUNAY, 2005, p. 240. Grifo do autor).

Do período de regresso à capital e de lembrança das viagens, Taunay publicou, ainda, um novo álbum de desenhos, intitulado *Viagem pitoresca a Mato Grosso* (1874). Mas, podemos destacar que, neste momento, o “escritor viajante” não é mais apenas reconhecido como militar e escritor documental, aparecendo o ficcionista. Dentre essas duas vertentes surgem, num intervalo de um ano, as suas duas obras marcantes: *A Retirada da Laguna* (1871) e *Inocência* (1872).

A primeira é um relato de um episódio da Guerra contra o Paraguai, narrando os conflitos de batalhas, posições políticas, estratégias adotadas e o território percorrido. A segunda é um texto ficcional, um romance, considerado a obra-prima do autor. Apesar das diferenças, ambas foram compostas sob a influência das observações e vivências de Taunay no período em que esteve com o Exército nas terras de Mato Grosso. D'A *Retirada da Laguna* relata:

Uma semana depois de nossa chegada a Nioaque, apareceu-nos a coluna, que tomou posição no ângulo formado pelo encontro do Ribeirão Orumbeva com o Rio Nioaque, ambos de puríssimas águas correntes, ficando o acampamento com a frente voltada para o Sul, isto é, para o lado da fronteira paraguaia. Muito interessante e pitoresca é a localidade e dela dei ligeira descrição nas primeiras páginas da *Retirada da Laguna* (TAUNAY, 2005, p. 301).

E da criação das personagens de *Inocência*:

No dia 30 de junho estávamos no vasto rancho do Sr. José Pereira, bom mineiro que nos acolheu otimamente e era o primeiro morador que encontrávamos à saída do sertão *bruto* de Camapuã e à entrada do de Sant' Ana do Paranaíba, um pouco mais habitado [...]

Aí vi o anãozinho, mudo, mas um tanto gracioso, sobretudo ágil nos movimentos, que me serviu de tipo ao *Tico* do meu romance *Inocência* (TAUNAY, 2005, p. 360. Grifos do autor).

Mais adiante, ainda sobre *Inocência*:

[...] não contava mais de dezoito anos, devia em breve casar-se com uma prima, naturalmente tão entanguida, caquética e desamorável como o noivo. Daí quem sabe? Não foi de um desencontro desses que tirei o assunto do meu romance *Inocência*, cuja heroína, pela beleza e elegância, devia encontrar alguns pousos além deste do Vau (TAUNAY, 2005, p. 363).

Em suma, Taunay esteve na Guerra contra o Paraguai, em 1869, retornou ao Rio de Janeiro e, de 1870 a 1875, dos seus vinte e sete anos até aos trinta e dois, publicou seis obras, quatro dos seus seis romances, um dos seus três livros de contos e o relato da Guerra contra o Paraguai, *A retirada da Laguna*. Temos, assim, configurada a trajetória do escritor viajante, esta que marcou o nome do Visconde de Taunay na história da literatura brasileira, praticamente a única fase consistente nas análises das antologias de história e crítica literária nacional – conforme verificaremos mais adiante.

Após um período de intensa vivência e produção bibliográfica, Taunay, já militar, engenheiro, desenhista e escritor de talento reconhecido, decide tentar outra carreira: a de político. De 1875 a 1889, segundo a historiografia, não publicou nenhuma obra narrativa e, na nova carreira, ocupou cargos políticos de importância, elegendo-se Senador pela província de Santa Catarina e estreitando sua amizade com o Imperador Dom Pedro II.

Segundo João Luiz Lafetá, a decaída na produção literária do período não ocorreu somente com o Visconde de Taunay. O crítico acredita que poucas obras do Romantismo são de importância e apenas quatro escritores brasileiros se destacaram no período (cf. LAFETÁ, 2004, p. 274).

Em 1889, com a queda do Império e a consolidação da República, Taunay, fiel aos preceitos monarquistas e à amizade com Dom Pedro II, entregaria todos os seus cargos políticos. Em seu livro *Memórias*, descreve o afeto e fidelidade que possuía pelo Império:

Fiquei sendo o que era e sempre fui, profundo admirador da monarquia que o Sr. D. Pedro II fundara no Brasil e por cinquenta anos sustentara, fazendo deste País um Império único no mundo – muita grandeza moral, esperanças imensas, emolduradas por natureza inexcedivelmente bela!... (TAUNAY, 2005, p. 578).

Terminada a carreira de político, o Visconde de Taunay voltaria à prática de escritor, publicando dois romances: *O encilhamento* (1894) e *No declínio* (1899) e outro livro de contos *Ao entardecer* (1902). A diferença em relação às obras anteriores é que estas não são sertanistas ou de viagens e tratam do ambiente urbano, à maneira francesa de narrar⁴. A influência de seus familiares faz-se presente mais uma vez, pois Taunay herdou os costumes franceses de seus antecedentes. Alguns deles, oriundos da França, exerciam funções artísticas relacionadas com o país europeu, como foi o caso de seu avô Nicolas-Antoine Taunay (importante artista da expedição de remodelação do Rio de Janeiro no período inicial do Império de D. João VI no Brasil, 1808-1821). Acerca disso, também é notável o fato de Taunay ter publicado a obra *A retirada da Laguna* no idioma francês⁵.

⁴ Sobre a influência da literatura francesa na obra de Taunay, conferir a Tese de Doutorado *As marcas francesas na obra do Visconde de Taunay*, de Norma Wimmer (ver em Referências Bibliográficas).

⁵ Além da sua última peça teatral, *A conquista do filho*, em 1896, que teria a contribuição de seu amigo e tradutor francês Olivier du Tauguy e tinha como meta ser encenada em Paris, onde ocorre o próprio enredo da obra.

Outra diferença considerável em relação aos romances considerados urbanos é que estes não foram tão reconhecidos pela crítica e pelo público, assim como as suas obras dramáticas, configurando uma lacuna crítica acerca de sua produção literária. Também cabe ressaltar que os últimos dez anos de vida de Taunay, pós-carreira política, foram dedicados, sobretudo, à elaboração de seu livro *Memórias*. Nelas, o escritor expõe as lembranças de sua vida, desde a infância até a fase de político, relatando críticas ao Exército, ao escritor José de Alencar e narrando suas aventuras amorosas pelo sertão de Mato Grosso.

Devido a tais confissões, Taunay deixou sua obra a cargo e sigilo do IHGB na Biblioteca Nacional, destinada a ser retirada pelos seus filhos. O escritor deixou também, junto aos escritos, um pedido para que a obra só fosse publicada cem anos após o seu nascimento, ou seja, em 1943. O autor encadernou os manuscritos originais com um material lacrado e resistente para que suportasse o decorrer dos anos, preservando, assim, por um tempo, sua imagem de importante figura pública e a “imagem” das demais pessoas citadas no relato autobiográfico. Os escritos originais foram resgatados por seus filhos em 1946, cento e três anos após o nascimento do Visconde de Taunay, e publicados com o título de *Memórias*, incluindo a organização do capítulo “Notas esparsas” e um prefácio dos organizadores Affonso de Taunay e Raul de Taunay, filhos do autor.

Resumido todo o período de produção literária de Taunay, em que momento foram publicadas as suas obras dramáticas?

Temos, nesta questão, o primeiro motivador de ausência crítica e esquecimento: Taunay, conforme acima exposto, produziu relatos, em suas memórias, sobre o processo de composição de suas obras documentais, artísticas e narrativas ficcionais, mas não analisou as produções cênicas⁶, pois a década derradeira de sua vida (os anos de abandono da carreira política e de regresso à literatura) foi dedicada de maneira intensa à produção das *Memórias*, porém esta acabou por ser prejudicada por uma doença que o perseguiu durante seis anos:

⁶ Por este motivo, durante a produção de minha dissertação de mestrado (já citada em nota anterior), de 2008 a 2010, após ler todo o livro de *Memórias*, eu desconhecia a carreira de Taunay como dramaturgo, uma vez que li toda a obra biográfica e esta não continha análises sobre as peças. Este fato levou-me, em 2016, quando descobri a existência dos quatro textos dramáticos, a reler os capítulos finais das *Memórias* e a fortuna crítica utilizada para os estudos sobre as narrativas, constatando a lacuna crítica existente em ambas, mas percebendo também que, no momento da produção da dissertação, por ter foco apenas na produção narrativa/sertanista, não notei algumas menções à produção dramática, sobretudo da obra *Amélia Smith*.

[...] Mas ir-me-ia alongando demasiado a encher volumes e volumes destas *Memórias*, quando tanto ainda tenho que relatar! Falta-me tempo, disposição de corpo e de espírito, a lutar com bem penosas nevralgias de fundo diabético.

Assaltaram-me em meados de 1893 e, desde então não me deixaram mais, fazendo-se sentir com intensidade maior ou menor. São ferroadas, como que ferozes agulhadas de ferro em brasa, errantes, a correrem de um ponto do corpo para outro, espécies de pontas de fogo saltitantes a morder-me a carne, pungindo-a, felizmente de fundo diabético (TAUNAY, 2005, p. 482).

E o processo doloroso dos anos finais de produção de suas memórias, conforme narrado por Taunay acabou por acentuar-se. O escritor, atrapalhado pela forte diabetes, não conseguiu concluir seu projeto. A obra foi recebendo “volumes e volumes” (como narra o próprio autor), descrevendo com minúcias a infância, o período de estudos no Colégio Militar, a estadia na região de Mato Grosso, o período da Guerra contra o Paraguai e o de produção e publicação de suas obras. No entanto, apesar de muito volumosa (mais de quinhentas páginas), a obra não foi concluída pelo autor. A fase de político e a posterior ficaram apenas editadas no final da obra em um capítulo intitulado “Notas esparsas” e organizado postumamente por seu filho Affonso de Taunay.

É neste período, de 1880 a 1899, que Taunay tentou a carreira de dramaturgo e escreveu três de seus quatro textos teatrais, deixando a dúvida se estes seriam descritos nos capítulos finais de suas memórias caso não tivesse falecido em 1899 e estado antes outros seis anos doente (sobre o qual temos a sensação positiva, visto a extensão e detalhamento dos volumes anteriores) ou se seria este apenas mais um dos motivadores de exclusão da linha histórica e crítica de nossa literatura do século XIX.

Contudo, é possível traçarmos um perfil do Visconde de Taunay. Os relatos críticos feitos ao longo do século passado (nosso próximo objeto de estudo) mostram um escritor que vivenciou uma realidade distinta dos demais escritores do período e que compôs uma obra significativa durante o período romântico. A obra *Memórias* retrata essa vivência e apresenta a transição pelo espaço físico, contendo descrições dos locais, dos tipos e dos costumes do sertão brasileiro. As *Memórias* retratam passagens da fase mais produtiva do Visconde de Taunay para a literatura brasileira, a fase do sertanismo romântico, do escritor viajante, nos guiando para a necessidade de situar historicamente a importância que as obras dramáticas também têm para a formação do teatro nacional e, por consequência, da literatura brasileira durante o século XIX.

1.2. A exclusão do teatro na historiografia literária brasileira

Ao longo de todo o século XX, a crítica literária discutiu a produção bibliográfica do Visconde de Taunay. O autor foi sempre mencionado como um importante escritor entre os anos finais do Romantismo e os anos iniciais do Realismo. Alguns críticos levantaram a hipótese de que a obra de Taunay seria de transição de um período para o outro, principalmente devido ao senso estético que o autor possuía ao descrever o espaço, a paisagem e os personagens sertanejos do Brasil Central. Por ter percorrido as localidades descritas e conhecido a cultura do sertanejo, Taunay compôs uma obra mais próxima da realidade vivida na época, fundindo-a numa ficção verossímil, o que acarretou em uma literatura, no mínimo, distinta da até então existente na literatura brasileira.

No entanto, outros críticos literários consideram que houve apenas uma modificação por parte do autor, e de outros “Sertanistas” do período, nas descrições “fiéis” do local e dos costumes. Para tais críticos, o conteúdo e a consciência da obra de Taunay e dos Sertanistas é de caráter romântico, sendo a nova maneira de descrever apenas uma nova fase da escola. Embora seja possível reportarmos aqui um embate crítico (discutiremos esta questão na quarta parte da tese), no geral, a historiografia considerou o Visconde de Taunay como um importante escritor brasileiro do período. Destacaremos, a seguir, algumas dessas considerações.

Cabe assinalar que as obras de historiografia brasileira são muitas e quase todas, muito extensas. Seria um trabalho interminável, diante dos prazos que esta pesquisa necessitava cumprir, citar e analisar todas elas. Dessa maneira, consideramos importante analisar aquelas que foram referências durante muitas décadas e que orientaram – e ainda orientam – as escolhas dos conteúdos didáticos dos materiais de estudo de língua portuguesa no Brasil. Em suma, consideramos que a nossa abordagem sobre a exclusão ou desconhecimento do nome do Visconde de Taunay como dramaturgo brasileiro do século XIX comprova-se pela leitura das consagradas obras de historiografia citadas a seguir.

Ainda no século XIX, em 1888, Sílvio Romero publicou a sua *História da literatura brasileira* (revisada e ampliada em 1902), sendo esta considerada a primeira grande obra de historiografia literária em nosso país. Composta de dois tomos e mais de mil páginas, esta sintetiza suas principais reflexões até o ano de 1870, período anterior às

publicações literárias do Visconde de Taunay. Contudo, a partir da terceira edição, em 1943, a obra foi ampliada por Nelson Romero, que incluiu outras publicações de Sílvio Romero, passando dos dois volumes para cinco. Dentre esses, destaca-se o ensaio “O Visconde de Taunay (O homem de letras)” de 1906.

Anteriormente a este ensaio, Romero, em uma breve síntese em sua *História da literatura brasileira*, havia considerado o Visconde de Taunay um autor que produziu “em gêneros mais variados: política, crítica literária, romance, conto, drama, oratória, narrativas de viagens, magistério, música, crítica musical, história, em tudo isto tocou mais ou menos intensamente” (1906, p. 306), mas que se destacou apenas com os romances e propaganda política, “as duas manifestações mais poderosas de sua individualidade” (p. 307). Romero afirma ainda que o estudioso da obra de Taunay deparar-se-ia com uma contradição entre o romancista e o político “aquele um dos mais *brasileiristas* *havido*; este um dos mais *estrangeiristas* aparecidos em plagas nacionais” (idem, grifos do autor, p. 307).

Sílvio Romero cita Taunay como autor do drama *Amélia Smith*, mas considera que em sua produção literária só há valor nas descrições da paisagem e nas obras *A retirada da Laguna* e *Inocência*, sendo um escritor com falta de imaginação e secundário se comparado a José de Alencar e Machado de Assis, conforme destacamos nos trechos a seguir:

Possuía o autor de *Inocência* em maior escala que Machado de Assis o sentimento da paisagem, mais do que Alencar o conhecimento direto da natureza brasileira e como F. Távora, posto que em grau inferior, o tom realístico da reprodução dos costumes populares, da sociedade campestre. É o maior elogio que lhe pôde ser feito; porque em tudo mais não suporta o paralelo nomeadamente com aqueles dois grandes mestres do romance nacional. A sua obra, tomada em conjunto, como fôrma e como fundo, é consideravelmente inferior á do autor de *Senhora* e á do escritor de *Brás Cubas*. Revela um espírito muito mais limitado e menos possante. Faltam-lhe a imaginação, a poesia; a eloquência, a graça que enchem as paginas de Alencar, a finura, a perspicácia, a elegância e distinção no dizer, que avultam nas de Machado de Assis.

Os seus romances, contos e dramas, considerados do ponto de vista dos tipos que pretendeu criar ou do ponto de vista do enredo ou do estilo ou da linguagem, são de ordem secundária. A inspiração do artista não transborda fogosa, ardente, irrefreável; mostra-se, ao invés, acanhada, detida pelo mór embaraço de que sofria o escritor: a falta de imaginação (ROMERO, 1906, p. 313-314).

No ensaio posterior, Romero procura amenizar as críticas feitas a Taunay. O historiador compreende que o trabalho crítico só deve ser feito após a morte dos autores, pois só assim é possível vislumbrar no conjunto as características de seu sistema literário. Esta retratação de Romero também nos serve de motivadora para a compreensão da necessidade de incluir as outras obras de Taunay (aqui no caso a produção dramaturgica) na historiografia literária:

A publicação de um livro póstumo do visconde de Taunay — *Ao Entardecer*, a publicação de um livro de autor por mim tantas vezes em vida combatido, desperta-me ideia que não raro me tem vindo à mente: por um acordo, tácito ou expresso, os críticos só se deveriam ocupar de escritores mortos.

As vantagens de tal prática seriam inúmeras. Evitar-se-iam condescendências ou rigores exagerados, atritos desagradáveis, polêmicas irritantes; reinaria maior imparcialidade na espera das lides literárias. Estes resultados não seriam ainda os mais notáveis. Outro de maior vulto havia de ser vantajosamente obtido. Quero falar de forte razão doutrinaria em favor de tão salutar sistema: quer se queira, quer não, a lei da evolução rege implacavelmente o perene desenvolvimento das ideias, das doutrinas, das escolas literárias (ROMERO, 1905, p. 187).

Embora reconheça ter utilizado um rigor exagerado com o Visconde de Taunay ainda vivo e terminando sua produção ficcional, Romero, em seguida, repete grande parte de sua crítica anterior, reconhecendo as qualidades de Taunay como paisagista, o valor das obras *A retirada da Laguna* e *Inocência* e condenando o autor por falta de imaginação. Dentre as poucas modificações em relação ao texto anterior, destaca-se uma pequena análise sobre a obra dramática *Amélia Smith*:

Em *Amélia Smith* a protagonista é mais espalhafatosa do que realmente comovida; os seus pais, *Ayres Peres* e *Lúcia Peres*, dois refinados patifes, revelam mais vida nas poucas vezes que aparecem; a nobre figura de John Smith é demasiado apagada (ROMERO, 1905, p. 205).

Romero não cita as outras três obras dramáticas de Taunay e encerra o capítulo enfatizando que as últimas décadas de vida do visconde foram marcadas pelo desencanto artístico e pela decepção política (cf. 1905, p. 206).

Em 1915, José Veríssimo publica a sua *História da Literatura Brasileira*. Nela, o historiador considera o Visconde de Taunay como um importante escritor de transição do romantismo para o realismo e destaca-o como “um dos escritores mais versáteis e

fecundos de seu tempo” (1915, p. 142). Contudo, Veríssimo também relata que tal versatilidade causou falta de coesão no projeto literário de Taunay, destacando também a superioridade das obras *A retirada da Laguna* e *Inocência*:

À sua obra, considerada pela cópia e ainda pela qualidade, faltou coesão e intensidade que lhe dessem mais solidez e distinção. E como quer que seja dispersiva, feita com facilidade que roça pelo banal e inconsequente. Além da propriamente literária, romance, crítica, teatro, compreende viagens e explorações de engenheiro, relatórios técnicos, relações de guerra, estudos etnográficos, escritos políticos e sociais, questões públicas, biografias, história e peças musicais. Dois livros destacam-se de toda ela, que lhe asseguraram em vida nomeada de bons quilates e lhe dão um lugar na nossa literatura: a narrativa, feita com grande talento literário, de um episódio da guerra do Paraguai, a *Retirada da laguna* e o romance de costumes sertanejos *Inocência*, já referido (VERÍSSIMO, 1915, p. 142).

Mais adiante, Veríssimo exalta qualidades descritivas de Taunay, colocando-o neste aspecto como um escritor de qualidades superiores a Joaquim Manuel de Macedo, Bernardo Guimarães e até mesmo a José de Alencar. No entanto, as análises são voltadas, no geral, ao romance *Inocência*, do qual o historiador nunca escondeu sua admiração, escrevendo posteriormente um ensaio crítico para exaltar as qualidades da obra:

Na época do seu aparecimento [1872], era o romance de Taunay uma perfeita novidade em nossa literatura, uma obra distinta, pouco parecida com o que então tínhamos. Estavam na voga os romances de Alencar, de Macedo, de Bernardo Guimarães, para não citar senão os três principais romancistas. Machado de Assis só viria a publicar o seu primeiro romance daí a três anos [...] (1977, p. 151)

É Taunay quem com a *Inocência*, sem nenhuma intenção talvez [...] inaugura no Brasil o romance verdadeiro da vida brasileira em um de seus aspectos, o romance real, exato, copiado do natural, quase sem esforço da imaginação, e apenas recoberto da emoção humana que a mesma poesia das paisagens, os próprios sentimentos, agradáveis ou dolorosos, dos homens, as mesmas “lágrimas das coisas” de que falou o poeta latino, provocam no romancista (VERÍSSIMO, 1977, p. 152).

Ainda na *História da Literatura Brasileira*, Veríssimo, que já havia mencionado Taunay como autor de teatro, cita mais uma vez o drama *Amélia Smith*:

Ensaiou igualmente Taunay o teatro (*Amélia Smith*) e a crítica (*Estudos críticos*, 1881-1883), mas em nenhum destes gêneros deixou obra considerável. O seu lugar na história da nossa literatura são os seus romances somente que merecidamente lho conferem (VERÍSSIMO, 1915, p. 144).

Veríssimo considera que Taunay só deixou obra considerável no gênero narrativo e não analisa *Amélia Smith* e também não cita as suas outras três obras dramáticas, o que se confirma no capítulo posterior que escreveu: “O teatro e a literatura dramática”. Neste, o historiador faz um percurso da produção dramática realizada em solo brasileiro, partindo do teatro jesuítico, ainda no século do descobrimento, e concluindo que somente durante o Romantismo (a partir do ano de 1838) houve teatro genuinamente brasileiro, sendo as produções anteriores apenas teatro português em solo brasileiro. Veríssimo percorre todo o século XIX e cita, principalmente, as produções de Gonçalves de Magalhães, Martins Pena (o qual considera “o verdadeiro criador do nosso teatro”, 1998, p. 360), Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Artur Azevedo, não mencionando nada a respeito do Visconde de Taunay.

Durante as décadas finais do século XIX e a primeira metade do século XX, as críticas produzidas por Sílvio Romero e José Veríssimo foram as referências de análise literária no Brasil. Os dois historiadores foram responsáveis pela formação canônica de nossos escritos e escritores, sendo até hoje lidos e rediscutidos. Importantes historiadores e críticos de literatura brasileira – que serão citados posteriormente neste capítulo, tais como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, entre outros – valeram-se de suas abordagens. João Roberto Faria, estudioso do teatro brasileiro, sobretudo o do século XIX, ressalta a importância dos dois autores:

Em que pese algumas perspectivas críticas que envelheceram ou mesmo alguns conceitos ultrapassados, as obras de Romero e Veríssimo são fontes indispensáveis para o estudo do teatro brasileiro. À falta de um grande historiador que tivesse se dedicado unicamente ao teatro entre nós no século XIX, é nelas que vamos colher as primeiras visões sistemáticas acerca desse gênero. São, portanto, o ponto de partida das histórias do teatro brasileiro que serão escritas no nosso século (FARIA, 1998, p. 105).

Faria também faz reflexões sobre a historiografia literária brasileira posterior a Sílvio Romero e José Veríssimo e relata que essas adotaram outra perspectiva em relação ao teatro como texto literário:

O estudioso do teatro e particularmente da literatura dramática está sempre às voltas com um delicado problema epistemológico: a peça teatral é literatura? (1998, p. 95).

As novas concepções trouxeram um problema adicional aos historiadores da literatura: o que fazer com a dramaturgia? Incluí-la nas

histórias da literatura ou excluí-las? Em ambos os casos, com que argumentos? Consultar as histórias da literatura brasileira, verificar o tratamento que é dado à dramaturgia e refletir sobre os impasses e as possíveis soluções que foram encontradas nos séculos XIX e XX são os procedimentos previstos para se abordar tais questões e talvez o caminho para se compreender também como se constituiu ao longo do tempo a própria historiografia do teatro brasileiro (FARIA, 1998, p. 96).

Consideramos este o segundo motivador da exclusão do nome do Visconde de Taunay como dramaturgo brasileiro: muitas obras não deram nenhuma importância para o teatro como texto literário, ou deram importância menor do que para a narrativa e a lírica. Para tanto, ressaltamos a nota introdutória de Antonio Candido em sua famosa *Formação da Literatura Brasileira*:

Haja vista a exclusão do teatro, que me pareceu recomendável para coerência do plano, mais importa, em verdade, num empobrecimento, como verifiquei ao cabo da tarefa. O estudo das peças de Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Souza e Norberto, Porto-Alegre e Alencar, Gonçalves Dias, e Agrário de Menezes teria, ao contrário, reforçado os meus pontos de vista sobre a disposição construtiva dos escritores, e caráter sincrético, não raro ambivalente, do Romantismo. Talvez o argumento da coerência tenha sido uma racionalização para justificar, aos meus próprios olhos, a timidez em face dum tipo de crítica – a teatral – que nunca pratiquei e se torna, cada dia mais, especialidade amparada em conhecimentos práticos que não possuo (CANDIDO, 2000, v. 1, p. 12).

Candido justifica a exclusão do teatro em sua obra historiográfica inicialmente como algo que parecia mais coerente ao seu plano, mas reconhece que a lacuna causou empobrecimento na leitura em conjunto dos projetos literários dos autores analisados. O crítico reconhece também a falta de especialidade em praticar análise teatral, num exercício de rara humildade intelectual, principalmente quando se trata de uma obra como outras que aborda tantos autores e textos distintos no tempo e no espaço.

As próximas obras consagradas de história da literatura brasileira a serem apresentadas demonstram a reflexão de João Roberto Faria: ou não incluem o teatro como texto literário ou dão menor importância à dramaturgia do que para os textos em prosa e em versos. Dando continuidade à análise das críticas produzidas no século XX, além de Antonio Candido, escolhemos obras de Nelson Werneck Sodré, Afrânio Coutinho, Antônio Soares Amora, Massaud Moisés e Alfredo Bosi.

Em 1938, Nelson Werneck Sodré publicou outra obra que se tornaria referência para os estudos de literatura no Brasil, também intitulada *História da Literatura*

Brasileira. A incursão crítica de Sodré passou por revisões e ampliações – a edição que utilizamos aqui é a sexta, de 1976 – e também incluiu o nome de Taunay como um importante autor do nosso romantismo, considerando-o, até mesmo, como o romancista capaz de salvar o sertanismo do período de sua perdição:

Com o Visconde de Taunay é que vamos deparar um romancista capaz de salvar o sertanismo de sua perdição completa, mesmo permanecendo dentro dos seus rumos e dos seus moldes. Com uma extraordinária memória visual, reconstituiu os ambientes do interior com uma miúda fidelidade que tantos confundiram com realismo, enquanto transfere também a alguns tipos essa fidelidade, copiando-os simplesmente da vida e esmerando-se em situá-los na moldura exata em que os conheceu – como falavam, como procediam, como sentiam as coisas e os sentimentos – enquanto se desmanda, como era da regra romântica, na urdidura da intriga, descuidado da verossimilhança. Tal verossimilhança, entretanto, está presente nos outros traços desse paisagista feliz, e por isso sobrevive ao que, nele, foi a carga deformadora da escola. Sobrevive pelo menos em *Inocência*, livro singular em nossas letras, de longa vida e afortunada, difundido e lido através do tempo (SODRÉ, 1976, p. 325-326).

Mais uma vez os elogios a Taunay referem-se à sua capacidade de descrever o ambiente e os costumes do sertão. Sodré considera ainda que o visconde tornou-se “um precursor daqueles que buscaram o pitoresco na língua, esforçando-se por trazer ao romance a maneira coloquial de contar” (1976, p. 326). Contudo, conclui (assim como os historiadores anteriores) dando valor somente às duas obras mais conhecidas: “De sua extensa obra, em que as repetições se sucedem, salvam-se *Inocência* e *A Retirada da Laguna*” (ibidem), não analisando as demais produções, inclusive o teatro, do autor.

Na segunda metade do século XX, a partir de 1955, Afrânio Coutinho publica uma longa série de seis volumes intitulada *A Literatura no Brasil*. Daremos destaque ao último volume (de 1971), no qual o autor produziu capítulos reflexivos sobre as produções literárias brasileiras durante a história e separando-os por gêneros. Assim, apresenta um capítulo intitulado “A evolução da literatura dramática”, produzido em parceria com o estudioso do teatro brasileiro do século XIX, Décio de Almeida Prado. Nele, compreendem, assim como fizera Veríssimo, que a nossa dramaturgia iniciou-se apenas no século XIX, durante o romantismo:

Com a chegada de D. João VI tomam-se providências para dotar o Rio de Janeiro de um teatro à altura de suas novas prerrogativas reais. E com a Independência e o Romantismo surge, finalmente, o teatro brasileiro,

consciente do seu nacionalismo e orgulhoso de sua missão. É uma espécie de eclosão, de florescimento súbito (COUTINHO, 1971, p. 9).

O capítulo da obra de Coutinho passa por essa eclosão otimista de nosso teatro durante o início do romantismo e analisa obras de Gonçalves de Magalhães, Martins Pena (a quem também considera o fundador de nossa nacionalidade), Álvares Azevedo, Gonçalves Dias e Castro Alves e também pelo surgimento do teatro realista e a derrocada do movimento anterior, no qual analisa as obras de Joaquim Manuel de Macedo e, principalmente, as de José de Alencar. Por fim, aborda a rápida queda das produções teatrais brasileiras, evidenciando que o novo movimento (realista/naturalista) “apesar da imediata influência que exerceu sobre o romance brasileiro, e mesmo sobre a poesia, jamais alcançou os nossos palcos” (1971, p. 18), e analisa as décadas finais do século como tomadas pela reprodução de peças francesas e com alguma relevância nas produções de Artur Azevedo, não mencionando em nenhum dos movimentos a dramaturgia do Visconde de Taunay.

No mesmo ano de 1955, Antônio Soares Amora, então consagrado professor de Literatura Portuguesa e de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP) e fundador da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (atual UNESP), publicou a sua obra *História da Literatura Brasileira*. Mais adiante, o historiador ampliou a obra em volumes, desta vez intitulada *A literatura brasileira* – a qual utilizamos aqui em edição de 1967.

No segundo volume, subintitulado “O Romantismo”, Amora produziu um capítulo somente sobre Taunay e listou as obras do autor. Contudo, a listagem é incompleta, contendo da dramaturgia apenas a citação a *Amélia Smith*. Todo capítulo praticamente desenvolve-se acerca do romance *Inocência*, do qual o historiador relata que “se consagrou, desde logo, e merecidamente, como o melhor de nossos romances românticos sobre o ‘pitoresco’ do sertão bruto, do Brasil Central” (1967, p. 285) e conclui que não foi “apenas uma obra bem realizada, pela escolha e tratamento dos materiais; foi também uma obra muito significativa na evolução da ficção romântica” (idem, p. 292).

No mesmo volume, Antônio Soares Amora também desenvolve um capítulo somente sobre o “Teatro” brasileiro do século XIX. Nele, compreende que a nossa dramaturgia formou-se de 1833 a 1838 e “evoluiu, até o fim do Romantismo, na altura de 1880” (1967, p. 305), tendo a partir de então a sua queda para as representações ao estilo francês. No percurso pelas décadas citadas, o crítico apresenta vários legados que as

produções românticas e realistas proporcionaram à formação da literatura brasileira e destina subcapítulos aos autores que considera os mais relevantes, sendo eles: Martins Pena (sobre o qual discorre várias páginas e também considera o nosso fundador da nacionalidade), Gonçalves Dias e José de Alencar (a quem igualmente dá bastante importância e considera o renovador da comédia brasileira). Amora também não cita a dramaturgia do Visconde de Taunay.

Em 1957, surge a primeira edição do já citado *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. A obra foi considerada por muitos pesquisadores, estudiosos e universidades como a mais importante da historiografia literária brasileira, principalmente pela formulação da teoria sobre o “sistema literário”, concepção explorada por praticamente toda a crítica sequente e pelo próprio autor em *Literatura e sociedade* (1965) e em outros ensaios – esta também será utilizada na segunda parte desta tese.

A obra, dividida em dois volumes, tem como base de desenvolvimento de análises a tese de como se formou a nossa literatura. Para tanto, passa por períodos de nossa colonização, pelas transições, até chegar ao momento em que o sistema se consolida – sendo este exatamente o que produziu Taunay –: durante o romantismo. Nesse trajeto, Candido escreve um capítulo sobre o autor, intitulado “A sensibilidade e o bom senso do Visconde de Taunay”.

No capítulo, o historiador discorre sobre a importância de Taunay ter trazido para a nossa literatura a sua “rica experiência de guerra e do sertão, depurada por sensibilidade e cultura nutridas de música e artes plásticas. Esta combinação de senso prático e refinamento estético fundamenta as suas boas obras e compõe o traçado geral da sua personalidade” (2000, p. 275). Candido também evidencia a sensibilidade descritiva do visconde, que considera musical e marcante em nosso romantismo, influenciando até posteriormente *Os sertões*, de Euclides da Cunha:

Predominava nele, todavia, a sensibilidade musical. Compôs com facilidade e elegância, escreveu com acerto sobre assuntos de música; e mesmo nas descrições do sertão percebemos que também o ouvido elaborava as impressões da paisagem. No primeiro capítulo de *Inocência* (“O Sertão e o Sertanejo”), a paisagem e a vida daqueles ermos são apresentados a partir de alguns temas fundamentais, *compostos* em seguida num ritmo que se diria musical. Daí o tom de *ouverture* dessa página, aliás admirável na sua inspiração telúrica, uma das melhores da literatura romântica, onde se preformam [sic] certos movimentos d’“A Terra” e d’“O Homem”, n’*Os*

Sertões, de Euclides da Cunha (CANDIDO, vol. 2, 2000, p. 275-276. Grifos do autor).

A partir dessas concepções, o historiador destaca a capacidade de “impressão e lembrança” dos primeiros romances de Taunay, os usos de “modelos conscientes” e a “força do inconsciente” em suas obras, dando destaque *A Retirada da Laguna* e, sobretudo, a *Inocência*. Todavia, aborda a “evolução do romancista”, cita os seus outros romances, e dá valor estético a alguns e questionando o valor de outros. Por fim, Candido não cita a dramaturgia do Visconde de Taunay.

Cabe ressaltar que a obra de Antonio Candido, por ter como parâmetro a formação da literatura brasileira, encerra suas análises na data de 1880 e até esta data o Visconde de Taunay havia publicado somente um de seus textos dramáticos. Também já foi mencionada a nota introdutória do autor em que relata não ter analisado as obras teatrais dos escritores incluídos em sua historiografia, o que comprova o desinteresse e não o desconhecimento, uma vez que, em nota no final do livro, menciona, na listagem das obras publicadas por Taunay, as quatro dramaturgias (cf. 2000, p. 343), algo raro nas antologias. Além disso, a obra de Candido é de certa maneira um divisor de águas nos estudos sobre o Visconde de Taunay, porque, diferentemente das anteriores, o crítico entende que é preciso estudar outras obras do autor, como no caso do conto “Ierece a Guaná”:

[...] um belo conto, o melhor de quantos [Taunay] escreveu – “Ierecê a Guaná”, publicado em 1874 nas *Histórias Brasileiras*, com o pseudônimo de Sílvio Dinarte; e, indiretamente, o que há de mais profundo em *Inocência*: o perfume indefinível da donzela sertaneja e a tristeza dos seus amores frustrados.

O conto relata, com um mínimo de fantasia, a paixão silvestre que termina com a morte da índia abandonada pelo amante. Em todo ele perpassa uma ternura e encantamento que o tornam dos bons trechos de nossa prosa romântica. Nem lhe falta a situação descrita por Chateaubriand em *René* e nos *Natches*, retomada com o mais alto impulso lírico por Alencar, em *Iracema*, e que simboliza um aspecto importante da literatura americana: o contato espiritual e afetivo do europeu com o primitivo (CANDIDO, 2000, p. 280).

Foi por intermédio desta citação que Sérgio Medeiros republicou o conto “Ierecê a Guaná” (esquecido por mais de cem anos) em um volume desmembrado do original *Histórias Brasileiras*, e contendo outros três artigos críticos produzidos para a edição, além do capítulo de Candido sobre Taunay em *Formação da literatura brasileira* e um

estudo do próprio Visconde sobre a língua chané, produzido em sua expedição pelo Mato Grosso. A partir do olhar crítico de Candido para o restante da obra de Taunay, surgiram artigos, dissertações de mestrado (inclusive a nossa) e teses que citam o historiador como justificativa para a produção de uma visão mais ampla a respeito do projeto literário do Visconde de Taunay, uma vez que, segundo o crítico “Faz falta, sobre ele, um estudo amplo, tanto biográfico quanto crítico” (2000, vol. 2, p. 368).

Durante a década de 1970, outro historiador produziu importantes reflexões sobre a história de nossa literatura: Massaud Moisés, que ocupou a cadeira de professor de literatura portuguesa e brasileira de Antônio Soares Amora na Universidade de São Paulo, publicou em volumes a sua *História da Literatura Brasileira*, da qual utilizaremos o segundo, subintitulado “Romantismo”, da segunda edição de 1985.

Moisés também destina um subcapítulo ao escritor, “Taunay”, no qual faz um resumo inicial de sua produção e cita a peça *Amélia Smith*. Contudo, as suas análises críticas são destinadas ao contraponto que considera representar duas fases do Visconde:

Ao contrário do que faz pensar o romance *Inocência* ou do que tem afirmado a história literária, a carreira de Taunay transcorreu sob o signo do paradoxo, fato tanto mais digno de nota quanto mais o sabemos contemporâneo do Realismo e Naturalismo. Duas fases, cronologicamente, podem ser descortinadas ao longo dessa evolução (MOISÉS, 1985, p. 278).

O historiador faz então uma ampla análise do romance mais conhecido do autor e considera que “Com efeito, raras obras românticas entre nós e nenhuma das que o autor produziu, ostentam a harmonia interna de *Inocência*” (1985, p. 281). Moisés aprofunda a leitura da crítica anterior sobre este romance e apresenta várias teses dialéticas a respeito da possibilidade romântico/realista e a contrapõe, gerando outras teses dialéticas, a partir da leitura dos romances urbanos das décadas finais de produção de Taunay. Assim, conclui que:

Feito o balanço, observa-se que Taunay funde, em sua cosmovisão, o ficcionista e o historiador ou homem de ciências: da mesma forma que suas obras “científicas”, como *A Retirada da Laguna*, não escamoteiam a cooperação da fantasia, as obras ficcionais timbram em recorrer a um objetivismo de intelectual virado para o real histórico. Somente falta, na primeira alternativa, que o relato científico desborde para casos individuais de amor e honra, e que, na segunda, os dados objetivos ganhem mais espaço – para que tudo quanto Taunay criou se enquadre no mesmo nicho classificatório. Indecisão, resultante das duas vertentes da mundividência do

autor, permitiu-lhe, no entanto, a visão equilibrada que frutificou pelo menos em uma obra-prima do nosso Romantismo, *Inocência*, sem contar *A Retirada da Laguna*, de consulta obrigatória para os fastos da Guerra do Paraguai. Pela primeira vez na história de nossa ficção, surge um prosador *doublé* de cientista: daí a grandeza de sua obra e o lugar de honra em nossa ficção romântica, via de regra elaborada por bacharéis em Direito ou médicos fracassados (MOISÉS, 1985, p. 295-296).

Massaud Moisés conclui o capítulo sobre o Visconde de Taunay mais uma vez dando dimensão maior às duas obras: *Inocência* e *A retirada da Laguna*. Entretanto, a fusão pela cosmovisão que o crítico compreende na relação entre as suas distintas produções é, em nosso entendimento, também uma abordagem moderna sobre a literatura do Visconde de Taunay, assim como já fizera Antonio Candido ao chamar atenção para outras obras do autor. Utilizaremos em nossas futuras análises essa cosmovisão apontada por Moisés.

Em 1970, Alfredo Bosi publica a renomada *História concisa da literatura brasileira*, talvez a obra historiográfica mais utilizada até os dias atuais na composição dos materiais didáticos escolares e nas listas de estudo, sobretudo por ter sido atualizada na década final do século XX e conter análises desde o nosso período colonial até autores do início da década de 1990 – utilizaremos aqui a 43ª edição, de 2006.

Bosi é outro historiador crítico da literatura brasileira que dá relevância à produção do Visconde de Taunay como importante para o nosso romantismo. No capítulo intitulado “Sertanistas. Bernardo Guimarães, Taunay, Távora”, Bosi coloca o Visconde como superior aos dois outros autores:

Por temperamento e cultura, o Visconde de Taunay tinha condições para dar ao regionalismo romântico a sua versão mais sóbria. Homem de pouca fantasia, muito senso de observação, formado no hábito de pesar com a inteligência as suas relações com a paisagem e o meio (era engenheiro, militar e pintor), Taunay foi capaz de enquadrar a história de *Inocência* (1872) em um cenário e em um conjunto de costumes sertanejos onde tudo é verossímil. Sem que o cuidado de o ser turve a atmosfera agreste e idílica que até hoje dá um renovado encanto à leitura da obra (BOSI, 2006, p. 160).

No geral, as considerações de Bosi comungam com as produzidas pelos críticos antecessores, concluindo o valor literário de Taunay sobretudo por uma única obra:

No âmbito de nosso regionalismo, romântico ou realista, nada há que supere *Inocência* em simplicidade e bom gosto, méritos que o público logo

lhe reconheceu, esgotando, sucessivamente mais de trinta edições sem falar nas que, já no século passado, se fizeram em quase todas as línguas cultas.

A gênese do êxito estará talvez na fórmula de arte cara ao romancista: o “realismo mitigado”. Há algo de diplomático, de mediador, na sua atitude em relação à matéria da própria obra. Taunay idealiza, mas parcialmente, porque o seu interesse real é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes, os modismos, que ele observa e frui como *típico* (BOSI, 2006, p. 145. Grifos e aspas do autor).

Alfredo Bosi reconhece os méritos do romance e considera que Taunay “mas nada fez que se comparasse sequer à realização de *Inocência*” (2006, p. 145), e, portanto, não analisa as outras obras do autor. Cabe ainda mencionar que o historiador também dedica um capítulo somente ao estudo do teatro romântico e outro ao teatro realista, mas em nenhum menciona a produção do Visconde de Taunay, dando maior destaque apenas a Martins Pena, José de Alencar e Artur Azevedo.

As obras *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, e *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, tornaram-se as principais referências a partir da segunda metade do século XX, tendo relevância parecida com a que tiveram as obras de Sílvio Romero e José Veríssimo durante a primeira metade deste século. Contudo, um ensaio produzido no final do século XX, de autoria de João Luiz Lafetá, tornou-se também referência para os estudiosos da obra do Visconde de Taunay.

O ensaio, intitulado “Sobre o Visconde de Taunay”, de João Luiz Lafetá, foi publicado postumamente, em 2004, na obra *A dimensão da noite e outros ensaios*, organizada por Antonio Arnoni Prado. Nele, Lafetá faz um percurso crítico pelos aspectos biográficos e por praticamente todas as características da produção de Taunay, abordando o “artista e militar”; “o escritor e o político”; “A Guerra do Paraguai”; “do Segundo Império à República”; e em sequência algumas obras do autor.

Embora, o ensaio analise mais os aspectos biográficos, dando ênfase às *Memórias* e ao período de guerra representado pela *A retirada da Laguna*, e, principalmente, a sensibilidade artístico/descritiva do autor com destaque para *Inocência*, Lafetá entende que há outras obras do Visconde de Taunay que merecem estudos:

Da obra copiosa não se salvam apenas os dois títulos principais. Livros menores, mas ainda de interesse, são por exemplo *Céus e terras do Brasil* (1882) e *Visões do sertão* (1922), além das *Memórias* (1948), de grande importância documental. Para o especialista será sempre útil conhecer o seu teatro (*Amélia Smith*, 1886), seus contos ou seus escritos biográficos. Mas para o público maior a curiosidade talvez sejam dois romances medíocres,

mal realizados, e mesmo assim de leitura envolvente (LAFETÁ, 2004, p. 276-277).

O crítico menciona a produção dramática de Taunay, mas, mais uma vez, apenas *Amélia Smith*, não citando as outras três peças e entende que é útil conhecer o seu teatro. Principalmente pela importância dada aos aspectos biográficos relacionados à ficção, as *Memórias* e outras narrativas da fase final do Visconde passaram, a partir deste ensaio, a terem maiores estudos. O artigo de Lafetá é citado na maioria dos trabalhos acadêmicos e editoriais que surgiram a partir da década de 1990 e, juntamente com os apontamentos feitos por Candido, muito contribuiu para a atualização crítica sobre o projeto literário de Taunay em sua totalidade – fato que também se comprova pelas reedições das obras *Irecê a Guaná* (2000) e *Memórias* (2005) por Sérgio Medeiros.

Por fim, entendemos que houve desconhecimento ou exclusão da dramaturgia de Taunay na historiografia brasileira produzida no final do século XIX e durante todo o século XX. Conforme evidenciado, algumas antologias consideram a produção dramática do autor inferior e analisam apenas uma obra, outras sequer mencionam tal produção e há ainda algumas que se referem a demais obras do Visconde, como nos casos das obras de Candido e de Lafetá. Contudo, o que ficou mais evidente é que as principais obras de historiografia literária brasileira destinam-se com maior profundidade aos estudos narrativos e líricos (no caso de Taunay à sua narrativa), sendo então importante incluirmos nesta abordagem as obras específicas de historiografia de teatro brasileiro. Será que nessas há o reconhecimento da importância do teatro de Taunay?

1.3. Uma lacuna crítica em obras clássicas da história do teatro brasileiro

Durante o século XIX, ainda não existiam obras de historiografia literária brasileira relevantes, muito menos obras específicas de historiografia do teatro, uma vez que esta atividade (teatro) havia começado no país neste mesmo século, em 1838, como veremos mais adiante. Somente em 1888, com a publicação de Sílvio Romero, e no início do século XX com sua segunda edição e a publicação de Veríssimo é que a atividade começou a destacar-se. No entanto, na segunda metade do século XIX, Machado de Assis

produziu importante crítica de teatro em jornais, sendo referência para os autores especialistas em dramaturgia que citaremos neste capítulo.

A crítica de Machado de Assis nos jornais da época foi reeditada em livro em suas obras completas, consta em anexos de outros autores – tais como na obra de João Roberto Faria, citada aqui – e encontra-se disponível para leitura nos acervos do portal “Domínio Público”. Começaremos este percurso histórico apontando importantes reflexões que Machado fez sobre as nossas primeiras produções dramáticas.

Décio de Almeida Prado, considerado o maior estudioso de literatura dramática no Brasil, concluiu que a crítica de Machado de Assis teve muita importância pelo empenho em manter a produção nacional nos palcos da época diante da ascensão das representações francesas:

Ninguém lamentou mais essa mudança de perspectiva, essa quebra de ambição literária, do que Machado de Assis. Ele começara a se preocupar com o teatro aos 20 anos, em 1859 – e continuará a ser o nosso ponto de referência crítica sobre as coisas do palco. Procedendo ao balanço da literatura nacional, no célebre ensaio intitulado “Instinto de Nacionalidade” (PRADO, 2003, p. 86).

João Roberto Faria, crítico que produziu várias obras sobre a dramaturgia brasileira do século XIX, também dá bastante importância ao legado crítico sobre teatro deixado por Machado:

No início de sua carreira literária, Machado de Assis foi, além de poeta, crítico teatral, dramaturgo, censor do Conservatório Dramático e tradutor de várias peças francesas. O interesse pelo teatro – até mesmo o entusiasmo, poder-se-ia dizer – já está presente num dos primeiros artigos que escreveu, “Ideias Vagas: a Comédia Moderna”, quando tinha apenas dezessete anos (p. 151).

A adesão de Machado de Assis ao realismo teatral tornou-se mais explícita nas páginas do jornal *O Espelho*, onde militou como crítico teatral entre 11 de setembro de 1859 e 8 de janeiro de 1860 (p. 153).

Dos textos que Machado escreveu para *O Espelho*, o mais importante para a caracterização do seu pensamento dramático naquele momento foi publicado no quarto e quinto números do jornal e não abordava os espetáculos em cartaz. O título “Ideias Sobre Teatro” definia o objetivo do crítico, desejoso de mostrar-se aos leitores também como “pensador” (p. 153).

No *Diário do Rio de Janeiro*, Machado escreveu apenas três críticas, sob o título “Revista Dramática”. Mas nesse mesmo jornal foi o folhetinista das séries “Comentários da Semana” – novembro de 1861 a maio de 1862 – e “Ao Acaso” – junho de 1864 a maio de 1865 (p. 156).

[...] Machado, aqui, figura apenas como crítico teatral, mas como o mais importante do período, o que melhor documentou a reforma realista implementada pelo Ginásio (FARIA, 1993, p. 158).

Utilizaremos alguns pontos das críticas de Machado de Assis apontadas acima por Prado e por Faria neste capítulo e nas segunda e terceira partes da tese. Em sua primeira crítica, “Ideias sobre o Teatro”, de 1859, Machado, ao comentar a reforma pretendida pelo teatro realista que surgia, chama a atenção para o fato das produções teatrais ocorrerem sempre por esforços isolados, não atingindo toda a sociedade:

A reforma da arte dramática estendeu-se até nós e pareceu dominar definitivamente uma fração da sociedade.

Mas isso é o resultado de um esforço isolado operando por um grupo de homens. Não tem ação larga sobre a sociedade. Esse esforço tem-se mantido e produzido os mais belos efeitos; inoculou em algumas artérias o sangue das novas ideias, mas não o pode ainda fazer relativamente a todo o corpo social.

Não há aqui iniciativa direta e relacionada com todos os outros grupos e filhos da arte.

A sua ação sobre o povo limita-se a um círculo tão pequeno que dificilmente faria resvalar os novos dogmas em todas as direções sociais (ASSIS, 2001, p. 489).

Esse motivo levou alguns autores, como José de Alencar e o próprio Machado de Assis, a desistirem de continuar escrevendo peças, outros a se dedicarem menos ao gênero (o que pode ter sido o caso do Visconde de Taunay) e, provavelmente, a crítica a destinar menor importância à produção dramática dos escritores do que às narrativas, pois essas tinham apelo popular significativamente maior.

Em 1859, Machado escreve a crítica “O Conservatório Dramático” e, em 1860, a “Revista de Teatros”. Nelas, já demonstra preocupação com a preferência do público pelas representações estrangeiras e pelas peças musicadas e com baixa qualidade literária, o que afastaria cada vez mais os bons escritores brasileiros da dramaturgia – e acreditamos que, por consequência, também afastou a crítica e as futuras obras historiográficas, uma vez que o período é compreendido como de “baixa” produção qualitativa, não despertando o interesse dos críticos.

Uma crítica muito importante e bastante mencionada nas atuais antologias sobre dramaturgia brasileira é “O Teatro Nacional”, publicada por Machado em 1866. O crítico analisa o momento da dramaturgia nacional comparando o grande interesse que ocorreu no início do romantismo com as peças de Martins Pena e as encenações de João Caetano

e a queda de espectadores, além da decepção de José de Alencar, autor da citada *Asas de um Anjo*:

[...] O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas plateias alguns espectadores; nada mais; que os poetas dramáticos, já desiludidos da cena, contemplem atentamente este fúnebre espetáculo; não os aconselhamos, mas é talvez agora que tinha cabimento a resolução do autor das *Asas de um Anjo* a pena a fazer dos pedaços uma cruz (ASSIS, 2001, p. 557).

Machado também compara a dramaturgia romântica, da qual faz bastantes críticas negativas sobre a qualidade, denominando até como “monstruosidades”, com a realista, da qual compreende que houve avanço de qualidade, mas ainda com repetições de clichês oriundos dos movimentos “ultra” europeus:

[...] Tudo isso reproduziu a cena brasileira, e raro aparecia, no meio de tais monstruosidades, uma obra que trouxesse o cunho de verdadeiro talento. [...] o ultra-realismo tomou o lugar do ultra-romanticismo, o que não deixava de ser monótono. Aconteceu o mesmo que com a reforma precedente; a teoria realista, como a teoria romântica, levadas até à exageração, deram o golpe de misericórdia no espírito público. Salvaram-se felizmente os autores nacionais (ASSIS, 2001, p. 558-559).

Neste aspecto, divergimos das críticas de Machado e de alguns escritores da dramaturgia realista, consideramos que tanto o teatro romântico quanto o realista e, por consequência, as encenações de João Caetano e do Ginásio Dramático foram muito importantes para a formação da literatura dramática brasileira, conforme apresentaremos nos dois próximos capítulos.

O autor termina a sua crítica com esperanças de que a reforma proposta pelo novo teatro dramático realista renovará a comédia brasileira:

Na esperança de que esta reforma se há de efetuar, aproveitaremos o tempo, enquanto ele não chega, para fazer um estudo dos nossos principais autores dramáticos, sem nos impormos nenhuma ordem de sucessão, nem fixação de épocas, e conforme nos forem propícios o tempo e a disposição. Será uma espécie de balanço do passado: a Comédia Brasileira iniciará uma nova era para a literatura (ASSIS, 2001, p. 562).

Por fim, Machado de Assis publicou, em 1873, a sua crítica mais reconhecida “Notícia da Atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade”. Esta não é

especificamente um texto sobre dramaturgia e sim um balanço de toda a literatura brasileira a partir do instinto de nacionalidade gerado pela renovação romântica na prosa, na poesia, na língua e no teatro. Ao discutir o que se consolidou como “instinto de nacionalidade”, Machado faz os seguintes questionamentos:

Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles, os convida a natureza americana, cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores. O romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção, a que devemos, entre outros, os livros dos Srs. Bernardo Guimarães, que brilhantemente e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte (Escragnolle Taunay), Franklin Távora, e alguns mais (ASSIS, 1997, p. 20).

Machado compreende a nacionalidade de nossa literatura para além do tema indianista e cita importantes contribuições com outras abordagens produzidas por alguns escritores, dentre eles o Visconde de Taunay (na época publicando sob o pseudônimo de Sílvio Dinarte). Todavia, as principais contribuições citadas na crítica referem-se, sobretudo, aos romances, não havendo nenhuma menção à dramaturgia de Taunay, nem mesmo no subcapítulo sobre o teatro. Aliás, neste capítulo, Machado não analisa propriamente nenhum autor de teatro, compreendendo que a dramaturgia brasileira havia desaparecido e que não havia mais nada digno de nota:

Esta parte pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tornou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores? (ASSIS, 1997, p. 27).

E mais adiante, lista autores e obras que considera de valor durante o século XIX:

E todavia a continuar o teatro, teriam as vocações novas alguns exemplos não remotos, que muito as haviam de animar. Não falo das comédias do Pena, talento sincero e original, a quem só faltou viver mais, para aperfeiçoar-se a empreender obras de maior vulto; nem também das tragédias de Magalhães e dos dramas de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Agrário. Mais

recentemente, nestes últimos doze ou quatorze anos, houve tal ou qual movimento. Apareceram então os dramas e comédias do Sr. J. de Alencar, que ocupou o primeiro lugar na nossa escola realista e cujas obras *Demônio Familiar* e *Mãe* são de notável merecimento. Logo em seguida apareceram várias outras composições dignas do aplauso que tiveram, tais como os dramas dos Srs. Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva e alguns mais; mas nada disso foi adiante. Os autores cedo se enfastiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada (p. 27).

A província ainda não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia – mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original. E com estas poucas linhas fica liquidado esse ponto (ASSIS, 1997, p. 27).

Os três parágrafos acima são as únicas análises que Machado de Assis considerou importantes de serem feitas a respeito do teatro como contribuinte para a literatura brasileira e para o instinto de nacionalidade durante o século XIX. O crítico considera que as produções foram poucas e sucumbiram diante do gosto popular pelas peças de baixo valor estético, embora existissem bons autores, conforme listado. Cabe, por fim, citar que as críticas de Machado de Assis foram escritas entre os anos de 1859 e 1873 e as quatro peças do Visconde de Taunay foram publicadas em anos posteriores (1874; 1880; 1886; 1896), e que nas décadas finais daquele século, o crítico dedicar-se-ia à publicação de seus renomados romances realistas.

Contudo, as reflexões feitas por Machado sobre a dramaturgia das décadas finais do século XIX, o fato de ter abandonado a função de crítico de teatro (também escreveu algumas peças para serem encenadas e acabou desistindo), além do abandono de José de Alencar, então o maior autor dramático brasileiro, faz crermos que contribuíram para que as historiografias concentrassem suas análises, sobretudo, nas obras dramáticas publicadas até 1880.

Este recorte temporal está presente nas obras historiográficas de Sílvio Romero e de José Veríssimo, analisadas no subcapítulo anterior. Como mencionado, estas obras guiaram o que era importante de ser lido e estudado nas décadas finais do século XIX e durante praticamente toda a metade do século XX, sendo, portanto, comum o desconhecimento sobre as peças produzidas por autores após 1880, como é o caso do Visconde de Taunay, salvo o sempre mencionado Artur Azevedo.

É importante citar novamente Romero e Veríssimo neste capítulo sobre historiografia específica sobre teatro porque, diferentemente da maioria das historiografias literárias do século XX, que separam a produção dramática das narrativas e líricas, durante o século XIX, uma peça era lida como um texto literário, da mesma

forma que uma narrativa ou um poema. É o que destaca João Roberto Faria em seus recentes estudos sobre o teatro do século XIX, justificando o porquê quase sempre retorna às considerações dos nossos dois primeiros historiadores:

Em primeiro lugar, apontemos os pontos comuns. Ambos [Romero e Veríssimo] estudam a produção dramática do século XIX como parte da produção literária. “Um escritor – afirma Veríssimo – não pode ser bem entendido na sua obra e ação senão visto em conjunto, e não repartido conforme os gêneros diversos em que provou o engenho” (p. 15). Assim, para exemplificar, as peças de um Gonçalves Dias são comentadas ao lado dos poemas. Curiosamente, Veríssimo procede dessa maneira, mas ao final do volume faz uma síntese da evolução do teatro no capítulo “O Teatro e a Literatura Dramática”. Sílvio Romero não dedicou um capítulo especial ao teatro e procedeu da seguinte maneira: estudou a obra dramática dos poetas junto com a poesia e a dos romancistas junto com os romances. Quer dizer, os dois historiadores consideram o teatro enquanto realização literária. Romero chega a dizer que aprecia mais os dramas quando os lê, porque “uma representação teatral é a arte que se sobrepõe a outra e a vela em grande parte” (tomo III, p. 256). Veríssimo, por sua vez, elogia as qualidades puramente teatrais de Martins Pena, que sabia combinar os efeitos cômicos, dispor as cenas etc., mas observa, numa frase reveladora de suas restrições: “Martins Pena não é senão isso, um escritor de teatro” (p. 254). Em outras palavras, faltava ao criador da comédia brasileira o propósito literário (FARIA, 1998, p. 97-98).

Faria aponta algumas diferenças entre as leituras sobre textos teatrais feitas por Romero e por Veríssimo: enquanto o primeiro preferia ler as peças como texto literário e constituinte do projeto literário do autor, o segundo optava por separar autores e obras por gêneros. Contudo, reitera que no século XIX não havia a distinção entre texto para ser encenado e texto para ser lido e os textos dramáticos eram considerados como literários, tanto quanto os narrativos e líricos. A separação se deu mais ao decorrer do século XX com as produções dramáticas modernas, que inseriam significantes extratextuais em suas produções, – tal questionamento foi apontado no subcapítulo sobre as historiografias da segunda metade do século XX na página 28 desta tese.

Conforme visto, as antologias literárias brasileiras da segunda metade do século XX deram menor importância (ou até mesmo nenhuma importância) aos textos teatrais. Em vista disso, torna-se necessário analisarmos obras específicas de historiografia de teatro brasileiro, uma vez que praticamente só essas passaram a produzir novas reflexões sobre os textos dramáticos a partir do período citado.

Décio de Almeida Prado é constantemente reconhecido pelos críticos como o autor mais importante de historiografia de teatro brasileiro. Praticamente todos os estudos sobre dramaturgia brasileira referem-se aos seus textos. Destarte, citarmos as críticas produzidas em sua *História concisa do teatro brasileiro 1570-1908*, publicada em 1999, seria, no geral, suficiente para analisarmos o período proposto, uma vez que essa reúne e atualiza toda a sua produção crítica.

A respeito da importância dos estudos de Décio de Almeida Prado sobre os textos teatrais brasileiros, João Roberto Faria observa:

Vista em conjunto, a obra de Décio de Almeida Prado abrange praticamente toda a história do teatro brasileiro, desde suas origens mais remotas, com os autos do Padre Anchieta, até as manifestações mais recentes da dramaturgia da década de 70. Como pesquisador e ensaísta, ele dedicou-se com empenho ao estudo de todos os períodos importantes da nossa história literária.

[...] é no romantismo que o teatro brasileiro se constitui como um “sistema” integrado por autores, atores, obras e público. Desse modo, à semelhança de seus companheiros de geração, Antonio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes, que estudaram o processo formativo da literatura e do cinema em nosso país, Décio de Almeida Prado procurou fazer o mesmo com o teatro, investigando o primeiro momento – ou o que Antonio Candido chamaria de “momento decisivo” – em que houve entre nós as condições intelectuais e materiais que puderam proporcionar uma continuidade fecunda do trabalho cênico (FARIA, 1998, p. 15-16).

Faria ressalta a importância de Décio de Almeida Prado para os estudos da formação de nosso teatro – utilizaremos estas reflexões na segunda parte, na qual desenvolveremos o estudo sobre o romantismo – e a compara com a relevância que tiveram Antonio Candido, para os estudos do processo formativo da nossa literatura, e Paulo Emílio Salles Gomes, para o nosso cinema.

Em *História concisa do teatro brasileiro*, Prado analisa todo o processo de formação de nossa dramaturgia, passando pelo período colonial, pelo advento do romantismo, o nascimento da comédia, o drama histórico nacional, o realismo no teatro, os gêneros do teatro musicado, a evolução da comédia e a passagem para o século XX. Nesse percurso, analisa, principalmente, as obras de Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, Agrário Menezes, Castro Alves, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo e não cita a produção do Visconde de Taunay. No final do capítulo sobre o realismo, considerado o ponto alto de nossa produção, e a passagem

para as décadas finais do século XIX, em que começa a derrocada da qualidade estética e do interesse do público, Prado faz importantes reflexões:

Ao realismo, se a história tivesse lógica, seguir-se-ia o naturalismo, como aconteceu na França, e no que diz respeito ao romance também no Brasil, com Aluísio Azevedo sucedendo a José de Alencar. Mas nos palcos do Rio de Janeiro, cidade que concentrava praticamente todo o teatro nacional, essa sequência foi interrompida por uma espécie de avalanche de música ligeira, que arrasou o pouco que o romantismo e o realismo haviam conseguido construir sob a designação de drama. A irrupção da opereta francesa, acompanhada por suas sequelas cênicas, trouxe consigo a morte da literatura teatral considerada séria (p. 85).

Ninguém lamentou mais essa mudança de perspectiva, essa quebra de ambição literária, do que Machado de Assis. Ele começara a se preocupar com o teatro aos 20 anos, em 1859 – e continuará a ser o nosso ponto de referência crítica sobre as coisas do palco. Procedendo ao balanço da literatura nacional, no célebre ensaio intitulado “Instinto de Nacionalidade” (PRADO, 2003, p. 86).

Mais adiante, enfatiza que ninguém sentiu mais a mudança de perspectiva do que Machado de Assis em sua crítica sobre o instinto de nacionalidade, aqui citada anteriormente, e termina fazendo uma síntese do que foi a comédia brasileira durante todo o século XIX:

A comédia brasileira, em última análise, nunca rompeu a barreira que a fechava num campo afinal bastante restrito. Nunca foi tocada pela fantasia poética shakesperiana, que produziu na França um autor teatral como Alfred Musset. E, dentro da estética clássica, não foi capaz de construir *caracteres* (no sentido francês de tipos psicológicos universais), nem primou pela originalidade do enredo. Trabalhando com material humano comum, de uso de todos os comediógrafos, só propôs na verdade duas oposições básicas: a do estrangeiro *versus* o nacional e a do homem da roça *versus* o habitante da Corte. Nesse sentido, nem Macedo nem França Júnior foram muito além do que traçara Martins Pena, com maior carga de inventividade (PRADO, 2003, p. 138).

Décio de Almeida Prado conclui o seu percurso sobre as produções das comédias dramáticas do século XIX compreendendo que em nenhum momento foi atingida a originalidade estética capaz de gerar personagens e temas realmente nacionais. Para o crítico, o que houve foram apenas antíteses aos modelos europeus na busca pelo instinto de nacionalidade, conforme antes abordado por Machado de Assis. Prado, assim, também compreende que as evoluções realistas não foram suficientes e que havia anteriormente

maior carga de inventividade com Martins Pena do que nos posteriores França Júnior e Machado de Assis.

Embora tenhamos acentuado anteriormente a importância da historiografia de Décio de Almeida Prado para os estudos de dramaturgia brasileira, outro autor também teve e tem muito destaque nos estudos da área e acreditamos ser indispensável neste percurso histórico pelas obras consagradas da historiografia literária brasileira: trata-se do crítico Sábato Magaldi.

Inicialmente, Magaldi destacou-se, assim como Machado de Assis no século XIX, como importante crítico de teatro nos jornais, depois lecionou sobre dramaturgia brasileira na Universidade de São Paulo e na Universidade de Paris III. Posteriormente, sua crítica começou a ser compilada em livros e passou a ser considerada como importante referencial teórico para os estudos na área. Em 1962, publicou outra obra que se tornaria referência para a historiografia específica: *Panorama do teatro brasileiro*, reeditada e revisada pelo próprio autor em anos posteriores – utilizaremos aqui a terceira edição, de 1997.

Magaldi também compreende que a produção dramática brasileira inicia-se somente a partir do romantismo. Em seu percurso histórico, passa pelo período colonial, pelo “encontro da nacionalidade” (romantismo); “a criação da comédia brasileira”; pelo teatro realista, “ideias com seiva humana”; e pelas décadas finais do século XIX e a derrocada do teatro nacional, “Um grande animador”. Nesses capítulos, analisa, principalmente, as obras de Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, José de Alencar e Artur Azevedo. O crítico não cita em nenhum momento a dramaturgia do Visconde de Taunay.

No capítulo sobre as rápidas propagação e derrocada do teatro realista, considerado por nossos escritores como o ponto alto de qualidade estética, Magaldi faz importante reflexão:

A história do nosso teatro parece feita, muitas vezes, das produções secundárias dos melhores poetas e romancistas que escreveram literatura no país. Não reconhecer essa verificação seria, ao menos em parte, inverdade. Para explicar o fenômeno, basta referir que a dramaturgia é apenas um dos elementos do espetáculo, e as limitações impostas pela cena devem ter tolhido muito os escritores teatrais. No diálogo mudo com o leitor, o ficcionista se espraia com maior liberdade. Alencar já se queixara de alguns percalços do desempenho, desservido por atores que se recusavam a interpretar papéis pequenos. A dependência que tem o autor dos interesses comerciais das

companhias significou sempre um melancólico desestímulo para o desenvolvimento da literatura dramática. Alencar, homem vaidoso e de talento múltiplo, obtendo êxito em outros campos, não haveria de interessar-se mais por um gênero que deixou de dar-lhe a compensação da glória e cujo consumidor, ademais, ele julgava em atraso de um século com as suas ideias. O teatro, para ele, não passou de veleidade, abandonada por outros cultos mais animadores (MAGALDI, 1997, p. 110).

Magaldi conclui que, durante o século XIX, o teatro tornou-se produção secundária dos melhores escritores da época e que esses, por não encontrarem nas narrativas e líricas as limitações impostas pelas encenações, encenadores e público, destinaram ao teatro menos empenho. O crítico cita o exemplo marcante de José de Alencar, produtor dos melhores dramas do período, que começou nos palcos temas como corrupção do amor por dinheiro na sociedade burguesa, prostituição, mulher dominadora e traição e depois os aperfeiçoou em seus romances finais, não retornando – em nosso entendimento um pouco por vaidade e por considerar desperdício de seu talento – à dramaturgia.

Em suma, consideramos que estas reflexões de Sábado Magaldi são também motivadoras para que a historiografia literária não tivesse produzido uma abordagem mais ampla para as obras dramáticas conforme fizera com a prosa e a poesia dos mesmos autores escolhidos.

Cabe ressaltar ainda que, embora Sábado Magaldi não tenha incluído o Visconde de Taunay em sua obra de história do teatro brasileiro, este produziu vários ensaios críticos em jornais, posteriormente compilados em volumes e que há, entre esses, um sobre a dramaturgia do Visconde de Taunay. Utilizaremos este texto nos capítulos posteriores desta tese.

Para encerrarmos este trajeto pela historiografia específica de teatro, consideramos importante referenciar outro autor: o já citado João Roberto Faria. A escolha foi feita por dois motivos: Faria é discípulo de Décio de Almeida Prado e é o produtor das historiografias mais atuais sobre teatro brasileiro, além de também ter publicado grande parte de seus estudos dramáticos sobre o século XIX.

Abrindo o século XXI, Faria publicou *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil* (2001), uma extensa obra historiográfica destinada especificamente à dramaturgia do século XIX, com anexos dos principais ensaios críticos produzidos sobre teatro pelos autores do mesmo período. Apesar de suas 677 páginas, não há nenhuma análise sobre a

dramaturgia do Visconde de Taunay. Em linhas gerais, o crítico escolhe os mesmos autores que Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi incluíram em suas historiografias. Contudo, há em seus textos muitas passagens que fazem análises amplas sobre as limitações de produções dos períodos, as quais consideramos importantes para apresentarmos os nossos motivadores da exclusão crítica sobre determinadas obras do período. A seguir, apresentamos uma dessas análises, sobre o romantismo e seu caráter de produções isoladas, e posteriormente utilizaremos outras:

Os textos teóricos e críticos referentes ao romantismo teatral, quando lidos em separado, elucidam o pensamento de escritores e intelectuais do período, no que concerne principalmente ao gênero dramático. Porém, quando lidos em conjunto, deixam entrever o quanto não dialogam entre si, o quando são manifestações isoladas, desarticuladas, caracterizando quase sempre uma iniciativa pessoal, nunca um “movimento” voltado para a construção da dramaturgia brasileira ou mesmo da dramaturgia romântica [...] nosso romantismo não teve autores dramáticos reunidos em torno de objetivos comuns, esteticamente identificados entre si. Tivemos autores que, obedecendo a impulsos de ordem variada – vontade de realização pessoal, entusiasmo juvenil, participação em concursos, gentileza para com a amante, encomenda –, escreveram peças sem qualquer preocupação de ordem programática (FARIA, 2001, p. 78-79).

Faria, por estar distante de seu período de análise, vislumbra em conjunto a crítica produzida pelos autores do século XIX, e conclui que, no geral, só ocorreram manifestações isoladas, desarticuladas e de iniciativa pessoal; compreende que nunca houve um movimento consolidado, uma construção da dramaturgia brasileira, embora esta seja considerada a época de seu nascimento. Além de poder compreender em conjunto os impulsos de produção dos autores, Faria, à luz do século XXI, também tem a possibilidade de conjecturar em complexo as primeiras críticas e teorias produzidas pelos próprios autores (conforme anexa em sua obra), a dos primeiros historiadores (Romero e Veríssimo) e toda a historiografia do século XX (da literatura em geral e da específica de teatro). O crítico, numa espécie de trabalho metacrítico, procura construir uma visão geral do que constituiu um movimento dramaturgic e daquilo que pode ser considerado apenas como produções isoladas, o que visto à distância temporal também não deixa de compor um movimento⁷.

⁷ No ano de 2012, João Roberto Faria publicou uma nova e importante obra de historiografia do teatro brasileiro. Editada em dois longos volumes, pela editora Perspectiva e edições SESC/SP, a *História do Teatro Brasileiro* traz a contribuição de vários outros estudiosos do teatro brasileiro sobre todos os nossos períodos literários. No 1º volume, “Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX”,

Entendemos ser esta uma metodologia importante para analisarmos a produção dramática do Visconde de Taunay e, portanto, utilizá-la-emos nos capítulos segundo e terceiro desta tese, apresentando as produções compostas no período e as apreciações e lacunas críticas produzidas posteriormente pela historiografia, a fim de vislumbrar um conjunto em que possa ser situado o teatro de Taunay e justificarmos as questões estéticas que julgamos ser relevantes para a inclusão. Para tanto, ressaltamos que não houve análise ou inclusão destas obras na historiografia literária, seja na geral, seja na específica de teatro, mas que encontramos outros três textos em que há estudos importantes sobre a dramaturgia do Visconde de Taunay, são eles: “Taunay Dramaturgo”, ensaio de Sábado Magaldi, o capítulo “Visconde de Taunay”, na obra *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, de Lothar Hessel e Georges Raeders e a obra *O Visconde de Taunay e os fios da memória*, de Maria Lídia Lichtscheidl Maretti.

Durante as análises das peças de Taunay, nos dois próximos capítulos, retomaremos as críticas específicas de teatro e as aplicaremos à leitura numa abordagem metacrítica – foco do subcapítulo cinco. Todavia, antes utilizaremos uma teoria produzida em uma dessas obras como nosso quarto possível motivador de exclusão da dramaturgia do Visconde de Taunay da historiografia literária brasileira trata-se da abordagem do autor como “polígrafo”, presente na obra de Maria Lídia Lichtscheidl Maretti.

1.4. O Visconde de Taunay Polígrafo: outro motivador de exclusão?

No ano de 1996, Maria Lídia Lichtscheidl Maretti defendeu a tese de doutorado intitulada *O Polígrafo Costumaz* na Universidade de Campinas – UNICAMP. Dez anos depois, a tese foi revisada e publicada em livro, desta vez intitulada *O Visconde de Taunay e os fios da memória* (2006). Nesse, a autora faz um percurso por toda a produção do

há um capítulo sobre o Romantismo, com contribuições de Décio de Almeida Prado, Ivete Susana Kist, Elizabeth R. Azevedo, Vilma Arêas e Luiz Fernando Ramos, além de outro sobre o Realismo, todo produzido pelo próprio João Roberto Faria. Contudo, apesar de serem críticas revisitadas, há somente a inserção de novas abordagens teóricas, não havendo grandes inclusões de outros escritores e obras para além das antigas historiografias. Dessa forma, resolvemos não incluí-la no texto deste capítulo, por entendermos que estão evidenciadas nos trabalhos críticos anteriormente citados e por, principalmente, não conter análises sobre a dramaturgia do Visconde de Taunay.

Visconde de Taunay, analisando-a e dando ênfase às tantas características e obras esquecidas de sua vasta produção, o que confirma a sua tese sobre o escritor “polígrafo”.

Segundo o *Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2015), polígrafo é um substantivo masculino com as seguintes significações:

- 1 quem escreve sobre vários assuntos;
 - 2 máquina que produz várias cópias de um texto ao mesmo tempo;
 - 3 indivíduo que estuda ou que conhece muitas ciências.
- (HOUAISS, 2015, p. 742).

As definições de número um e três são totalmente cabíveis ao Visconde de Taunay. O autor, além de escrever sobre diversos assuntos, também estudou e conheceu várias ciências, conforme apontamos no primeiro capítulo com seus relatos biográficos e nas citações que serão apresentadas neste capítulo. Maretti discorre sobre estes conhecimentos do autor:

[...] diplomado como engenheiro geógrafo e bacharel em ciências físicas e matemáticas, ele foi professor de várias disciplinas, sendo que a disparidade entre elas – ele ensinou tanto francês como geologia, mineralogia e botânica –, sugere já aqui o avesso da especialização e a amplitude quase enciclopédica de seus conhecimentos, comprovável em toda a sua obra (MARETTI, 2006, p. 30).

Em outro momento de suas análises, a autora também chama a atenção para as tantas possibilidades que os leitores e estudiosos poderiam encontrar sobre o Visconde de Taunay em diversas bibliografias de áreas distintas:

Quem se aventura a ler a infinidade de textos escritos pelo Visconde de Taunay pode adquirir a inevitável suspeita, facilmente confirmável, de que eles poderiam frequentar bibliografias de áreas diversas e que tenham em comum o propósito de conhecer o Brasil da segunda metade do século XIX. Em princípio, eles podem ser lidos, consultados ou citados por historiadores, geógrafos, geólogos, sociólogos, linguistas, antropólogos, etnólogos, políticos, biólogos; enfim (e sem pretender a exaustão), por uma razão histórica talvez mais evidente, por críticos e historiadores da literatura brasileira. Ao fazer essa afirmação, penso obviamente na totalidade da obra do escritor, composta por textos de estirpe, origem e funções diversas que respondem a interesses também diversos, como sugere a enumeração, e manifestam uma vontade enciclopedista de abranger a totalidade do saber sobre o mundo (MARETTI, 2006, p. 119-120).

É importante ressaltarmos novamente a formação francesa do escritor, neto de Nicolas-Antoine Taunay, artista trazido pelo rei D. João VI para o seu projeto de remodelação do Rio de Janeiro e filho do também artista Félix Émile Taunay, além do fato de que no século XIX não existia o caráter de especialização que se desenvolveu durante o século posterior e se acentuou em nosso. Devido à ascendência, o Visconde tinha como base buscar a intelectualidade francesa e se mostrar capaz de discutir várias ciências. Como exemplo dessa linhagem, poderíamos citar vários escritores do século XVIII na França, como Jean-Jacques Rousseau⁸, que desenvolveu estudos de filosofia, literatura, história, biologia, química, entre outros.

Maretti parte então dos conhecimentos científicos de Taunay para apresentar a variedade de produção escrita do autor, passando pela obra de *Memórias*, pelos romances urbanos escritos na década final de vida do escritor, pelas obras de caráter histórico-político (“veia discursiva”) e pelas peças de teatro, porém analisando somente as duas comédias (“veia cômica”), dessa maneira, apresenta aspectos que comprovam a sua análise sobre o polígrafo. Nela, a autora explica que desenvolveu a sua tese a partir da nomenclatura dada pelo historiador José Veríssimo e pela denominação semelhante (“polimórfico”) concedida por Alcides Bezerra:

Pela variedade das suas aptidões, o Sr. Taunay mereceria esse feio nome de polígrafo, com que os bibliógrafos alcunham os que trataram e escreveram de muitas coisas (VERÍSSIMO apud MARETTI, 2006, p. 28).

[...]

Talento polimórfico, produzindo com facilidade, era natural que o Visconde de Taunay tentasse outros gêneros literários além da história e do romance (BEZERRA apud MARETTI, 2006, p. 50).

A partir das definições sobre a variedade de Taunay como produtor, dadas pelos críticos antecessores, Maretti reflete sobre as lacunas existentes nas historiografias literárias brasileiras:

Convém ressaltar que, excetuando-se o caso de *Inocência*, foram raros os críticos que se pronunciaram a propósito dos livros de ficção de Taunay.

⁸ A referência é também pertinente pelo fato de Nicolas-Antoine Taunay ter adquirido a casa antes pertencente a Jean-Jacques Rousseau, onde posteriormente nasceu seu filho Félix Émile Taunay, conforme é possível lermos em biografias disponíveis em vários *sites* da internet, tais como a Enciclopédia Itaú Cultural e o Portal São Francisco. Conferir os links a seguir:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24452/nicolas-antoine-taunay>. (Acesso em 27/09/2020).
<https://www.portalsaofrancisco.com.br/biografias/felix-emile-taunay#>: (Acesso em 27/09/2020).

Eles são quase sempre mencionados, e eventualmente analisados ou comentados, pelo fato de serem do mesmo autor do famoso romance de 1872. As exceções são José Veríssimo (1895 e 1899), o já citado Veridiano de Carvalho (*in* Taunay, 1923a), e um ou outro historiador que se vale de *O Encilhamento* para efeito de estudo do período correspondente ao final do século XIX (MARETTI, 2006, p. 51).

Conforme apresentamos nos capítulos anteriores, o Visconde de Taunay quase sempre é mencionado pelos críticos e historiadores como autor das mesmas duas obras: *A retirada da Laguna* e *Inocência*. Mesmo autores que analisam alguma outra obra, acabam por dar sempre maior valor a estas duas e destinar a maior parte de suas análises a elas, não saindo as demais do mero campo da citação. O próprio Veríssimo, citado por Maretti como um dos únicos a citar outras obras, também procede assim:

[...] Se o equilíbrio do seu temperamento lhe permitiu, em dois momentos diferentes e próximos, escrever dois livros que são duas obras-primas, e que se distinguem justamente pelas qualidades dos temperamentos normais e são, a sobriedade e simplicidade, a naturalidade e a espontaneidade, a *Inocência* e a *Retirada da Laguna*, por outro lado foi talvez a causa da inferioridade, da desigualdade geral de sua obra posterior, quando, com menos zelo da sua reputação de escritor, entrou a produzir como quer que seja de afogadilho (VERÍSSIMO, 1977, p. 148).

Até mesmo o Visconde de Taunay considerava as duas obras como superiores às demais. O escritor, em seu livro de *Memórias*, relatou:

Talvez para sempre, pode parecer imodéstia de minha parte; mas não sei, nutro a ambição que não de chegar à posteridade duas obras minhas: *A retirada da Laguna* e *Inocência* [...]

A este respeito, tomei um dia a liberdade de dizer ao Imperador – isto na festa do Instituto Histórico oferecida aos oficiais do encouraçado chileno *Cochrane*, em fins de outubro de 1889 – mostrando-lhe aqueles dois livros bem encadernados, que ia oferecer ao Comandante Constantino Bannen: “Eis as duas asas que me levarão à imortalidade” (TAUNAY, 2005, p. 135).

É comum que algumas obras de consagrados escritores sejam consideradas superiores a outras, é assim com praticamente todos. *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Vidas secas*, *São Bernardo* e *Angústia*, de Graciliano Ramos, por exemplo, são muito mais analisadas nas historiografias críticas do que as suas demais obras. Entretanto, no caso do Visconde de Taunay houve praticamente um apagamento da existência das suas outras produções, talvez justamente causado por sua variedade temática e disciplinar.

Para tal fato, Maretti destaca:

[...] a obra do Visconde de Taunay, tal como foi e ainda vem sendo encarada pela crítica e pela historiografia literária brasileira, tem excluído do seu conjunto tudo o que não corresponde aos critérios de valorização e periodização de que esta historiografia sempre se valeu: geralmente, restam apenas *Inocência* e *A Retirada da Laguna* como textos passíveis de atenção e consideração do estudioso. Os numerosos outros textos do autor são desprezados, como se não tivessem sido escritos, publicados e lidos (MARETTI, 2006, p. 66).

A autora ainda adverte sobre a necessidade de haver uma “reabilitação” a respeito de sua produção, importante para a construção de nossa literatura e, muitas vezes, “sem lugar”⁹ por pertencer a um momento de transição do romantismo para o realismo:

Uma “reabilitação” faz-se necessária, sobretudo se considerarmos a importância destes textos numa “reconstrução” da *ideia de nação*, básica para a compreensão do século XIX em sua perspectiva cultural. A sua análise, de maneira a ir “recompondo” a contribuição gradual de Taunay em várias áreas da esfera pública, revela um percurso de atuação intensa e constante que culminou no isolamento, na frustração e numa conseqüente nostalgia de um Brasil imaginado mas não concretizado pela história. Além disso, a inscrição do autor na história literária brasileira encontra-se invariavelmente rodeada pelo aspecto polêmico da *transição*: a dúvida, tantas vezes explorada, entre o romântico e o realista é uma das questões que a historiografia não se nega a discutir quando trata do autor de *Inocência* (MARETTI, 2006, p. 66).

Todavia, o caráter de especialização que não existia no século XIX passou a ser explorado durante o século XX e os olhares críticos de Antonio Candido e João Luiz Lafetá para que novos estudos fossem feitos em relação a outras obras do Visconde de Taunay reatualizaram a importância do escritor. Assim, a obra de Maria Lídia Lichtscheidl Maretti apresenta um escritor de maior relevância do que o mero autor dos únicos livros sempre analisados:

Os aspectos circundantes apontados como relevantes para caracterizar a vida e a obra de Taunay vão além do fato de ele poder figurar como um dos nomes de várias listas. É possível considerar outras circunstâncias que suscitaram manifestações, seja em letra de fôrma, seja na tela do cinema ou no palco do teatro, e que não supõem aquele tipo de relação com outros nomes, invertendo a situação anterior: agora é o nome Taunay que pode encabeçar ou realmente encabeça as listas. É o caso, por exemplo, dos “vários

⁹ Trataremos da questão do “sem lugar” (transição entre romantismo e realismo) como síntese dos nossos quatro motivadores de exclusão das historiografias literárias brasileiras no quarto capítulo desta tese.

romances” mencionados rapidamente naquela *História de Curitiba* – os quais se pode acrescentar também os livros de contos e as peças de teatro –, dos vários gêneros aos quais se dedicou, das traduções de livros de sua autoria (em alguns casos, para várias línguas), das traduções feitas por ele de livros e textos alheios, das edições e reedições que trazem seu nome na capa, das adaptações de sua obra para o cinema e para o teatro, dos poemas, romances e contos inspirados em seus textos, das comparações com outros escritores, dos pseudônimos adotados, das antologias que frequentou e das várias comemorações a que seu nome deu ensejo e que são tão coerentes com o valor dado por ele à preservação da memória (MARETTI, 2006, p. 50).

O trabalho de pesquisa realizado por Maretti em sua obra é digno de todos os elogios. A autora encontrou diversas fontes perdidas e conseguiu apresentar nos anexos todos os registros das publicações originais realizadas pelo Visconde de Taunay. Contudo, Maretti também precisou selecionar obras e estilos para compor os capítulos de sua análise, deixando outras vertentes a serem analisadas por futuros pesquisadores – como é o caso desta tese.

Ressaltamos, por fim, que acreditamos ser justamente o fato de Taunay ser polígrafo, característica explorada e elogiada por Maretti, um possível motivador da exclusão ou desconhecimento de várias obras clássicas da historiografia literária brasileira. Dentre tantas obras e vertentes, a própria produção do Visconde de Taunay acabou por encobrir outras.

1.5. A dramaturgia do Visconde de Taunay: uma leitura “metacrítica” e comparativa

Conforme abordado nos quatro primeiros subcapítulos, o nome do Visconde de Taunay, embora esteja presente em praticamente todas as obras de historiografia literária brasileiras, é, quase sempre, lembrado apenas por duas de suas obras, existindo grande desconhecimento sobre a sua produção dramática. É evidente que os historiadores precisam selecionar obras e autores de acordo com o que julgam serem os procedimentos metodológicos adequados para a composição de suas narrativas e que tais seleções são geralmente feitas pelo valor estético das obras ficcionais. Será sempre impossível contemplar tudo e determinados títulos tornam-se clássicos seja pelo apuro estético apontado pelos críticos, seja pelo gosto popular. Não negamos a contribuição dessas

pesquisas para o conhecimento das escolas literárias, dos autores e das obras fundamentais de nossa história. É justamente a partir da leitura destes trabalhos que muitos estudiosos procuram conhecer novas obras dos escritores a fim de aprofundarem-se mais sobre seus projetos literários. Assim, denominamos como “vigência” da crítica os aspectos que utilizaremos para propor a nossa leitura da dramaturgia do Visconde de Taunay e dos períodos históricos. Por outro lado, apresentaremos a “falência” da crítica – termo de Leyla Perrone-Moisés, conforme evidenciaremos no último capítulo desta tese – para realizarmos uma leitura para além da classificação por escolas literárias e refletirmos sobre a ausência de uma fortuna crítica a respeito do nosso *corpus* literário.

Eis os quatro motivos que a nosso ver conformam a exclusão crítica da maior parte da obra de Taunay – e em particular dos textos dramáticos – dos estudos literários:

1. O próprio autor não as analisou em sua obra de *Memórias*, pois adoeceu e faleceu antes de concluir os relatos sobre as décadas finais de sua vida, justamente aquelas em que publicou as peças. As *Memórias* do autor, publicada cinco décadas após a sua morte, passou a ser muito lida pelos estudiosos e interessados em descobrir novas características, sendo que muitas de suas obras esquecidas pelo mercado foram resgatadas a partir da leitura da autobiografia;
2. As obras consagradas de historiografia literária brasileira, salvo raras exceções, deram maior importância às obras narrativas e líricas do que às dramáticas;
3. As obras de historiografia específica de teatro brasileiro concluem suas análises sobre o romantismo e realismo do século XIX em dois grandes movimentos (comédia de costumes e dramas de casaca) e citam as mesmas obras e autores até a década de 1870, sendo que a produção de Taunay contém características dos dois movimentos e foram escritas nas décadas posteriores;
4. O Visconde de Taunay foi um escritor “polígrafo” e a variedade de temáticas, de gêneros e de disciplinas de suas obras fez com que umas sobrepusessem às outras.

Contudo, também vimos que os relatos críticos produzidos por Antonio Candido e João Luiz Lafetá, a partir da segunda metade do século XX, chamaram a atenção para outros aspectos e para outras obras de Taunay e que a tese produzida por Maria Lúcia

Lichstscheidl Maretti, na década final deste século, avaliou o caráter polígrafo do escritor como algo a ser revalorizado. Assim, o século XXI iniciou-se com diversos novos estudos sobre a obra do Visconde de Taunay.

Antes, na década final do século XX, surgiram duas teses de doutorado sobre o Visconde de Taunay que serviram de modelo para os futuros acadêmicos pesquisadores: as já citadas autoras Norma Wimmer, com a tese sobre as marcas francesas nas obras do autor, de 1992, e Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, com a sua pesquisa sobre os diversos originais e o viés de polígrafo do escritor, de 1996.

Também foi nesta década que Sérgio Medeiros passou a reeditar a obra do Visconde de Taunay, lançando, em 1997, uma nova edição para *A retirada da Laguna* e, em 2000, uma edição para o conto *Irecê a Guaná*, republicado 126 anos depois do volume original *Histórias brasileiras*, desta vez desmembrado e contendo outros quatro textos críticos.

Medeiros continuou o seu trabalho de reedições no século XXI, lançando ainda as mais de quinhentas páginas das *Memórias* do Visconde de Taunay, em 2005, contendo um artigo de sua autoria, e também produziu o ensaio crítico *A formiga-leão e os outros animais na Guerra do Paraguai*, em 2015, inspirado em seus estudos sobre o escritor.

O nosso século também vislumbrou a produção de mais de uma dezena de dissertações de mestrado a respeito de Taunay, algumas sobre obras nunca antes estudadas – inclusive a nossa em 2010 –, e outras sobre as duas obras consagradas sob a perspectiva de novos suportes teóricos, além do surgimento de três teses de doutorado: *Taunay viajante e a construção imagética de Mato Grosso*, de Olga Maria Castrillon-Mendes, defendida em 2007 na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; *Rastros de oralidade em Taunay e Serejo*, de Mara Regina Pacheco, defendida em 2016 na Universidade Estadual de Londrina – UEL; e *Taunay e a legitimidade literária: um apelo ao leitor do futuro*, de Luciano Melo de Paula, defendida em 2017 na Universidade Federal de Santa Maria – UFSM¹⁰.

Todavia, nenhuma das quatro obras reeditadas e nenhuma das cinco teses têm como foco a dramaturgia do Visconde de Taunay. Além dos quatro motivadores de

¹⁰ Devido ao crescente número de dissertações defendidas sobre o Visconde de Taunay, optamos por citar apenas as teses defendidas, assim evitamos esquecimentos e apontamos as referências aqui utilizadas.

exclusão, destacamos o fato de três das quatro peças do escritor não estarem disponíveis para leitura nem mesmo no *site* do “Domínio Público”.

Assim que surgiu o nosso interesse em pesquisar a dramaturgia do escritor, encontramos somente a obra *Amélia Smith* no site do “Domínio público”. Tal constatação levou-nos a relacionar com o fato de algumas obras de historiografia também citarem apenas essa das quatro peças de Taunay. Embora as críticas tenham sido escritas antes da existência do site, pareceu-nos haver alguma relação. Os historiadores, os organizadores do site e o público em geral teriam acesso facilitado somente a esta obra? Alguns trajetos de nossa pesquisa indicam que a resposta é afirmativa.

A pesquisa realizada por Maria Lídia Maretti sobre os originais do Visconde de Taunay demonstrou que somente *Amélia Smith*, de 1886, foi publicada em volume homônimo durante a vida do escritor. A primeira peça, *Da mão à boca se perde a sopa*, de 1874, foi publicada no volume *Histórias brasileiras*, no mesmo ano, sob o pseudônimo de Sylvio Dinarte e teve uma única edição; a segunda, *Por um triz coronel!*, de 1880, saiu apenas no volume I da *Revista Brasileira*, sob o pseudônimo de Eugênio de Mello; a terceira (conforme citado) foi publicada em 1886 pela editora Laemmert & Cia. em volume independente e assinado pelo Visconde de Taunay; e a quarta e última *A conquista do filho* foi originalmente escrita em 1896, no idioma francês e enviada ao amigo e tradutor da obra de Taunay na França, Olivier du Taiguy, para ter a sua colaboração e também para ser encenada no país, porém esta acabou não sendo publicada ou encenada (Cf. MARETTI, 2006, Anexo I – Cronologia das publicações, p. 287-299).

Em 1930, a peça *Amélia Smith* recebeu nova edição pela editora Melhoramentos, sendo esta a versão disponível no “Domínio Público” e, em 1931, o filho do escritor, Affonso d’Escragnolle Taunay, organizou um volume contendo as outras três peças: *Da mão à boca se perde a sopa*; *Por um triz coronel!*; e *A conquista do filho* (traduzida para o português por Affonso e inicialmente publicada na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, em 1912), também impresso pela editora Melhoramentos.

Talvez pelo fato de ser uma obra póstuma, por conter três peças num único volume e por ser reeditada num momento em que a historiografia voltava-se mais para as novas produções modernistas, a obra acabou esquecida e não foi citada nas futuras historiografias e nem inclusa no “Domínio Público”.

Conforme referido, Maretti analisou em sua obra apenas alguns aspectos das duas comédias e justificou a grande extensão das citações sobre elas pela dificuldade que o leitor teria em encontrá-las para a leitura: “As longas transcrições de trechos das peças analisadas neste capítulo devem-se a dificuldade que necessariamente os leitores terão no acesso integral de cada uma delas” (2006, p. 243).

Tal constatação também motivou o fato de escolhermos colocar o volume organizado em 1931 pelos filhos do autor (a única edição das três peças até o presente momento) nos “Anexos” desta tese, uma vez que além de não constar no “Domínio Público”, encontramos, para realizar a nossa leitura, apenas um volume do original, muito deteriorado pelo tempo, em um sebo/livraria de Curitiba/PR e por um valor de custo pelo menos cinco vezes maior do que um livro em seu estado de conservação custaria caso não fosse um volume tão escasso.

O filho de Taunay, no Prefácio da reedição, também chamou a atenção para o fato das peças terem sido esquecidas pela crítica e pelas editoras e por não terem sido encenadas:

Quatro foram as peças theatraes escriptas pelo Visconde de Taunay das quaes dois dramas, uma comedia e um proverbio. A tres fez imprimir (p. 3). [...]

A vida prodigiosamente activa do politico e propagandista não permitiu a Taunay ocupar-se da montagem do drama [sobre *Amélia Smith*].

Nos ultimos annos de vida havendo travado relações com o romancista e autor dramatico francez snr. Olivier du Taiguy (o traductor de *Innocencia* sob o pseudonymo de Olivier du Châtel) induziu-o este a que vertesse *Amelia Smith* para o francez afim de submeter a peça à apreciação de um grande theatro parisiense (p. 4). [...]

E’ um volume por assim dizer inedito da obra de Taunay que neste tomo ao publico oferece a Companhia Melhoramentos de S. Paulo, a cujos dignos diretores e meus prezados amigos expresso mais uma vez os meus muitos agradecimentos¹¹ (p.5).

S. Paulo 17 de março de 1931.

AFFONSO DE E. TAUNAY

(TAUNAY, 1931, p. 3-5).

Maretti comenta as razões apontadas por Affonso e acredita que as encenações teriam valido a pena se tivessem ocorrido, principalmente as comédias:

¹¹ Nos prefácios, relatos e notas dos autores produzidos na época, optamos por manter a grafia das palavras exatamente como a lemos nos originais, dessa forma, mantém-se o tom de registro documental. Já nos trechos selecionados para as análises das peças teatrais, adequamos à ortografia atual para obter maior fluência de leitura durante extensas páginas.

[...] As razões apresentadas por Affonso para a inexistência de montagens da peça *Amélia Smith* – “A vida prodigiosamente ativa do político e do propagandista não permitiu a Taunay ocupar-se da montagem do seu drama” – podem até certo ponto explicar o fato de esta e as outras peças não terem sido apresentadas nos teatros brasileiros, ou mesmo franceses. As contingências circunstanciais talvez tivessem impedido esta ou outras montagens, mas depois de 1889 tais impedimentos haviam-se atenuado e, mesmo assim, parece não ter havido nenhum projeto posterior de seu autor neste sentido. Teria valido a pena, principalmente se pensarmos em suas comédias (MARETTI, 2006, p. 244).

Em suma, apontamos que a lacuna crítica existente sobre a dramaturgia de Taunay nas obras de historiografia literária brasileira e nas obras de história específica de teatro; a inexistência de uma pesquisa a respeito delas – uma vez que a de Maretti aborda o escritor como “polígrafo”, utilizando apenas alguns aspectos das duas comédias para tal; a exclusão de três obras no site do “Domínio Público”; e a ausência de análises sobre elas nas *Memórias* de Taunay, já justificariam a realização desta tese. Assim, situar temporalmente as quatro obras dramáticas do Visconde de Taunay em comparação com outras obras publicadas no século XIX e com as críticas produzidas posteriormente sobre este gênero é o nosso primeiro objetivo.

Para tanto, ressaltamos que, além das análises de Maretti sobre as duas comédias, também encontramos outros dois textos que analisam as peças do Visconde de Taunay: o ensaio “Taunay Dramaturgo”, de Sábato Magaldi e o capítulo “Visconde de Taunay”, na obra *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, 2ª. Parte, de Lothar Hessel & Georges Raeders. A partir das abordagens destes três textos, além das análises que faremos no segundo e terceiro capítulos desta tese, pretendemos justificar a situação histórica pela transição e qualidade estéticas presentes nas obras.

Dessa maneira, inicialmente realizaremos um trabalho metacrítico com a leitura das peças, apontando as apreciações de Sábato Magaldi, Lothar Hessel & Georges Raeders e de Maria Maretti, que consideramos pertinentes para a nossa justificativa de inclusão da dramaturgia de Taunay. Do levantamento feito nos subcapítulos anteriores sobre as obras de historiografia literária e historiografia do teatro brasileiro, também utilizaremos parte das apreciações críticas sobre os períodos e os autores para as nossas reflexões sobre as peças de Taunay, pois, assim como considerou o teórico búlgaro-francês Tzvetan Todorov, em *Crítica da crítica* (2015), as críticas formam o duplo necessário para que o texto literário possa exprimir toda a sua essência:

[...] a crítica não constitui um apêndice superficial da literatura, mas sim seu duplo necessário (o texto jamais pode *dizer* toda sua verdade), ou que o comportamento interpretativo é infinitamente mais comum do que o é a crítica, e que, finalmente, o interesse desta reside em profissionalizá-lo, em evidenciar o que, aliás, acaba sendo apenas prática inconsciente (TODOROV, 2015, p. 7).

Conforme exploramos nos subcapítulos anteriores, muitas vezes, temos conhecimento de uma obra literária pelas seleções feitas pelas historiografias e pelos livros didáticos, tendo a crítica a função de compor a “verdade” dos textos ficcionais, assim como a própria a leitura deles. Muitas imagens que fazemos dos autores e das obras são oriundas das críticas que lemos e das escolhas realizadas por estas. Ou seja, como observa Todorov, a crítica não é apenas um apêndice superficial da literatura. Logo, tanto a exclusão de várias obras de Taunay dessas antologias, quanto a sua recente atualização se faz por este “duplo necessário”.

O crítico argentino Enrique Anderson Imbert, na obra *Métodos de crítica literária* (1971), analisa a necessidade da utilização de leituras críticas para produzir novas abordagens analíticas. Essa crítica da crítica é o que Imbert denominou de “metacrítica”:

[...] A crítica, geralmente, refere-se a obras extracríticas: critica-se o que se está fora e para lá da crítica, ou seja, um poema ou um romance. Mas quando, em vez de criticar uma obra imaginativa, se critica uma obra que por sua vez, está a criticar uma obra imaginativa, o que se faz é crítica da crítica. Poderíamos chamar ‘metacrítica’ à obra que se refere a outra crítica; e esta, por sua vez, por ser objeto de análise, poderíamos chamar ‘crítica objecto’. Ambos os termos – que adoptamos com bom humor, da Logística – são correlativos. O termo ‘metacrítica’ implica que estamos a mencionar uma crítica-objecto; e a crítica só pode chamar-se ‘crítica-objecto’ se é o objecto de análise de uma metacrítica (IMBERT, 1971, p. 70-71).

Dessa maneira, utilizaremos as críticas, nos próximos capítulos da tese, também como objeto. A partir delas, será possível traçarmos paralelos do que foi considerado importante para a formação da literatura brasileira no século XIX e, por consequência, para a formação do teatro nacional. Portanto, o objetivo não é apenas apresentar as conclusões produzidas pelos relatos críticos, mas também utilizá-las para ampliar os estudos sobre o período citado, apontando aspectos das críticas que agregam valores às obras literárias que são nosso objeto de estudo, explorando aspectos que julgamos

sucintos ou que apresentem lacunas, para, assim, fornecer novas apreciações para ampliar a fortuna crítica da dramaturgia do Visconde de Taunay.

Para iniciarmos este trajeto metacrítico, apresentamos o ensaio “Taunay Dramaturgo”, de Sábato Magaldi, reunido na coletânea *Depois do espetáculo* (2003). Este texto é um dos principais motivadores para a nossa justificativa da importância de inserir a dramaturgia como componente do projeto literário do Visconde de Taunay.

Magaldi inicia o ensaio com uma reflexão sobre o teatro ter sido apenas um apêndice das produções literárias dos escritores do século XIX e então lança a sua questão norteadora:

O Visconde de Taunay é mais um escritor brasileiro cuja dramaturgia se recorda como apêndice inexpressivo da obra literária. Só os especialistas se debruçam sobre as suas peças, que não chegaram ao palco em vida do autor. Seria o caso de julgá-las definitivamente mortas, recomendando o simples esquecimento? (MAGALDI, 2003, p. 83).

Conforme vimos no subcapítulo 1.3., é possível afirmar que nem os especialistas se debruçaram sobre as peças de Taunay. Em sequência, o crítico responde à questão sobre julgar as peças mortas ou esquecidas e considera que elas possuem primor técnico, sendo capazes de constituírem no autor um processo de dramaturgo:

A leitura dos quatro textos cênicos deixados pelo romancista de *Inocência* revela que a ambição e a técnica se aprimoram continuamente. As três primeiras obras sucederam-se com intervalo de seis anos, datando de 1874 *Da Mão à Boca se Perde a Sopa. Por um Triz Coronel* surgiu em 1880 e *Amélia Smith* em 1886. Divulgou-se postumamente, em 1931, *A Conquista do Filho*, rascunho de uma peça que seria completada com a colaboração de Olivier du Taiguy (tradutor francês de *Inocência*), e que permaneceu em esboço, em virtude da morte de Taunay. Salvo essa última tentativa, inacabada, e cujo alcance só cabe ajuizar nas intenções, fica nítido o processo do dramaturgo. Também no seu caso é de lamentar-se que, solicitado por outras ocupações, entre as quais as absorventes carreiras militar e política, não lhe sobrasse tempo para conhecer com intimidade o palco (MAGALDI, 2003, p. 83).

Magaldi também lamenta que as muitas ocupações do Visconde não permitissem que ele destinasse maiores conhecimentos para o palco e conclui o seu texto afirmando que, ao lado de autores como Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis, o teatro de Taunay, além de apresentar características familiares aos demais, também contém elementos precursores:

Moveu-se Taunay nos territórios familiares ao nosso teatro, desde meados do século XIX. Martins Pena abriu o veio das cenas de costumes, fazendo escola com alguns dos principais nomes da literatura brasileira. Macedo e sobretudo Alencar enriqueceram suas explorações no drama urbano, em que se punham a nu os problemas psicológicos da sociedade. Machado afeiçoou ao ambiente carioca os provérbios de Musset. Nesses exemplos podem conter-se os principais estímulos para a dramaturgia de Taunay, que guarda também elementos precursores de novos caminhos e preocupações. Embora não tivesse saído da estante, esse teatro faz jus, assim, a um enquadramento histórico (MAGALDI, 2003, p. 83-84).

Em suma, Sábado Magaldi compreende que o teatro do Visconde de Taunay justifica um enquadramento histórico. Consoante com o que apresentamos anteriormente, este enquadramento não foi realizado pela historiografia literária.

O texto “Visconde de Taunay”, de Lothar Hessel e Georges Raeders, foi publicado pela editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e faz parte da *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1986), editada em dois volumes. No segundo, os pesquisadores gaúchos dedicaram um dos capítulos à produção dramática do Visconde de Taunay. No entanto, este é um dos menores capítulos da obra, tendo apenas duas páginas e um parágrafo de análise para cada uma das quatro peças.

Os autores registram o fato de Taunay ter sido um dos últimos escritores românticos do período sob a regência de Dom Pedro II (recorte temporal da obra) a publicar as suas peças e reforçam também a sua amizade com o imperador e variada produção (“polígrafo”):

Na linha da dramaturgia brasileira, cujos pontos altos tentamos realçar (por ordem de aparecimento sobre os palcos ou sob os prelos), registre-se como um dos últimos o nome do ilustre Visconde de Taunay, por sinal um dos mais leais amigos do Imperador Dom Pedro II: “Irredutivelmente fiel aos sentimentos de lealdade dinástica, admirador apaixonado de Dom Pedro II, *o neto de Marco Aurélio*, no dizer de Victor Hugo, voltou o Visconde de Taunay à vida provada, de que jamais se tornaria a afastar. Dando largas à transbordante atividade, ocupou-se de literatura e história, publicando grande número de escritos de todo o gênero” (HESSEL & RAEDERS, 1986, p. 123. Aspas dos autores).

Em seguida, Hessel e Raeders discorrem sobre as quatro peças, dividindo-as em dois grupos: os provérbios, *Da Mão à Boca se Perde a Sopa* e *Por um Triz, Coronel!*; e os dramas de adultério, *Amélia Smith* e *A Conquista do Filho*. De maneira superficial, os autores (não desenvolvem análises sobre elas) terminam o capítulo entendendo que o

Visconde de Taunay teve mais êxito no romance e mencionam a afirmação do “apêndice inexpressivo” (citada acima) de Magaldi.

Conforme apresentado por Sábato Magaldi, e consoante aos dizeres de Affonso Taunay e Maria Maretti, o teatro do Visconde de Taunay não saiu da estante. Não foi representado nos palcos. Isso não ocorreu por questões técnicas ou por limitações impostas pelo texto, mas sim pelo momento de queda de qualidade em nossas representações cênicas em detrimento das peças musicadas e representações estrangeiras, além da pouca dedicação do Visconde à atividade, envolvido primeiro pela ocupação política e depois debilitado pela doença. Também de acordo com o que apresentamos a partir das leituras críticas de Machado de Assis, Sílvio Romero e José Veríssimo, durante o século XIX, uma peça era lida primordialmente como texto literário, visto que ainda não existia a separação entre encenação e leitura, intensificada pelos recursos extratextuais modernistas, e que o seu exercício auxiliava na compreensão das características que compunham o projeto literário dos autores.

Portanto, ressaltamos que a leitura analítica das peças que apresentaremos nos capítulos posteriores da tese tem esta proposta. Elas serão analisadas como texto literário, ressaltando primordialmente os aspectos *intradiegéticos* e que constituem elementos que auxiliam na leitura da formação da literatura brasileira e construção do projeto literário do polígrafo Visconde de Taunay. Assim, a expressão “o teatro na estante” justificar-se-á, como apresenta o estudioso de textos cênicos João Roberto Faria em sua obra homônima:

Sei muito bem que o espaço da realização teatral é o palco, não a estante. No entanto, ainda que o dramaturgo escreva para ser representado e que o teatro seja mais atraente e verdadeiro enquanto espetáculo, nada impede que busquemos o “prazer do texto” – para lembrar a feliz expressão de Roland Barthes – na leitura das peças teatrais ou que as estudemos criticamente. São elas que perpetuam a glória do escritor dramático, abrindo-se a novas interpretações, sejam as de encenadores e artistas, que ganham uma forma concreta sobre o tablado, sejam as de leitores comuns, que se realizam enquanto espetáculos virtuais no espaço da imaginação, sejam as de críticos e historiadores do teatro, expressas em estudos realizados (FARIA, 1998, p. 9).

As encenações, embora também muito importantes, geralmente desaparecem e modificam-se com o passar do tempo. A obra impressa, seja o próprio texto cênico, seja as críticas ou referências históricas, permanece; é ela que perpetua o nome do escritor e

possibilita as novas leituras e encenações. Dessa maneira, como avalia João Roberto Faria, a literatura dramática é autônoma e possui vitalidade própria:

Isso só pode significar uma coisa: a literatura dramática possui uma vitalidade própria, que no palco pode ser realçada ou não, dependendo da competência do encenador, do cenógrafo, dos artistas etc. Quando uma grande peça teatral resulta num espetáculo medíocre, isso é ruim para todos os envolvidos no trabalho, mas nem sempre para o dramaturgo. Uma montagem infeliz de *Hamlet*, por exemplo, não diminui absolutamente a grandeza de Shakespeare. Quer dizer, se o espetáculo teatral é autônomo em relação à dramaturgia, a recíproca também é verdadeira. Uma peça pode ser lida, apreciada e estudada em sua forma original (FARIA, 1998, p. 10).

Embora encenações, montagens ou adaptações de obras dramáticas, quando mal realizadas, podem afastar alguns leitores (e também a crítica pode surtir esse efeito), consoante ao exemplo de Shakespeare dado por Faria, a forma original do texto ainda poderá estar salva, se lida e apreciada em sua integralidade. Por isso, a justificativa de situar historicamente a dramaturgia de Taunay também deverá se valer pela capacidade inventiva do autor e pela qualidade estética de sua literatura dramática.

Entretanto, é sabido que a leitura de um texto, ficcional ou não, acaba sendo sempre um ato cultural, separá-la de seu modo de produção, das condições sociopolíticas da época, da recepção do público e da crítica é praticamente impossível de ser realizado, uma vez que, mesmo inconscientemente, tais agentes imperam no campo da interpretação. Assim, embora optemos essencialmente pela leitura das peças como textos literários (“o teatro na estante”), deixando de lado os aspectos pertinentes para a encenação e recepção do público, a nossa análise será apresentada, no último capítulo, para a formação da literatura brasileira, concluindo a leitura da dramaturgia do Visconde de Taunay para além do texto e como possível componente da história cultural do Brasil e de nossa literatura.

Deste modo, e como ensinam Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, na obra *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (2001):

[...] A importância excessiva dada ao texto em si privou o investigador de uma preocupação essencial: construir o seu próprio campo de investigação. A nova forma do conforto intelectual em literatura é analisar o texto literário como se ele fosse uma abstração. Esquecendo a história do texto (desprezo da erudição, e não só), ignorando as reações do público (realidade evanescente de que esse investigador pretende livrar-se para se fechar na escrita), desprezando o estudo dos efeitos do texto, da sua gênese, para se fechar no

texto em si como uma magia da escrita, este investigador literário perdeu de vista a existência de “problemas” em literatura, tudo confluindo para o texto como um mundo incomunicável.

Assim, parece-nos que o investigador da teoria literária em geral, com a ajuda do comparativista, deve regressar à ideia de que a literatura não é só um conjunto de textos, de que a atividade literária e até a experiência poética se inscrevem na cultura, na história, na evolução social (MACHADO & PAGEAUX, 2001, p. 135).

Conquanto a nossa análise não seja precisamente um exercício de Literatura Comparada, pois não há relações com diferentes culturas, estratificações sociais, posições ideológicas ou teorias de outros campos da ciência (de acordo com o que Machado e Pageaux entendem ser necessário para a abrangência do campo comparativista), compreendemos que, além dos aspectos estéticos/literários, para situar temporalmente a dramaturgia do Visconde de Taunay faz-se necessária a reflexão dos elementos nacionalistas e culturais que geraram a formação da literatura brasileira e a exclusão de algumas obras do gênero dramático.

Portanto, realizaremos uma leitura metacrítica a partir dos textos que analisaram a dramaturgia de Taunay e outra comparatista, da qual utilizaremos as análises da historiografia sobre a formação da literatura e do teatro brasileiros, além dos aspectos que tais críticos utilizaram para escolher algumas obras e autores como as mais significativas. Para tanto, apresentaremos as análises feitas sobre a obra de Martins Pena como representante da comédia de costumes e do romantismo e da obra de José de Alencar como representante dos dramas realistas. Assim, chegaremos à nossa síntese de que a dramaturgia do Visconde de Taunay possui aspectos dos dois movimentos e outros próprios e inovadores, podendo ser considerada mais uma produção relevante para a formação de nossa literatura.

2. HÁ UM TEATRO ROMÂNTICO (DE COMÉDIA DE COSTUMES) EM TAUNAY?

O Romantismo foi um movimento estético/artístico que surgiu na Europa nas décadas finais do século XVIII e no início do século XIX. O momento era de grandes transformações sociais, políticas, ideológicas e, principalmente, tecnológicas. As modificações da indústria e, conseqüentemente, as revoluções industriais impulsionaram uma reorganização da divisão de classes. Movimentos embasados no, já consagrado, Iluminismo e na ascensão das novas classes burguesa e proletária geraram grandes reflexões, as quais foram determinantes para os contrastes do período.

Como escola literária, o Romantismo representou de maneira diversificada, seja nos temas, seja por meio das estruturas e dos novos gêneros, os conflitos daquela época. Dependendo do ponto de análise, é possível encontrar nos movimentos literários românticos aprovação às modificações políticas, sociais, econômicas e culturais e, por outro lado, também bastante aversão. Assim, obras nacionalistas e até ufanistas aparecem próximas de obras de evasão e rebeldia à sociedade.

Sobre esse período de grandes transformações e conflitos, Otto Maria Carpeaux, em sua consagrada *História da literatura ocidental*, relata:

[...] É literatura política, mesmo e justamente quando pretende ser apolítica. A revolução francesa satisfaz a reivindicações que se exprimiram através do Pré-Romantismo: o descontentamento sentimental e o popularismo encontraram-se na mística democrática do “instinto sempre certo” do povo. Mas a Revolução não satisfaz da mesma maneira àqueles pré-românticos, que não eram políticos, nem homens de negócio, nem homens do povo, e sim literários, os primeiros literatos profissionais; estes foram logo excluídos da nova sociedade burguesa, que não admitiu outro critério de valor, senão o utilitarista. Aplicar-se-ia a todos eles o apelido depreciativo que Napoleão deu aos filósofos: *Ce sont des idéologues*. Responderam criando uma literatura “ideológica”, que se situou conscientemente fora da realidade social: ou evadindo-se dela, ou, então, atacando-a. Eis o Romantismo (CARPEAUX, 2012, v. 6, p. 19. Aspas do autor).

A sociedade moderna e capitalista começara a se afirmar cada vez mais no século XIX e, no geral, os românticos eram classificados como idealistas, sendo o critério utilitarista uma forte antítese aos poetas do período. No entanto, Carpeaux adverte que essa simples definição do Romantismo é infeliz, pois “deu ocasião às confusões mais

inveteradas e às discussões mais estéreis, de modo que não convém continuá-las; o termo só pode ser convenientemente discutido depois da exposição dos fatos históricos” (2012, v. 6, p. 19).

O crítico compreende que, em meio a tantas transformações e complexidades, o período romântico precisa ser discutido a partir dos fatos históricos de cada localidade:

[...] Até então, basta, embora provisória e precariamente, uma definição como esta: “O Romantismo é um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do Pré-Romantismo, reagiu contra a Revolução e o Classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional”. Emoção é o que, por definição, não pode ser definido em termos racionais. Daí a multiplicidade dos tipos românticos, de modo que será melhor falar em “romantismos”, no plural, do que em “Romantismo”. As variedades principais subordinam-se, porém, sem muito artifício, às individualidades nacionais (CARPEAUX, 2012, v. 6, p. 19. Aspas do autor).

Destarte, o subjetivismo emocional dos românticos apresentou-se de várias formas, sendo uma expressão plural em cada localidade que germinou e ainda muito mais ampla se consideradas as individualidades de cada nação. Carpeaux apresenta algumas dessas características individuais tomando como exemplo o Romantismo alemão, francês e inglês, os três mais influentes na literatura ocidental:

[...] O ponto de partida alemão é principalmente pré-romântico. O ponto de partida francês é principalmente pré-revolucionário. O ponto de partida inglês é principalmente contrarrevolucionário. Mas, depois, as correntes se confundem. A literatura romântica, que tantas vezes se gabava de ser mais nacional e mais nacionalista do que o Classicismo, constituiu, no entanto, o movimento literário mais internacional de quantos a Europa até então tinha visto. Em consequência das oportunidades inesperadas de contato pessoal que a inquietação política e bélica criou e da atividade febril dos tradutores, estabeleceu-se um novo “concerto europeu” da literatura. O romance histórico à maneira de Scott, o poema narrativo à maneira de Byron, o teatro à maneira de Hugo aboliram todas as fronteiras literárias. E aqueles elementos nacionais combinaram-se, criando os tipos da literatura romântica internacional (CARPEAUX, 2012, v. 6, p. 19-20).

Uma escola literária que se inicia de maneira nacionalista e se torna a mais internacional até então vista. As características alemãs, francesas e inglesas acabam por se sintetizarem em gêneros, autores e obras diferentes, modificando cada uma delas e

somando às características dos outros lugares em que frutificaram. Nessa perspectiva, podemos notar aspectos da literatura portuguesa, por exemplo, e sobretudo da brasileira.

A influência da literatura portuguesa no Brasil é evidente pelo uso do mesmo idioma, pela colonização exercida e pelas ideologias impostas. Todavia, além de já existir intensa imigração de outras nacionalidades em nosso território, foi nesse período que ocorreu a Independência de 1822.

Em relação à Europa, o nosso romantismo é um tanto tardio, iniciando-se em 1836, quatorze anos após a Independência. Dessa maneira, houve de início um intenso movimento nacionalista e de afirmação da literatura brasileira, porém, acontecendo em meio a todas as transformações dos movimentos europeus. Tais ideais distintos geraram alguns contrastes significativos em nossas obras, como, por exemplo, o indianismo com moldes cavalheirescos.

Em suma, é talvez até mais complexa a definição de um romantismo brasileiro, também, por aqui, faz sentido pensar em “romantismos” como observou Carpeaux, pois a escola literária surgiu durante um momento de amadurecimento e afirmação do país, recém-descolonizado, e os nossos escritores buscavam produzir sob as nossas características todos os modelos europeus que conheciam. Assim, os exemplos citados por Carpeaux: romance histórico, poema narrativo e teatro, aparecem em autores como José de Alencar, Gonçalves Dias, Álvares Azevedo e Joaquim Manuel de Macedo, que tentaram praticar variados temas e estruturas literárias.

Alfredo Bosi, ao analisar o romantismo brasileiro, apresenta análise similar, compreendendo que a estética desse período deve ser colocada em situação:

Mas aqui, como nos outros ciclos culturais, o todo é algo mais que a soma das partes: é gênese e explicação. O amor e a pátria, a natureza e a religião, o povo e o passado, que afloram tantas vezes na poesia romântica, são conteúdos brutos, espalhados por toda a história das literaturas, e pouco ensinam ao intérprete do texto, a não ser quando postos em situação, tematizados e lidos como estruturas estéticas.

Ora, é a compreensão global do complexo romântico que alcança entender esses vários níveis de abordagem que a análise horizontal dos "assuntos" aterra no mesmo plano (BOSI, 2006, p. 96).

Por fim, é importante ressaltar que diferente das literaturas europeias, que já possuíam grandes autores, obras e tradição, o período romântico também é compreendido no Brasil como o primeiro a ter tais características, o que o torna ainda mais significativo,

pois é neste momento de grandes transformações mundiais que se formou a nossa literatura.

2.1. Século XIX: a formação da literatura brasileira?

Alfredo Bosi, em *História da literatura brasileira*, chama a atenção para o problema de nossas origens e afirma que só é possível deixar de ser colônia se esta passa a ser sujeito de sua própria história:

O problema das *origens* da nossa literatura não pode formular-se em termos de Europa, onde foi a maturação das grandes nações modernas que condicionou toda a história cultural, mas nos mesmos termos das outras literaturas americanas, isto é, a partir da afirmação de um *complexo cultural* de vida e de pensamento.
[...] A colônia só deixa de o ser quando passa a sujeito da história (BOSI, 2006, p. 11. Grifos do autor).

Dessa forma, podemos compreender que a literatura brasileira manteve-se colonial desde o descobrimento em 1500 até pelo menos ao início de nossas revoluções de caráter independente, ocorridas no final do século XVIII e início do século XIX. Esta é a tese que defendeu Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, e que ficou conhecida como o início do “Sistema” literário, sendo utilizada por praticamente todos os estudiosos para refletir sobre a nossa formação e o surgimento dos primeiros grandes escritores brasileiros.

Candido inicia a sua tese conceituando o termo “formação”:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de *decisivos* os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos da natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana,

a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CANDIDO, 2000, v. 1, p. 23. Grifos do autor).

O crítico entende que a formação de uma literatura só ocorre com o funcionamento de um “sistema”. Para tanto, é preciso diferenciar as “manifestações literárias” (que podem ocorrer em algum momento no tempo e no espaço e não representarem continuidade, não formarem grupos de autores, movimentos estéticos e público leitor) da literatura propriamente dita. Para que esta última exista de fato, o “sistema” precisa funcionar: ser constituído por “produtores, mais ou menos conscientes de seu papel”; “receptores, formando diferentes tipos de público”; e “um mecanismo transmissor, uma linguagem, estilos, que liga uns aos outros”. Ou seja, para que exista a “formação” de uma literatura independente (“propriamente dita”) é preciso o sistema básico: autor/obra/público.

Diante do pressuposto, Candido compreende que na história da literatura brasileira, “as manifestações literárias predominam, em graus variáveis de isolamento e articulação, no período formativo inicial que vai das origens, no século XVI, com os autos e cantos de Anchieta, às Academias do século XVIII” (2000, v. 1, p. 24). Esse longo período, correspondente a três séculos, o crítico define como “colonial”, havendo, logo após, uma transição, originada a partir de uma tomada de consciência:

Se desejarmos focalizar os momentos em que se discerne a formação de um sistema, é preferível nos limitarmos aos seus artífices imediatos, mais os que se vão enquadrando como herdeiros nas suas diretrizes, ou simplesmente no seu exemplo. Trata-se então (para dar realce às linhas), de averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária. Salvo melhor juízo, sempre provável em tais casos, isto ocorre a partir dos meados do século XVIII, adquirindo plena nitidez na primeira metade do século XIX (2000, v. 1, p. 24).

Antonio Candido estabelece um recorte temporal, 1750 a 1822, como um período de transição, o que denomina como “momentos decisivos”. Apresenta como responsáveis os nossos poetas árcades, que começaram a tomar consciência de classe e país independente, produzindo revoluções contra o Império e as primeiras obras com personagens e temáticas nativistas. Então, conclui que a literatura propriamente brasileira só começa a existir de fato depois da Independência, período em que ocorre a citada

“continuidade ininterrupta de obras e autores cientes de integrarem um processo de formação literária”:

Depois da Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los. Isto explica a importância atribuída, neste livro, à “tomada de consciência” dos autores quanto ao seu papel, e à intenção mais ou menos declarada de escrever para a sua terra, mesmo quando não a descreviam (2000, v. 1, p. 26).

Assim, a literatura passou a ser uma importante atividade para a construção de um país livre, a “tomada de consciência” gerou dois processos importantes para a formação do sistema: “autores que escreviam para a sua terra, mesmo quando não a descreviam”, e obras que a representavam esteticamente. Candido ressalta que este processo é o mais importante para a formação e não uma mera negação a Portugal: “No presente livro, a atenção se volta para o início de uma literatura propriamente dita, como fenômeno de civilização, não algo necessariamente diverso da portuguesa” (2000, v. 1, p. 28) e conclui que a busca pelo nacionalismo foi um importante fator histórico e até estético “dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma”, mas que era inviável como *critério*, “constituindo neste sentido um calamitoso erro de visão” (2000, v. 1, p. 28).

O critério para o crítico é a formação do sistema, que se dá com a consolidação do público leitor. Esse também se desenvolverá no Brasil durante o século XIX, com a chegada da imprensa e a fundação da Biblioteca Nacional, trazidas por D. João VI; o surgimento dos folhetins; da crítica literária dos jornais; a produção dos romances; das revistas literárias; a fundação das companhias de teatro; das universidades; e até a fundação da Academia Brasileira de Letras.

Em síntese, a historiografia geralmente compreende que o Romantismo surge no Brasil em 1836 e dura até 1881. Essa escola literária coincide com o período de independência do país e com a formação do “sistema” literário, não podendo dissociar um fato do outro. Dessa maneira, compreendemos que todos os autores, obras, temas e gêneros que foram produzidos neste período e que tiveram esta consciência possuem uma dimensão potencializada, pois foram constituintes da formação da literatura brasileira, como é o presente caso da dramaturgia do Visconde de Taunay.

Entendemos também que toda crítica que vislumbre definir um período muito longo, contendo obras e autores diversos espalhados em diferentes tempos e espaços, corre o risco de excluir e de ser insuficiente. É o caso da definição de Candido de que o “sistema” só funcionou plenamente após o Romantismo e que a nossa literatura só se formou naquele período. Momentos como o Barroco e o Arcadismo, a formação das primeiras Academias e autores como Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga, só para citar alguns exemplos, podem agregar as características necessárias. Sobre tal discordância crítica podemos citar o exemplo da obra *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira. O caso de Gregório de Matos* (1989), de Haroldo de Campos.

Embora acreditemos ser importante essa ressalva, concluímos que é durante o Romantismo que a noção de Brasil ficou mais intensa em nossas letras, devido à Independência de 1822 e o rápido processo de República em 1889, e também acelerado pelas condições de produção oriundas da imprensa trazida por D. João no início do mesmo século XIX. Aumentaram-se as universidades e a escolarização, a imprensa e as publicações e pela primeira vez o número de autores e obras publicadas e de leitores é realmente significativo. Portanto, julgamos ser importante levar em consideração o Visconde de Taunay e sua produção dramática como participante desse processo, embora compreendamos que tal produção ultrapassa em importância tal processo de “formação” como discutiremos no último capítulo da tese.

Dados os aspectos históricos e de formação de nossa literatura, apresentamos a seguir as principais características que essa escola literária gerou para a posteridade, uma vez que, como exposto, é possível falarmos em “romantismos” ao invés de Romantismo. Para tanto, utilizamos outra obra de Antonio Candido: *O Romantismo no Brasil* (2012).

Após marcar seu nome como um dos principais estudiosos do nosso período de formação com a obra supracitada, Candido escreveu essa outra em 1990 (publicada somente em 2001), na qual desenvolve um estudo mais detalhado com resumos das principais características do Romantismo no Brasil. Nela, o crítico inicia a discussão da autonomia buscada pelos nossos primeiros escritores e críticos:

O primeiro Romantismo, marcado pelo compromisso e os meios-tons, teve entre outros méritos o de fundar a crítica literária no Brasil, tomando como ponto de referência a discussão do problema da autonomia. Havia de fato uma literatura brasileira? Seria ela distinta da portuguesa? A polêmica e

as hesitações prolongaram-se a até tarde, havendo alguns que afirmavam a impossibilidade de haver duas literaturas dentro da mesma língua; outros adotavam critério puramente histórico, ou mesmo político, afirmando que a partir da Independência a literatura praticada no Brasil se tornou distinta da portuguesa; os mais radicais, que acabaram prevalecendo, eram no caso os esteticamente moderados românticos iniciais, que achavam que no Brasil sempre houvera uma literatura própria, embora menos nitidamente caracterizada antes da renovação que propuseram (CANDIDO, 2012, p. 29-30).

Dos primeiros embates críticos, Candido chega à conclusão de que o nosso Romantismo começa com uma necessidade de provar a existência de um *corpus* literário próprio, o que levou “os primeiros românticos a de certo modo *inventar* a literatura brasileira, tentando um primeiro levantamento, que a marcha da investigação e o estabelecimento de critérios críticos foram ampliando” (2012, p. 31). Diante disso, o crítico considera que ocorreu uma busca incessante pelo nacionalismo e que, seguindo os seus critérios de funcionamento do “sistema”, o verdadeiro ponto de início de uma “literatura propriamente dita” brasileira ocorreu com o surgimento dos romances e, principalmente, com a obra de Gonçalves Dias:

O aparecimento do romance, gênero adaptado à sensibilidade moderna, foi um verdadeiro acontecimento, pelas perspectivas que abriu. Igualmente importante foi a revelação de Antônio Gonçalves Dias (1823-64), o primeiro grande talento do Romantismo brasileiro, que parece finalmente configurar-se com ele, para além dos programas e das intenções [...] [...] Pouco, mas bastante para manter a sua posição, devida sobretudo aos poemas indianistas, os únicos realmente belos dessa tendência, não porque correspondem etnograficamente ao que o índio foi, mas, ao contrário, porque construíram dele uma imagem arbitrária, que permitiu recolher no particular da realidade brasileira a força dos sentimentos e das emoções comuns a todos os homens (CANDIDO, 2012, p. 39-40).

Antonio Candido destaca também o impacto dos primeiros romances (forma que trazia a modernidade) na cultura brasileira, a preferência inicial do público pelos melodramas e romances de costumes e a obra de Joaquim Manuel de Macedo, sobretudo o impacto de *A Moreninha*: “o primeiro grande êxito de público na literatura brasileira, que até hoje é reeditado, lido e estimado” (2012, p. 38). Contudo, considera como auge do processo o romance indianista da década de 1850:

Na literatura, o decênio de 1850 viu a consagração do Romantismo, cuja manifestação considerada mais *nacional*, o indianismo, teve nele o momento de maior prestígio e, extravasando da lírica, chegou ao mesmo tempo ao

romance e à epopeia, numa curiosa coexistência de arcaísmo e modernidade (CANDIDO, 2012, p. 44).

Em seguida, o crítico destaca José de Alencar como o mais moderno e inventivo dos indianistas românticos:

Muito mais moderno, Alencar mostrou que para versar os temas indianistas a forma antiquada posta em prática por Magalhães não servia, com o seu duro verso sem rima e as sobrevivências do maravilhoso convencional. Visivelmente inspirado por Ossian e Chateaubriand, preconizava uma linguagem transfundida de cor local e musicalidade, que tentou seguir sob a forma do romance, a começar por *O guarani* (1857), que teve grande êxito e se tornou dos mais lidos pelo público brasileiro, além de fornecer bem mais tarde o tema para o libreto da ópera do mesmo nome, composta pelo maior músico do tempo no Brasil, Antônio Carlos Gomes (1836-96), e estreada com êxito no Scala, de Milão, em 1870. O nacionalismo literário se completava assim pela música, que também absorvia as normas europeias, para dar viabilidade geral ao desejo de exprimir os nossos aspectos considerados mais originais (p. 44-45).

Considerando formado então o nosso sistema, Antonio Candido, a partir de então, faz um percurso pelas principais fases do romantismo brasileiro e destaca também os seguintes autores e obras: o ultrarromantismo de Álvares de Azevedo; os poemas cômicos e obscenos de Bernardo Guimarães; *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; os vinte romances publicados por José de Alencar entre 1856 e 1877, trazendo pluralidade temática e estética para as nossas letras; a poesia social de 1870 de Fagundes Varela e Castro Alves; o regionalismo e as memórias do Visconde de Taunay; o regionalismo melodramático de Franklin Távora; e a crítica de Sílvio Romero; marcando que o Romantismo teve o seu fim do Romantismo justamente após ter consolidado a literatura no Brasil.

De acordo com o exposto, o Romantismo foi um movimento plural em nossa história, desenvolvendo um sistema literário amplo, a nacionalidade, os gêneros textuais, a afirmação da cultura e, em síntese, formando a literatura brasileira. Por isso, Candido faz algumas análises teóricas sobre a conceituação do período, conforme destacaremos a seguir:

O nome Romantismo simplifica uma realidade mais complexa, como é sempre o caso nas nomenclaturas de períodos literários. No Brasil, ele designa um conjunto compósito, no qual há pelo menos três veios que se interpenetram: (1) os traços que prolongam o período anterior; (2) os traços

heterodoxos; (3) finalmente os que se podem considerar específicos, e são os que em geral o crítico e o historiador isolam do conjunto (CANDIDO, 2012, p. 77).

Para Candido, o Romantismo (e isso ocorre com praticamente todas as escolas literárias) prolonga traços do período anterior, apresenta traços que o contraria (heterodoxos) e outros que são específicos. Dessa maneira, compreender os traços heterodoxos e específicos não é tão simples como possa significar numa leitura simplificada de negação/afirmação nacionalista. Para tanto, o crítico orienta que:

Os traços que hoje nos parecem heterodoxos e até *avançados* podem ser devidos a certa sagacidade dos autores, como é o caso da bonomia popularesca de Manuel Antônio de Almeida, tão desligada das convenções; ou ao desejo de contrariar expressamente as normas, e é o que acontece na poesia anfigúrica e obscena, ambas contendo fortes elementos de paródia, que vimos ao falar de Bernardo Guimarães. A divergência é também grande numa parte da obra de Sousândrade, e no futuro próximo Machado de Assis seria exemplo de ruptura sob aparência de conformidade. São deste tipo os aspectos que hoje parecem mais modernos, porque podemos ver neles afinidades com o que veio depois (CANDIDO, 2012, p. 79).

Muitas vezes, os traços heterodoxos ou específicos, podendo até serem considerados avançados, devem-se à inteligência dos autores ou ao fato de configurarem temas e estéticas que os críticos e leitores conseguem observar nas literaturas posteriores. Entretanto, como visto, há traços que aparentam ter desaparecido e que retornam reconfigurados em novos autores e obras. Logo, aquilo que hoje parece menos avançado pode ressurgir como adiantado em relação àquilo que se considerava anteriormente avançado.

Portanto, a consideração do que foi heterodoxo e específico no Romantismo brasileiro e atualmente pode ser considerado avançado ou retrógrado exige um cuidado muito grande do estudioso. Esse jogo opositivo entre a categorização e a relativização pode ser compreendido nas escolhas críticas das historiografias, um dos nossos questionamentos, e também servirá para dialogarmos com o período de ascensão do realismo dramático, no qual os escritores brasileiros acreditavam estar produzindo uma literatura mais avançada do que as comédias e dramas românticos anteriores. Tal fato também pode ter contribuído para que as comédias de Taunay não fossem ao palco, pois elas eram anacrônicas e foram escritas no momento de ascensão realista, conforme abordaremos neste e no capítulo posterior.

Destacamos a seguir as reflexões feitas por Antonio Candido sobre os traços mais explorados desse período: o índio, o negro e a natureza:

A função do índio romântico foi, portanto, significativa durante algum tempo e extravasou do campo da literatura. Já inexistente havia muito nas regiões civilizadas, ele se tornou imagem ideal e permitiu a identificação do brasileiro com o sonho de originalidade e de passado honroso, além de contribuir para reforçar o sentimento de unidade nacional, sendo, como era, algo acima da particularidade de cada região. Serviu ainda, como escreveu Roger Bastide, de alibi para conceituar de maneira confortadora a mestiçagem, que lhe foi atribuída estrategicamente. A mestiçagem com o negro, mais presente e abundante nas regiões povoadas, era considerada humilhante em virtude da escravidão. O indianismo proporcionou deste modo um antepassado mítico, que lisonjeava por causa das virtudes convencionais que lhe eram arbitrariamente atribuídas, inclusive pela assimilação ao cavaleiro medieval, tão em voga na literatura romântica. Tanto assim, que até hoje é geral o uso de prenomes e sobrenomes indígenas, não raro tomados aos textos literários; e a própria Monarquia, ao distribuir títulos de sua nobreza improvisada, associou-os frequentemente à convenção nativista, resultando combinações pitorescas: barão de Pindamonhangaba, visconde de Abaeté, conde de Araruama, marquês de Quixeramobim... (CANDIDO, 2012, p. 80-81).

Por não existir um passado heroico, épico ou medieval, os escritores brasileiros encontraram no índio a representação para o sonho de uma consolidação de nação futura por exaltação de um passado honroso. Embora o negro representasse maior concentração de miscigenação no período, não havia relação de heroísmo e exaltação de valores possíveis de serem associadas à escravidão. Desta forma – embora também seja possível evidenciar escravidão e violência na colonização dos nativos –, o indígena recebeu arbitrariamente características dos cavaleiros medievais, agindo com heroísmo, honra e incorruptibilidade, transformando-se num modelo apropriado para a literatura, a cultura e até para a política do período.

Assim, é possível apontarmos características positivas de um passado cultural, de uma formação e, principalmente após o modernismo antropofágico e a crítica do século XXI, outras negativas, de etnocentrismo e apagamento cultural. Destarte, para além da figura indígena e negra, a natureza acaba funcionando como uma síntese, simbolizando até os dias atuais uma relação mais comum para exaltar a nação. Sobre ela, Candido analisa:

Função paralela deve ter sido exercida pela exaltação da natureza. Com efeito, na falta de uma ilustre tradição local, que permitisse evocar paladinos

e varões sábios desde a Antiguidade (como ocorria na Europa), a natureza brasileira entrou de certo modo em seu lugar como motivo de orgulho, passando a substituir a grandeza e a beleza que se desejaria ter tido no passado histórico. No Brasil não tinha havido batalhas memoráveis, nem catedrais, nem divinas comédias – mas o Amazonas era o maior rio do mundo, as nossas florestas eram monumentais, os nossos pássaros mais brilhantes e canoros... (CANDIDO, 2012, p. 81-82).

Em suma, os “romantismos” das décadas de 1830 a 1870 consolidaram aspectos culturais utilizados até a contemporaneidade, gerou temas nacionais, autores conscientes de seu papel, obras representativas e público leitor. Contudo, para a relação crítica final sobre o legado específico do Romantismo para a formação da literatura brasileira, destacamos a reflexão de Candido de que não foi a negação ao passado, do criador à criatura, ou na sua analogia da negação do “adolescente aos pais”, que originou a nossa literatura, mas sim o que ele compreendeu como a formação consolidada de um “sistema”:

Quanto aos traços que é possível considerar mais característicos, destaca-se obviamente, como vimos, o nacionalismo, transformação do nativismo que vinha do começo do século XVIII e talvez tenha significado mais político do que estético, porque foi um desígnio correlativo ao sentimento de independência. No limite, o seu pressuposto de originalidade nacional era ilusório, porque implicava um estado imaginário de separação no conjunto das literaturas ocidentais, às quais a brasileira pertence organicamente e das quais não pode ser destacada. Às vezes o nacionalismo exaltado daquele período (mais teórico do que prático) parece a clássica rejeição dos pais pelos filhos no momento da adolescência – os pais sendo no caso os portugueses (CANDIDO, 2012, p. 78-79).

A literatura brasileira, e por extensão o período romântico, pertence organicamente ao conjunto das literaturas ocidentais, guardando relações sobretudo com a francesa, inglesa e alemã na construção dos enredos e gêneros, com a italiana nas questões religiosas e com a portuguesa, da qual utilizamos, entre outras características, a própria língua.

Por fim, cabe lembrarmos que, embora a leitura crítica sobre o romantismo como o momento de formação da literatura brasileira e todas as outras sobre as obras do período feitas por Antonio Candido sejam primordiais para compreendermos o período, o crítico não se aprofunda na dramaturgia. Assim, entendemos que as características apontadas neste capítulo servem para evidenciarmos a necessidade de compreender o maior número possível de produções que auxiliaram para que o século XIX fosse o

momento de formação e consolidação da literatura brasileira, mas também que essas são insuficientes para apontarmos relações mais precisas com a produção cênica do Visconde de Taunay. Portanto, apresentaremos a seguir, como se deu a gênese e a consolidação específica do teatro nacional, o qual contém relações diretas com a formação do “sistema” de Antonio Candido e outras que vão além desta categoria.

2.1.1. Início e propagação do teatro romântico brasileiro

Décio de Almeida Prado – conforme apresentado anteriormente – adequou os preceitos do “sistema” de Antonio Candido para desenvolver os seus estudos sobre o teatro. No ensaio “A evolução da literatura dramática” (1971), compreende que o teatro brasileiro “propriamente dito” só surge como atividade contínua com a existência do “sistema”, sendo as produções anteriores “manifestações isoladas”:

O Teatro brasileiro, como atividade contínua, alicerçado nos três elementos constitutivos da vida teatral – atores, autores e público estáveis – só começa de fato, com a Independência. Não nos faltam, é certo, desde os primeiros séculos, espetáculos teatrais. Mas são manifestações isoladas, esporádicas, insuficientes para afirmar a existência de um verdadeiro teatro (PRADO, 1971, p. 7).

O crítico aponta que o sistema só se desenvolveu de fato no Brasil após a Independência de 1822 e então discorre sobre as anteriores produções dramáticas que ocorreram no país, as quais compreende como manifestações isoladas:

De início, na segunda metade do século XVI, são os autos jesuíticos, escritos para a catequese do gentio, dos quais os de Anchieta (1530-1597) sobressaem como os mais famosos. Mas nada nestes últimos, seja a intenção, seja o teor literário revela a obra teatral propriamente dita, fruto de uma vocação ou de uma experiência específicas [...] A tradição teatral jesuítica, entre nós, jamais passou de uma importação europeia, mal assimilada por um meio ainda não preparado para recebê-la [...] [...] O teatro confunde-se então com as festividades públicas, das quais não é senão um aspecto um pouco mais refinado, ao lado dos bailes e das cavalhadas [...]

Dos três séculos de colônia quase nada nos fica: nomes e meia dúzia de escritores secundários cuja produção teatral se perdeu, e referências, sem

maiores detalhes, à representação ocasional de alguns mestres europeus [...] (PRADO, 1971, p. 7-8).

Prado resume que, em praticamente três séculos de Brasil colonial, o teatro foi uma atividade quase que de fins somente políticos, servindo ora para catequisar, ora para entretenimento em festividades públicas. Assim, não ocorreram produções contínuas e que desenvolvessem autores, companhias, atores e público. Somente após a chegada de D. João VI começaram a se desenvolverem estruturas apropriadas para que, com o despertar da consciência a partir da Independência, os românticos pudessem, enfim, produzi-las:

Com a chegada de D. João VI tomam-se providências para dotar o Rio de Janeiro de um teatro à altura de suas novas prerrogativas reais. E com a Independência e o Romantismo surge, finalmente, o teatro brasileiro, consciente de seu nacionalismo e orgulhoso de sua missão. É uma espécie de eclosão, de florescimento súbito. Aparecem, de chofre, não uma apenas, mas logo três figuras de primeira plana, abarcando praticamente todas as formas de atividade teatral: um grande ator e dois autores que vão fundar a tragédia e a comédia nacional. São eles João Caetano dos Santos, Domingos José Gonçalves de Magalhães e Luís Carlos Martins Pena. Em 1838, quando se unem têm, respectivamente, 30, 27 e 23 anos de idade, como convém a uma nação jovem. (PRADO, 1971, p. 9-10).

O surgimento do teatro nacional se dá logo como uma “espécie de eclosão”. O Romantismo que, segundo a maioria das historiografias, inicia-se em 1836 com *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, apresenta uma nova faceta logo dois anos depois, representado pelo surgimento do grande ator João Caetano, que desenvolverá uma das duas mais bem sucedidas companhias teatrais do século, além de dois autores: Gonçalves de Magalhães e Martins Pena. Prado também chama a atenção para a idade dos autores, evidenciando o caráter revolucionário jovial dos românticos e da nação que se formara.

O historiador Dino Fontana, na obra *Literatura Brasileira: síntese histórica* (1972), dedicou um capítulo sobre a origem do teatro romântico em que faz indagações importantes sobre o surgimento da dramaturgia brasileira:

Divergem as opiniões quanto à origem do teatro no Brasil. Alguns historiadores consideram Anchieta o verdadeiro iniciador de nossa literatura dramática. Outros afirmam que o nosso teatro somente surgiu com o advento do Romantismo.

De qualquer modo, consideradas ambas posições, não podemos desprezar nem uma, nem outra. Antes do Romantismo, nossas manifestações dramáticas foram fracas e esporádicas. Cronologicamente, Anchieta deve ser considerado o fundador do nosso teatro (FONTANA, 1972, p. 106).

Das divergências de opiniões sobre a fundação do teatro brasileiro, Fontana entende que é possível considerar a posição de que Anchieta, com seus autos catequizadores, tenha, cronologicamente, sido o fundador. Entretanto, resolve a questão de maneira parecida com a teoria de formação do sistema de Candido, seguida por Décio de Almeida Prado:

Foi somente depois da chegada de D. João VI que os teatros começaram a funcionar e, em pleno Romantismo, já era considerável o número de casas de espetáculo. No Rio existia o “Ginásio Dramático”, o “São Januário”, o “São Pedro de Alcântara”; na Bahia o teatro “São João”; no Recife, o “Santa Isabel”. Cidades como São Paulo, Ouro Preto, São Luís, Porto Alegre possuíam também seus teatros. Outras capitais de províncias e algumas cidades mais importantes possuíam pequenos teatros ou alugavam salas para representação. Os teatros de amadores, então, espalhavam em maior número.

Isso é bastante significativo e podemos dizer que, se não foi com o Romantismo que se iniciou o nosso teatro, foi com ele que o teatro interessou o público em geral (FONTANA, 1972, p. 107).

Dino Fontana evidencia o surgimento de vários teatros por todo o território brasileiro como ponto de comprovação de formação do público. – Como pensar a atividade dramática sem a presença de um público? – Dessa maneira, o historiador finaliza a questão apontando que se não for possível afirmar que o Romantismo iniciou o nosso teatro, visto que Anchieta escreveu peças três séculos antes, naquela época, não existiam casas teatrais pelo país – embora algumas peças fossem encenadas em aldeias indígenas e em missas religiosas –, ocorrendo durante o Romantismo a consolidação do sistema com a aparição de um público frequentador.

Todavia, conforme visto, além de autores e público, é necessário para a formação do sistema que os escritores produzam obras que representem características conscientes de sua localidade, o que só ocorreu com as peças encenadas em 1838: *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, e *O Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena.

Também a discussão sobre a “formação” do teatro brasileiro passa por concordâncias e discordâncias, como apontamos no subcapítulo anterior em relação ao Barroco e a poesia de Gregório de Matos. Mais uma vez, nos valeremos das questões de

condições de produção, de escolaridade e da quantidade de autores e leitores para considerarmos importante a discussão sobre a formação de um “sistema” dramático brasileiro durante o século XIX, do qual consideramos ser o Visconde de Taunay um integrante importante, embora, como também já mencionado, entendamos que sua obra dramática ultrapassa tais conceituações.

Ainda que as historiografias apontem a obra lírica de Magalhães como precursora de nosso Romantismo, vários outros críticos questionam o seu valor literário e a consciência do escritor do seu papel de formador da literatura brasileira. Consoante ao exposto, Candido visualiza a formação do “sistema” plenamente desenvolvido somente em 1846 com os *Primeiros Cantos*, de Gonçalves Dias. Décio de Almeida Prado também questiona Magalhães como o precursor de nosso teatro:

A obra teatral de Gonçalves de Magalhães é uma série de equívocos: equívoco de clássico que se deseja romântico; equívoco de poeta que se julga dramaturgo. [...] Gonçalves de Magalhães, por mais que tente, nunca chega a criar uma pessoa real, uma criatura independente do criador, alguém que não seja feito à sua imagem e semelhança. Falta-lhe a objetividade do dramaturgo, sobra-lhe a expressão das ideias pessoais do poeta. As suas personagens são invariavelmente graves, patrióticas, magnânimas, bem intencionadas [...] Se ao menos tivessem sido inventadas por um poeta autêntico, talvez se salvassem. Mas, nesta última qualidade, Gonçalves de Magalhães é somente um precursor. O seu mérito foi o de ter vindo antes dos nossos grandes românticos, não o de se igualar a eles. (PRADO, 1971, p. 10).

Décio de Almeida Prado aponta várias características que considera inferiores em Magalhães e confere importância apenas pela precursão de suas obras. Para o historiador, é Martins Pena o escritor que inicia a produção teatral brasileira propriamente dita:

Martins Pena é o antivisconde por excelência, até na maneira que se inicia no teatro. Nenhuma solenidade encasacada, nenhuma impressão de estar cumprindo um honroso e penoso dever histórico: as suas primeiras comédias, nos anúncios dos jornais da época, nem sequer trazem o nome de quem as escreveu. Motivou-as apenas a vocação do palco, o desejo de divertir inocentemente o público, descrevendo cenas e tipos que todos, autor, atores e espectadores, conheciam como a palma da mão. Não se sabe em que modelos se inspirou, onde foi buscar os seus processos cômicos. Mas o problema da filiação estética não tem aqui maior significado, porque a sua obra, pela natureza e intenções, é por assim dizer aliterária, desenvolvendo-se à margem das discussões teóricas e das polêmicas de escola (PRADO, 1971, p. 10-11).

É curioso o fato de Martins Pena surgir anonimamente e sem grandes pretensões, como apresenta Prado, e, mesmo assim, tornar-se o grande nome da dramaturgia

romântica brasileira. A formação de um público espectador de peças foi fundamental para que Pena não permanecesse apenas no anonimato. E essa formação só foi possível por meio do trabalho realizado por João Caetano. Décio de Almeida Prado em *História concisa do teatro brasileiro* aponta que:

[...] Surgira, a princípio aprendendo com os colegas portugueses, depois integrando-os em seus espetáculos e sobrepujando-os na preferência do público, um notável homem de teatro, João Caetano dos Santos (1808-1863) – talvez o maior ator que o Brasil já produziu. O seu repertório, muito extenso, porque as peças não se sustentavam em cartaz, e heterogêneo, porque deveria atender a vários públicos, buscou munção onde a encontrava: nas derradeiras tragédias clássicas francesas, nos nascentes dramas românticos (uma peça de Victor Hugo, nove de Alexandre Dumas), nos autores espanhóis recentes (Martínez de La Rosa, García Gutierrez), nos românticos portugueses (Almeida Garrett e companheiros de geração literária). (PRADO, 2003, p. 38).

Em formação, os palcos recebiam público de gosto heterogêneo e compreendendo que não deveria perdê-lo neste momento de eclosão, João Caetano atuou e produziu textos de diversos estilos e nacionalidades. Décadas mais tarde, essa falta de coerência na escolha das encenações seria muito questionada pelos escritores e críticos brasileiros; por isso, Prado compreende que o único mérito de João Caetano, pensando na formação da literatura brasileira, foi ter lançado os seus dois primeiros dramaturgos:

Quanto aos autores brasileiros, o único feito de João Caetano – talvez um lance de sorte – foi ter levado ao palco no mesmo ano, 1838, as duas peças que têm sido consideradas a primeira tragédia e a primeira comédia nacional: *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), e *O Juiz de Paz na Roça*, de Luís Carlos Martins Pena (1815-1848) (PRADO, 2003, p. 40).

Reiteramos aqui que a nossa análise será feita apenas pelos aspectos da *diegese* das peças, que durante o século XIX eram lidas como texto literário pela crítica. Assim, também utilizaremos apenas a importância de João Caetano por ter difundido, sobretudo, as peças de Martins Pena, embora saibamos que, do ponto de vista das encenações, o ator/encenador tenha sido a figura mais importante do século. Sobre tal importância, Prado destaca:

João Caetano é o elo a unir Gonçalves de Magalhães e Martins Pena: foi a sua companhia, a primeira a se formar tendo brasileiros como intérpretes

principais, que se estrearam um e outro. Mas os dois autores passaram pelo teatro de forma mais ou menos rápida, enquanto João Caetano dominou-o perto de vinte e cinco anos, impondo-lhe a marca de seu temperamento. É o ator, pois, quem, realmente encarna e representa o espírito da época. A análise do seu repertório, constituído quase só de peças estrangeiras, seria uma síntese, uma verdadeira súpula, do nosso teatro em meados do século passado, revelando-nos não as figuras literárias exponenciais, raras por natureza, mas a atividade de todos os dias, o gosto mediano do público (PRADO, 1971, p. 12).

Por fim, cabe destacar que o sucesso de cerca de vinte e cinco anos de João Caetano e de sua Companhia Nacional evidencia “o gosto mediano” do público, o qual é um grande motivador de desconhecimento de textos dramáticos brasileiros e da desistência de seus autores em produzi-los. Por ser uma atividade ligada à encenação, a preferência do público por peças estrangeiras consideradas pela crítica “de baixo valor literário” (primeiramente os melodramas e depois as peças musicadas) influenciou nas escolhas de João Caetano e, conseqüentemente, fizeram-no ter maior longevidade em relação aos escritores brasileiros, que enxergaram no romance uma maneira de ter maior consagração junto ao público.

Contudo, geralmente, o decorrer do tempo consagra os textos de maior valor literário. Os clássicos nem sempre foram os mais vendidos e lidos em suas épocas. Logo, se no período as encenações de João Caetano foram as mais consagradas, atualmente não há praticamente registros que comprovem o seu valor, visto que naquela época não existiam câmeras gravadoras, já os textos de Martins Pena, devidamente registrados, sobreviveram e passaram a ser lidos pela crítica e pelo público posterior, sendo consagrados como fundadores de nossa comédia romântica.

Prado destaca algumas características que fazem as obras de Pena ser consideradas as responsáveis pelo início da formação da dramaturgia brasileira:

O Martins Pena comediógrafo, seja pelo temperamento, seja pela escrita teatral, nada tinha de romântico (a comédia romântica, quando existe, banha-se na fantasia poética de Shakespeare). Ao contrário, o escritor brasileiro, em suas peças cômicas, satirizou as atitudes exaltadas e as declarações de amor bombásticas. Mas foi romântico, ainda que a contragosto, pela época em que viveu e que retratou com uma mistura inconfundivelmente pessoal de ingenuidade e de engenhosidade artística. E tanto mais por possuir em alto grau duas qualidades prezadas pela ficção romântica: o senso da cor local e o gosto pelo pitoresco. Aplicou ambas ao Brasil, menos para distingui-lo da Europa (caberia ao drama histórico tal tarefa) e mais para dividi-lo nos diversos Brasis que coexistiam no tempo: o da Corte, o da roça e o do sertão. Os autores cômicos que se lhe seguiram, até o final do século, não se esqueceram dessa lição. O homem do interior perdido na cidade do Rio de

Janeiro tornou-se uma das personagens clássicas de nossa comédia de costumes (PRADO, 2003, p. 60-61).

Talvez por não possuir grandes pretensões, Martins Pena distanciou-se da criação como negação a Portugal, considerada como quase uma rebeldia de adolescente por Candido, e criou temas e personagens mais específicas de nossa cultura, portanto, mais próximas do critério de formação. Tal composição tornou-se modelo, seguido por outros escritores dramáticos do período; também por autores da prosa (ver comparações críticas com as *Memórias de um sargento de milícias*); e pela dramaturgia moderna, chegando até às novelas de televisão e ao cinema. Formava-se então a nossa “comédia de costumes”.

Outra característica a ser destacada por Prado sobre o legado das comédias de Pena é que elas podem representar os costumes de maneira cômica sem perder a veia crítica:

Se o humor de Martins Pena é lúdico, divertindo-se com as cabriolas que faz as suas personagens executarem no palco, o seu espírito crítico é ferino, percuciente, com o seu tanto de causticidade. Só que ele põe a serviço de uma visão cômica do homem e da sociedade, cobrando todos os erros, inclusive os políticos, que não rareiam em sua obra, muito mais pelo riso do que pelas indagações inflamadas (PRADO, 2003, p. 61-62).

Sábato Magaldi compreende a dramaturgia romântica de maneira similar a Décio de Almeida Prado, considerando que os três séculos de colônia produziram apenas peças esparsas e sem continuidade, ocorrendo somente no Romantismo a formação do teatro brasileiro. O crítico novamente destaca as encenações de João Caetano e o drama histórico de Gonçalves de Magalhães como precursores juntamente ao pequeno ato cômico de Martins Pena, creditando valor literário e formador para além da precursão somente ao último.

Assim, Magaldi também considera Pena o fundador de nossa comédia de costumes:

[...] [Com] uma carreira curta e fecunda (Martins Pena escreveu dos 22 aos 33 anos de idade, quando morreu, 20 comédias e 6 dramas), e o verdadeiro teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico. Martins Pena é o fundador da nossa comédia de costumes, filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira (MAGALDI, 1997, p. 42).

O crítico destaca a extensa produção do escritor apesar da curta carreira, considerando-o como responsável pelo “verdadeiro” teatro nacional. Em seguida, cita a crítica de Sílvio Romero e destaca vários aspectos que compreende como os maiores legados das comédias de Pena:

Sílvio Romero, há mais de meio século, julgou a comédia de Martins Pena o painel histórico da vida no país, na primeira metade do século XIX. Aplica-se também aos nossos dias a observação do crítico, segundo a qual “parece que o dramata brasileiro está vivo entre nós e escreveu hoje as suas comédias”. A espantosa atualidade de Martins Pena permanece, assim, um lugar-comum, sempre vitalizado por uma ou outra encenação bem recebida. Admirável observador, ele fixou costumes e características que têm continuado através do tempo, e retratam as instituições nacionais. Retrato melancólico e primário, sem dúvida, mas exuberante de fidelidade. Em pleno surto do movimento romântico, idealizador de um nacionalismo róseo, Martins Pena antecipa, com noção precisa, alguns dos nossos traços dominantes, ainda que menos abonadores. Não aprofunda caracteres ou situações. Vale, porém, a extensão, a vista panorâmica da realidade. O comediógrafo atinge religião e política, e esta no funcionamento dos três poderes – executivo, legislativo e judiciário. Queixa-se do presente, em face de um passado melhor (que autor de comédias não teve a nostalgia de uma ilusória época perfeita?). Define o estrangeiro no Brasil, e as reações do brasileiro, em face dele. Mostra a província e a capital, o sertanejo e o metropolitano, em suas diferenças básicas. Inventa as profissões indignas e os tipos humanos inescrupulosos, denunciando inclusive o tráfico ilícito de negros, na sociedade escravocrata brasileira. Não lhe é estranha a galeria dos vícios individuais, como a avareza e a prevaricação, e tem um sabor especial ao satirizar as manias e as modas. Trata da constituição da família, surpreendendo-lhe o mecanismo da análise do casamento, com o eterno conflito de gerações (MAGALDI, 1997, p. 42-43).

Magaldi salienta a capacidade de atualização dos costumes nas comédias de Pena, considerando-as como o ponto alto do romantismo brasileiro. Para o crítico, apesar de não aprofundar as personagens e situações, o escritor conseguiu retratar a realidade brasileira, atingindo de maneira cômica e crítica os diversos setores que compõem o país. Ao satirizar costumes, comportamentos e hierarquias sociais, Martins Pena eternizou cenas e personagens, sintetizando-os na constituição das famílias pelo simples e complexo “mecanismo da análise do casamento” como representação do “eterno conflito de gerações”.

Alfredo Bosi, no capítulo sobre o teatro romântico em *História concisa da literatura brasileira*, compreende que “em termos de valor, deve-se distinguir um teatro romântico menor, que se exauriu no programa de nacionalizar a nova literatura, de um

teatro que se escorou em textos realmente novos e capazes de enfrentar a cena” (2006, p. 147). Assim, o historiador também compreende algumas produções cênicas do período como meras manifestações de nacionalismo e distingue Martins Pena como o escritor capaz de fundar o realmente novo:

Mas os primeiros textos foram assinados por um dramaturgo popular nato, Luís Carlos Martins Pena que, desde a adolescência, compunha divertidas comédias de costumes (a primeira redação do *juiz de Paz da Roça* é de 1833) numa linguagem coloquial que, no gênero, não foi superada por nenhum comediógrafo do século passado (BOSI, 2006, p. 147-148).

Bosi é mais um crítico que considera Pena o fundador da comédia de costumes, além disso, sublinha que nenhum outro escritor do século passado o superou no gênero. Em sequência, aponta a importância de João Caetano para a propagação das comédias de Pena e exalta as características simples que a fizeram ganhar o gosto do público:

Também Martins Pena beneficiou-se da ação renovadora de João Caetano: este encenou *O Juiz de Paz* apresentando-o a um público que não cessaria de aplaudir suas novas e sucessivas produções: dezessete comédias em dois anos, de 1844 a 1846... O intuito básico de Martins Pena era fazer rir pela insistência na marcação de tipos roceiros e provincianos em contato com a Corte. O tom passa do cômico ao bufo, e a representação pode virar farsa a qualquer momento: o labrego de Minas ou o fazendeirão paulista seriam fonte de riso fácil para o público fluminense, e o nosso autor não perde vaza para explorar-lhes a linguagem, as vestes, as abusões (BOSI, 2006, p. 148).

Antonio Soares Amora foi outro crítico que dedicou um capítulo em sua historiografia para o teatro brasileiro. Nesse, destacou quatro pontos como os principais legados deixados pelo teatro romântico:

[...] Provas convincentes de tal compreensão foram, entre outras, em primeiro lugar o crescente triunfo, a partir de então até 1963, da atividade artística e empresarial de João Caetano; em segundo lugar, o crescente êxito, desde 1838, de Martins Pena, que acabou por criar uma comédia *brasileira*; em terceiro lugar, a criação, em 1843, do nosso primeiro Conservatório Dramático, de que resultou uma ação eficaz de estímulo e crítica do nascente *teatro nacional*; e em quarto lugar, apesar de uma invencível concorrência dos repertórios estrangeiros, preferidos pelo público e pelas companhias (inclusive a de João Caetano), sempre conseguimos produzir dramas históricos, com bom nível de qualidade artística, como foi o caso da *Leonor Teles* (1839), de Martins Pena, e sobretudo o da *Leonor de Mendonça* (1846), de Gonçalves Dias (AMORA, 1967, p. 306. Grifos do autor).

Dos quatro pontos escolhidos por Amora como os mais importantes da dramaturgia brasileira do século XIX, dois são referentes às criações de Martins Pena. O crítico conclui ainda que a obra do comediógrafo é a mais significativa do período romântico: “[a] comédia de Martins Pena não [é] apenas a obra mais significativa da nossa literatura dos anos de 1840 e mesmo de toda a nossa literatura dramática romântica, como ainda uma obra de perene interesse” (1967, p. 330).

Hodiernamente, a comédia de costumes de Martins Pena ainda é estudada como um marco de nossa literatura e cultura. A historiografia de João Roberto Faria, também fortemente marcada pelos estudos sobre o século XIX, ressalta algumas das características do escritor que se sobressaíram:

[...] a forma da comédia curta farsesca, em um ato, era característica do entremez português, que foi encenado com muita frequência pelas companhias dramáticas portuguesas que vieram para o Brasil depois da chegada de D. João VI. Tratava-se de uma pecinha que complementava o espetáculo da noite, cuja atração principal era geralmente uma tragédia neoclássica, um drama ou melodrama. O fato é que Martins Pena encontrou-se no gênero cômico. Habilidade para criar enredos, situações e personagens engraçadas, sempre com a ajuda de recursos farsescos – esconderijos, pancadaria, disfarces, quiproquós etc. –, escreveu mais de duas dezenas de comédias divertidíssimas, levando também uma boa dose de brasilidade para o palco. Vistas em conjunto, elas reúnem temas e personagens dos mais diversos, formando um painel tão amplo e exato dos costumes da roça e da cidade do Rio de Janeiro (FARIA, 2001, p. 82).

Esta passagem da obra de Faria nos serve para apresentar os temas, subgêneros e características das personagens e do enredo que fizeram as comédias de Martins Pena serem os modelos mais lembrados até a atualidade pelas historiografias ao analisarem a dramaturgia romântica brasileira. Além da compreensão de que a dramaturgia do Visconde de Taunay foi produzida toda no século de formação da literatura e do teatro brasileiros, o surgimento da comédia de costumes (com retratos da roça e da cidade); dos provérbios; dos entremezes; dos enredos que satirizam de modo crítico os costumes, utilizando-se de quiproquós; todos exaltados nas peças de Martins Pena, servem-nos para aproximações e contrastes com as posteriores comédias de Taunay, uma de suas faces.

Dessa maneira, os dois próximos subcapítulos tratarão dessas características. Primeiro, apresentaremos as definições para comédia de costumes, provérbio dramático, entremês, farsa e demais categorias que compõem os gêneros desenvolvidos por Martins Pena. Em sequência, demonstraremos trechos e análises críticas sobre suas peças para,

então, realizarmos o trabalho metacrítico e a análise comparativa com as comédias do Visconde de Taunay.

2.2. As comédias de costumes e os provérbios dramáticos

Dada a cronologia histórica, enfatizamos que as comédias de Martins Pena foram consideradas o ponto alto da produção dramática brasileira durante o Romantismo. A maioria das comédias que marcaram o período e que influenciaram inúmeras outras nas décadas seguintes tinha a representação dos costumes como característica em comum. Outro tipo muito explorado nelas eram os provérbios dramáticos em um ato, sendo também bastante cultivado por escritores posteriores. Portanto, denominamos este subcapítulo como “As comédias de costumes e os provérbios dramáticos”, pois, além da importância citada, as definições apresentadas aqui também serão bastante pertinentes para as análises da dramaturgia do Visconde de Taunay.

Além das duas conceituações, faz-se necessário a definição de outras, pois estas ora funcionam como características das primeiras, ora são ramificações ou subgêneros. Para tanto, utilizaremos para estabelecer as devidas conceituações dos tipos de peças produzidas no romantismo brasileiro do século XIX, o *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos* (2006), organizado por Jaime Ginzburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima.

O dicionário é bastante amplo e atualizado, trazendo conceitos de clássicos dicionários de teatro estrangeiros e adaptando-os à produção dramática brasileira. Além das definições, ele contém análises sobre os temas e as formas, apresentando as transformações ocorridas na história de maneira temporal e por condições espaciais. Primeiramente, apresentamos a definição universal de “comédia”, para depois estabelecermos comparações com as românticas brasileiras:

A longa tradição e rica história da comédia fazem com que a sua definição tenha que ser obrigatoriamente multifacetada. Em princípio e em termos gerais, ela poderia ser situada como o gênero oposto à *tragédia*, identificando um tipo de peça teatral em que os personagens pertencem a uma humanidade menor e cujas peripécias conduzem a trama a um desfecho feliz,

mas a opção está longe de esgotar as nuances que o termo apresenta. No caso, existe também o interesse em distinguir a comédia da *farsa*, que seria uma irmã menor mais irreverente e ousada, menos comportada e dotada de ambições literárias mais estreitas. O recurso à etimologia indica outras implicações, pois a palavra *comédia* origina-se provavelmente do grego *kômos*, termo que designa a algazarra festiva, típica dos cortejos de celebração a Dionísio e marcada pelo vinho, pela transgressão e pela licenciosidade. A história do gênero, portanto, não pode ser dissociada de sua definição (GINZBURG et al., 2006, p. 85-86).

De acordo com o dicionário, a história da comédia não pode ser dissociada de sua definição. E esta é bastante ampla. Genericamente, é compreendida como oposta à tragédia e, portanto, com um final feliz. Contudo, há diversas comédias com desfechos críticos e distantes dos ideais de felicidade. Algumas são mais densas e analíticas, outras mais jocosas, simplificadas, há também as satíricas e moralizantes, entre outras. Ou seja, não é tarefa simples definir uma comédia, uma obra pode conter características de mais de um tipo delas.

Sobre a prática desse gênero no Brasil, o dicionário traz a seguinte definição:

A comédia é o chão e a raiz do teatro brasileiro. O gênero cômico é o de mais longa e densa história em nosso palco e o tema, por si só, poderia inspirar reflexões alentadas de filósofos e historiadores. Começou a ser praticado nos palcos brasileiros ainda no século XVIII, iniciando-se aí uma história contínua de representações que privilegia o gênero e não pode ser associada à tragédia ou ao drama, cujas existências foram marcadas, aqui, por trajetórias descontínuas, mesmo que não se tenha clareza absoluta a respeito do rol de espetáculos encenados nesse primeiro século (GINZBURG et al., 2006, p. 86).

A definição acima demonstra a importância da comédia para o teatro brasileiro. Conforme já apontamos, ela foi o gênero dramático mais estudado pelos críticos e historiadores, a mais aplaudida pelo público e a que teve maior continuidade na literatura e teledramaturgia brasileiras posteriores. Apesar de ser praticada ainda no século XVIII, os autores do *Dicionário* também compreendem que foi no século XIX, com o Romantismo e as peças de Martins Pena, que a comédia realmente tomou forma específica no Brasil:

Ainda assim, vale frisar que a história da comédia brasileira como dramaturgia data do século XIX. A primeira comédia escrita por autor brasileiro representada em nosso território foi o texto de estreia de Martins Pena, *O Juiz de Paz da Roça*, apresentado em 1838 pela companhia do ator João Caetano. Ainda que a comédia estivesse longe de ser o gênero mais nobre

e respeitado do momento, pois sobrevivia sobretudo como ato complementar das noites teatrais cujo centro sempre era o *drama romântico*, a tragédia neoclássica ou o *melodrama*, foi precisamente a comédia que vicejou ao longo do século. O próprio Martins Pena passou das peças em um ato para o texto em três atos – *O Noviço* é considerado sua obra-prima –, mudança que traduz o sucesso alcançado. Estudioso da tradição ocidental do gênero, em especial das comédias francesa e italiana, iniciou, no Brasil, não só uma tradição de comédia, mas especificamente uma história da *comédia de costumes*, vertente mais forte do palco brasileiro, ao lado da farsa; a *comédia de caráter* e a *comédia de intriga* não chegaram a se aclimatar em larga escala no país (GINZBURG et al., 2006, p. 86).

A comédia inicia-se na história do Romantismo brasileiro sem muito prestígio. Os nossos primeiros escritores, assim como as primeiras companhias, tencionavam representar dramas históricos, os quais pudessem desenvolver os ideais nacionalistas em voga na época. Assim, as primeiras comédias eram compostas de apenas um ato e serviam para complementar uma noite de espetáculos, sendo encenadas em intervalos de um drama romântico, com intenções de entreter em meio a outra encenação mais densa. Essas pequenas comédias são classificadas como entremezes, como define o *Dicionário do teatro brasileiro*:

Nos banquetes da Idade Média, entre um prato e outro, eram apresentados alguns números cômicos, que posteriormente dariam origem a uma pequena comédia em tom burlesco, principalmente na Península Ibérica, onde o gênero se desenvolveu a partir do século XVI. Foi Lope de Rueda quem deu forma definitiva ao entremez, colocando-o, na maioria das vezes, entre o 2º e 3º atos de uma peça mais longa e fazendo-o terminar sempre com cantos e danças. [...]

[...] “A prática do entremez, como complemento de espetáculo, chegara ao Rio de Janeiro trazida pelos artistas portugueses que aportaram aqui em 1829, na companhia encabeçada por Ludovina Soares da Costa” (PRADO, 1999: 56). Nessa altura, era uma peça curta, de caráter e procedimentos popularescos (pancadarias, esconderijos, disfarces), visando aproveitar os dotes cômicos e a capacidade de improvisação de atores já experientes no gênero N’ *O Juiz de Paz da Roça*, comédia de Martins Pena, representada em 1838, a cena do julgamento final, com a festa subsequente, tem a estrutura típica de um entremez (GINZBURG et al., 2006, p. 131).

Com origem medieval, o entremês funcionou como complemento nas primeiras encenações brasileiras e aos poucos foi tomando o gosto do público. A peça *O Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena, foi encenada por João Caetano em 1838 e é considerada como marco da formação do teatro nacional e a fundadora de nossa comédia de costumes. Já mencionamos que o próprio Martins Pena inicialmente não possuía grandes pretensões

com elas e também dedicou-se a produção de dramas românticos. Esses são definidos da seguinte maneira:

O drama romântico é uma forma teatral que nasceu em oposição à tragédia clássica. Se nesta vigoram as regras impostas pela poética do Classicismo, naquele as regras são abandonadas em nome da liberdade de criação artística. Em outras palavras, isso significa que, de modo geral, o drama romântico dispensa as unidades de tempo e espaço, mistura elementos da tragédia e da comédia, desobedecendo à unidade de tom, e alarga a ação mostrada em cena por meio da complicação do enredo e da multiplicação dos personagens. Essa revolução formal vem acompanhada de uma revolução no conteúdo: o drama romântico não busca os seus temas na Antiguidade clássica, mas fundamentalmente no passado nacional. [...] Esclareça-se que o drama romântico apresenta vastos painéis históricos, nos quais se movimenta toda a sociedade. Ao lado dos reis e nobres, o povo também aparece, não apenas como figurante, mas, por vezes, fornecendo o herói para a peça (GINZBURG et al., 2006, p. 117).

Com influência no passado histórico, o drama romântico fundia o clássico com o moderno, a tragédia com a comédia e exaltava reis e nobres. E são alguns desses motivos que fizeram com que tais produções não alcançassem o resultado esperado no Brasil. Embora buscassem maior qualidade estética, a nossa história não tinha um passado clássico e muito menos heróis nacionalistas de origem nobre, uma vez que acabávamos de proclamar a Independência e o que se buscava era apartar-se da dominação imperial portuguesa. O índio, utilizado nos poemas narrativos e nos romances, não reunia em si condições para fundir o clássico com o moderno e nem para “apresentar vastos painéis históricos nos quais se movimentava toda a sociedade”.

Assim, o drama romântico brasileiro esteve sempre misturado a outras tendências consideradas menores na época, como destacam os autores do dicionário, utilizando de análise de Décio de Almeida Prado:

Ao estudar esse repertório, Décio de Almeida Prado observou: “o drama histórico nacional nunca esteve isento da contaminação com o melodrama” (1996:195). De fato, em todas as peças aqui arroladas, em maior ou menor escala, os recursos do melodrama são aproveitados: reviravoltas no enredo, revelações surpreendentes, excessos retóricos, maniqueísmo na construção dos personagens etc. as exceções ficam por conta das melhores realizações de Gonçalves Dias – *Leonor de Mendonça* em especial –, Álvares de Azevedo e José de Alencar (GINZBURG, 2006, p. 118).

De certa maneira, o drama histórico, por não encontrar em nossa cultura os elementos clássicos e medievais, acabou sofrendo influência dos típicos costumes. Aspectos melodramáticos como reviravoltas no enredo, revelações surpreendentes, excessos retóricos e maniqueísmo – os quais também figuravam nas comédias – são recorrentes nos dramas românticos brasileiros, modificando a alta densidade dramática e as temáticas eruditas para enredos mais simples e personagens com menor densidade psicológica.

Para melodrama, apresentamos a seguinte definição:

Uma das formas teatrais mais populares de todo o século XIX, o melodrama teve sempre um público fiel nos teatros brasileiros, notadamente entre 1840 e 1860, período em que o grande ator João Caetano reinou quase absoluto nos palcos do Rio de Janeiro.

[...] foram incansavelmente traduzidos e representados, de modo que se tornaram familiares para os nossos antepassados os enredos emaranhados, repletos de surpresas, coincidências extraordinárias, alguma inverossimilhança e reviravoltas, assim como as personagens estereotipadas, sem qualquer densidade psicológica.

[...] no desfecho deve sempre haver a justa recompensa da virtude e a punição do crime. Os heróis e heroínas sofrem o tempo todo nas mãos de vilões terríveis e ardilosos, até que uma revelação bombástica ou um fato surpreendente venha mudar o curso dos acontecimentos, garantindo aos personagens virtuosos a felicidade no desfecho. Maniqueísta e moralizador, o melodrama possibilitava a realização de espetáculo para as massas, que se encantavam com a ação dramática trepidante, as emoções fortes, o sentimentalismo, a linguagem enfática e a gestualidade eloquente (GINZBURG et al., 2006, p. 179).

As menções a personagens estereotipadas com heróis e heroínas que sofrem na mão de vilões o tempo todo, até a reviravolta final, na qual os primeiros são castigados e as personagens virtuosas encontram a felicidade, poderia ser aplicada tanto a um drama histórico brasileiro quanto a uma comédia de costumes. A definição caberia, por exemplo, para tratar do enredo de *O Noviço* (1845), de Martins Pena. As características do melodrama são tão recorrentes na dramaturgia brasileira, que Ginzburg et al. afirma: “o melodrama não desapareceu dos palcos brasileiros depois do Romantismo. Ao longo de toda a segunda metade do século XIX, originais portugueses e traduções do francês sempre tiveram grande público” (2006, p. 179).

Entretanto, Martins Pena não demonstrou o mesmo talento para produzir dramas históricos e melodramas como havia demonstrado para escrever comédias. Publicou dezenas destas, umas menores, como os entremezes e os provérbios, e outras mais

desenvolvidas, como *O Noviço*, comédia em três atos. Dessa forma, então, marcaria o seu nome como um verdadeiro produtor de comédias de costumes.

De acordo com o exposto, uma comédia de costumes pode ter variadas extensões e características. Apresentamos, a seguir, algumas delas, começando por sua acepção:

Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica – o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica (GINZBURG et al., 2006, p. 88).

As comédias de Martins Pena apresentam todas essas características, pintando hábitos e costumes da sociedade contemporânea de maneira crítica e satírica, não deixando, apesar dos excessos, de apresentarem efeitos realistas e reproduzirem os tipos sociais do Brasil. Por isso, elas são consideradas fundadoras do gênero no país e principais modelos do século XIX, conforme apresenta a seguinte definição:

No Brasil, a comédia de costumes apoiada na comicidade da intriga e dos tipos sociais retratados foi o gênero predileto de várias gerações de dramaturgos, a começar por Martins Pena, nosso primeiro comediógrafo, considerado por não poucos dos seus contemporâneos “o Molière brasileiro”. [...] a companhia dramática de João Caetano pôs em cena a primeira de uma série de pequenas comédias do autor: *O Juiz de Paz da Roça*. Despretensioso, Martins Pena queria apenas divertir o espectador com um enredo simples, construído, como dezenas de comédias, em torno de um jovem casal de namorados que enfrenta obstáculos para se unir no final. Mas juntamente com esse enredo, a pecinha apresentava uma notável descrição do funcionamento precário da justiça num meio social específico, a roça. Apesar da estilização cômica e dos recursos farsescos, o realismo de algumas cenas, certos hábitos dos personagens e até mesmo das roupas que deviam usar, conforme as indicações das rubricas, era prova incontestada da capacidade de observação do comediógrafo, confirmada em seguida pelo conjunto de sua obra. Nascia, assim, a comédia de costumes no Brasil, sob a inspiração provável de autores como Gil Vicente, Molière e Antônio José (GINZBURG et al., 2006, p. 88).

Com diversas comédias construídas por um simples enredo em torno de um casal de namorados que enfrenta obstáculos para se unir no final – demonstraremos esta temática com trechos e análises de três delas no próximo subcapítulo – Martins Pena compôs suas comédias utilizando aspectos melodramáticos e valendo-se também de recursos farsescos. Sobre as características da farsa e seu surgimento, Ginzburg et. al destaca que:

A farsa é comumente identificada como um gênero do teatro popular desenvolvido na Idade Média, mas pode também ser pensada como uma técnica ou como uma estrutura que, remetendo a manifestações populares ancestrais, continua sendo utilizada em diversas formas de teatro, inclusive contemporaneamente. A origem da palavra é medieval e deriva do termo em latim *farsa*, que indica o ato culinário de estufar uma ave ou animal. Não por acaso, o cozinheiro é um personagem básico da farsa clássica, localizada na segunda metade do século XV. De fato, era comum nesse teatro medieval que se “estufasse” um programa de milagres ou moralidades com peças curtas, as farsas, e a própria liturgia da missa era por vezes “estufada” com cenas cômicas (GINZBURG et al., 2006, p. 144).

Em língua portuguesa, temos exemplos marcantes de farsa como, por exemplo, as peças de Gil Vicente. A característica de “estufar” moralidades em peças curtas com cenas cômicas é totalmente aplicável às obras de Martins Pena, como se pode notar na análise do gênero em solo brasileiro feita pelos autores do dicionário:

No Brasil, elementos estruturais da farsa serviram indiretamente a muitos dramaturgos desde os primeiros gritos de uma dramaturgia nacional.

Entre os primeiros dramaturgos brasileiros, é Martins Pena, por escrever peças cômicas curtas, tratando de aspectos pitorescos da vida dos brasileiros nas décadas de 1820 a 1840, quem se aproxima mais do gênero da farsa. Na verdade, Pena nunca chamou nenhuma de suas comédias de farsas, mas elas têm, assim como os entremezes trazidos pelos atores portugueses para o Brasil, um sabor tipicamente farsesco (GINZBURG et al., 2006, p. 145).

Os entremezes de Pena, como o mencionado *O Juiz de Paz da Roça*, possuíam características farsescas, tais como definiu Décio de Almeida Prado: “A ação abusava das convenções da farsa popular; quanto a personagens, tipos caricaturais, burlescos, não raro repetitivos; quanto a enredo, disfarces, *quiproquós*, pancadaria em cena” (1999, p. 56). Esses *quiproquós* e pancadarias em cena são características marcantes, por exemplo, na peça *Quem casa quer casa* (1845), de Martins Pena, as quais serão apresentadas no próximo subcapítulo.

Nessa última obra, destacamos outra vertente das comédias de costumes de Martins Pena: o provérbio. Ginzburg et al. assim o define:

Em sua forma original, o provérbio dramático era quase um jogo, praticado nos salões aristocráticos franceses do final do século XVII. [...] Em sua forma mais característica, o provérbio dramático é uma pequena comédia elegante, que evita todo tipo de vulgaridade ou comicidade farsesca e que tira

partido da vivacidade dos diálogos e da espiritualidade das personagens (GINZBURG et al., 2006, p. 254).

Muitos provérbios dramáticos praticados por dramaturgos brasileiros não evitaram a vulgaridade ou comicidade farsesca, como será demonstrado nos capítulos a seguir com análises de provérbios de Martins Pena e do Visconde de Taunay. Estes são realizações criativas que apresentam, sim, vivacidade nos diálogos e espiritualidade das personagens para estabelecer analogia com os conceitos dos provérbios escolhidos para nomear as obras. Os autores do dicionário ressaltam alguns escritores brasileiros que praticaram o gênero, com destaque para a citação à dramaturgia do Visconde de Taunay, raríssima em obras de referência:

[...] No Brasil, entre os poucos escritores que se dedicaram ao provérbio dramático destaca-se Machado de Assis, autor de várias comédias curtas [...] Antes de Machado de Assis, Martins Pena havia aproveitado o provérbio “Quem casa quer casa”, na pecinha homônima de cunho farsesco; depois de Machado, escreveram provérbios dramáticos escritores como Luís Guimarães Júnior (*O Caminho Mais Curto*, inspirada em *O Caminho da Porta*) e o Visconde de Taunay (*Por um Triz Coronel!* e *Da Mão à Boca se Perde a Sopa*) (GINZBURG et al., 2006, p. 255).

Em suma, ressaltamos que as comédias de costumes ganharam aos poucos o público brasileiro, continuaram a ser produzidas pelos dramaturgos das décadas seguintes e chegaram até as teledramaturgias. Martins Pena é considerado pela historiografia crítica brasileira como o seu fundador e, por isso, apresentaremos a seguir características conceituadas neste subcapítulo aplicadas a três de suas obras. Por fim, aproveitaremos aspectos dessas comédias, tais como o retrato dos costumes, o melodrama, a farsa, os *quiproquós*, entre outros, para realizarmos a leitura metacrítica e comparativa das comédias e provérbios do Visconde de Taunay.

2.3. As comédias de Martins Pena

As peças de Martins Pena servirão neste capítulo como modelo de análise. A partir de alguns dos operadores do gênero dramático apresentaremos características que as fizeram ser reconhecidas como exemplares da “comédia de costumes” brasileira.

Como exposto, de início, as comédias eram pouco valorizadas e apenas produzidas para serem complementos de encenações dramáticas mais extensas e sérias, algumas brasileiras e a maioria estrangeiras. Todavia, aos poucos elas foram ganhando o gosto do público e sendo praticada por vários escritores do século XIX, como aponta João Roberto Faria:

[...] Forma pouco valorizada a princípio, seja por força dos preconceitos de escritores e intelectuais do período em relação ao uso de recursos do baixo cômico, seja pela posição secundária que ocupava nos espetáculos, a verdade é que ao longo do século XIX a comédia de costumes adquiriu prestígio e teve vida mais longa do que o drama, cultivada por vários autores, como Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo. Todos eles exploraram os caminhos abertos por Martins Pena, introduzindo em peças mais longas as formas populares de comicidade e ao mesmo tempo trazendo para o palco algumas facetas da vida brasileira (FARIA, 2001, p. 83).

Assim, os modelos de comédia iniciados por Martins Pena estenderam-se por todo o século, tendo vida mais longa do que o drama histórico romântico. A primeira delas, encenada em 1838, por João Caetano no Teatro São Pedro de Alcântara, era uma pequena peça de um ato com costumes roceiros intitulada *O Juiz de Paz da Roça*. O entremês (encenado apenas para entreter a plateia durante o intervalo de uma representação dramática mais longa), apesar de breve, já evidenciava muitas características do legado deixado por Pena, apresentando críticas aos costumes, personagens caricatas e com menor profundidade psicológica, rápida mudança de perspectivas no enredo, contendo *quiproquós* e confusões de variados tipos.

O enredo apresenta dois núcleos centrais: o primeiro, a casa de Manuel João, lavrador e às vezes ajudante da guarda nacional, um homem trabalhador da roça, casado com Maria Rosa, que também passa o dia trabalhando em casa, e a filha destes Aninha, moça jovem, também trabalhadora e que esconde uma espécie de namoro com José; o segundo, a sala de julgamentos do Juiz de Paz, homem atrapalhado, mas que aparenta firmeza de autoridade perante os roceiros, exercendo a “suposta” lei e execução dela naquela localidade, acompanhado sempre do Escrivão, personagem que faz as leituras dos casos e importantes questionamentos ao juiz. As cenas transcorrem nos dois espaços citados, durante uma tarde e ao longo de uma noite, numa roça próxima ao Rio de Janeiro.

Nas primeiras cenas, somos apresentados às reclamações de Manuel João, que considera trabalhar muito para receber poucas benesses, às atividades domésticas

exercidas pela esposa Maria e pela filha Aninha, sempre preparando farinhas, costuras e almoço. Num desses almoços, a família come carne seca, feijão e laranja; o pai reclama por a carne seca estar muito dura e pelas laranjas estarem azedas; a mãe alerta que a carne seca da casa acabou; e Manuel João constata que sobrarão para o “Preto”, seu ajudante no trabalho na roça (provavelmente um escravo), apenas um pouco de feijão e farinha.

Diferente dos romances, cujos narradores podem fornecer muitos aspectos sobre o espaço como caracterizador dos costumes e das classes sociais, além de outros elementos internos das personagens, nos dando a dimensão de suas personalidades, nas obras dramáticas temos apenas pequenas informações sobre os cenários e caracterizações das personagens, informadas pelas rubricas, sendo os diálogos exercidos pelas personagens fundamentais para compreendermos os contextos em que se desenvolve o enredo.

Sobre a importância das rubricas, Sonia Aparecida Vido Pascolati, estudiosa do teatro brasileiro e das teorias dramáticas, apresenta:

[...] Caracterização de personagens e movimento dos atores, iluminação e marcações, gestos e atitudes, tudo vem indicado nas rubricas, também chamadas de didascálias ou indicações cênicas. A lista de personagens, a indicação do cenário, as entradas e saídas das personagens e até mesmo sugestões de encenação também fazem parte das rubricas, ou seja, elas correspondem às orientações propostas pelo autor (ou por editores), destinadas a esclarecer leitores e encenadores. Geralmente aparecem entre parênteses e em itálico a fim de serem distintas das falas das personagens. (PASCOLATI, 2009, p. 94-95).

As orientações dos autores destinadas a esclarecer os leitores e encenadores, ou seja, as rubricas, geralmente são indicadas entre parênteses e em itálico. Em nossas análises, as rubricas serão apresentadas com suas devidas importâncias e optamos por sempre apresentá-las em itálico, mesmo quando entre parênteses, marcando graficamente a distinção entre elas e os diálogos das personagens.

Assim, é por meio dos diálogos e das rubricas que somos inseridos no contexto social do primeiro núcleo da peça: o da família de Manuel João:

[...] MANUEL JOÃO – Senhora, a janta está pronta?
 MARIA ROSA – Há muito tempo.
 MANUEL JOÃO – Pois traga.
 MARIA ROSA – Aninha, vai buscar a janta de seu pai. (*Aninha sai*)

MANUEL JOÃO – Senhora, sabe que mais? É preciso casarmos essa rapariga.

MARIA ROSA – Eu já tenho pensado nisto; mas nós somos pobres, e quem é pobre não casa.

MANUEL JOÃO – Sim senhora, mas uma pessoa já me deu a entender que logo que puder abocar três ou quatro meias-caras deste que se dão, me havia de falar nisso... Com mais vagar trataremos deste negócio. *(Entra Aninha com dous pratos e os deixa em cima da mesa)*

ANINHA – Minha mãe, a carne-seca acabou-se.

MANUEL JOÃO – Já?!

MARIA ROSA – A última vez veio só meia arroba.

MANUEL JOÃO – Carne boa não faz conta, voa. Assentem-se e jantem. *(Assentam-se todos e comem com as mãos. O jantar conta de carne-seca, feijão e laranjas)* Não há carne seca para o negro?

ANINHA – Não senhor.

MANUEL JOÃO – Pois coma laranja com farinha, que não é melhor do que eu. Esta carne está dura como um couro... Irra! Um dia desses eu... Diabo de carne!... hei-de fazer uma plantação... Lá se vão os dentes!... Deviam ter botado esta carne de molho no corgo... que diabo de laranjas tão azedas! [...] *(PENA, s. d., p. 57-58).*

Além da questão social anteriormente citada pela pouca comida e muito trabalho, somos apresentados ao tema do casamento da filha. O pai diz à esposa que já está na hora da filha casar-se, então a mãe reitera a condição social da família, dizendo que “pobre não casa”. Em seguida, Manuel João cita um possível pretendente, contudo, devido a extensão de apenas um ato, não ocorre a aparição e o desenvolvimento desta personagem, o que poderia ser explorado como um conflito de interesses, uma vez que na cena anterior já havíamos sido apresentados ao namoro às escondidas de Aninha com José.

José convence Aninha a se casar com ele e fugir para o Rio de Janeiro, na época capital do Brasil, onde pretende fazer-se soldado:

JOSÉ – Você sabe que eu agora estou pobre como Jó, e então tenho pensado em uma cousa. Nós nos casaremos na freguesia, sem que teu pai o saiba; depois partiremos para a Corte e lá viveremos.

ANINHA – Mas como? Sem dinheiro?

JOSÉ – Não te dê isso cuidado: assentarei praça nos Permanentes. [...]

JOSÉ – [...] Vamos para a Corte, que você verá o que é bom.

ANINHA – Mas então o que é que há lá tão bonito?

JOSÉ – Eu te digo. Há três teatros, e um deles maior que o engenho do capitão-mor.

ANINHA – Oh, como é grande!

JOSÉ – Representa-se todas as noites. Pois uma mágica... Oh, isto é cousa grande!

ANINHA – O que é mágica?

JOSÉ – Mágica é uma peça de muito maquinismo.

ANINHA – Maquinismo?

JOSÉ – Sim, maquinismo. Eu te explico. Uma árvore se vira em uma barraca; paus viram-se em cobras, e um homem vira-se em macaco *(PENA, s. d., p. 55).*

O plano de José é casar-se com Aninha sem que seus pais saibam e depois fugirem para a Corte, o que é aceito pela moça. José a convence falando de alguns encantos que a vida na capital lhes ofereceria, dentre elas destacamos a menção a três teatros. Tal menção elucida a empolgação de Martins Pena com o momento de formação do teatro nacional, demonstrado em mais de uma peça como novidade e encantamento das personagens. Após essa cena, Aninha, que havia saído escondida para encontrar com José, retorna aos afazeres domésticos, ficando combinada a fuga para o dia seguinte.

A peça desenrola-se neste núcleo familiar sem que os pais suspeitem dos planos da filha e, na sequência da cena do almoço, surge a personagem “Escrivão”, que, a mando do Juiz de Paz, incumbe Manuel João de levar um recruta à cidade. O pai reclama de ter que perder um dia de serviço para exercer uma função que considera não ser a sua. Após uma breve discussão, o Escrivão diz que o Juiz “manda-lhe dizer que se não for [Manuel João] irá preso” (p. 59). Sem alternativa, Manuel aceita e vai até o seu quarto fardar-se.

O outro núcleo é apresentado de maneira mais cômica e crítica. A cena em que surge o Juiz de Paz é feita pelo recurso do monólogo, em que a própria personagem, em voz alta, expressa a sua personalidade diante da leitura das cartas que recebia dos moradores da roça:

JUIZ – Vamo-nos preparando para dar audiência. (*Arranja os papéis*). O escrivão já tarda; sem dúvida está na venda do Manuel Coqueiro... O último recruta que se fez já vai-me fazendo peso. Nada, não gosto de presos em casa. Podem fugir, e depois dizem que o juiz recebeu algum presente. (*Batem à porta*). Quem é? Pode entrar. (*Entra um preto com um cacho de bananas e uma carta, que entrega ao Juiz. Juiz lendo a carta:*) “Il.mo Sr. – Muito me alegre de dizer a V. S.^a que a minha ao fazer desta é boa, e que a mesma desejo para V. S.^a pelos circunlóquios com que lhe venero”. (*Deixando de ler:*) Circunlóquios... Que nome em breve! O que quererá ele dizer? Continuemos. (*Lendo:*) “Tomo a liberdade de mandar a V. S.^a um cacho de bananas-maça para V. S.^a comer com a sua boca e dar também a comer à Sra. Juíza e aos Srs. Juizinhos. V. S.^a há de reparar na insignificância do presente; porém, Il.mo Sr., as reformas da Constituição permitem a cada um fazer o que quiser, e mesmo fazer presentes; ora, mandando assim as ditas reformas, V. S.^a fará o favor de aceitar as ditas bananas, que diz minha Teresa Ova serem muito boas. No mais, receba as ordens de quem é seu venerador e tem a honra de ser – Manuel André de Sapiruruca”. Bom, tenho bananas para a sobremesa. Ó pai, leva estas bananas para dentro e entrega à senhora. Toma lá um vintém para teu tabaco. (*Sai o negro*). O certo é que é bem bom ser juiz de paz cá pela roça. De vez em quando temos nossos presentes de galinhas, bananas, ovos, etc., etc. (*Batem à porta*). Quem é? (PENA, s. d., p. 60-61).

Nota-se que o longo diálogo é todo feito pela indicação de fala do Juiz, mesmo com a intervenção do “preto” para entregar-lhe uma carta. As leituras e observações do Juiz são muito reveladoras sobre o seu caráter e a sua competência. Nelas, somos informados que ele está com um preso em seus domínios e aguarda o retorno do Escrivão da casa de Manuel João; também que ele não possui conhecimentos como se espera de um juiz, uma vez que se atrapalha com alguns pensamentos e não sabe o significado da palavra “circunlóquios”; e, principalmente, que ele recebe presentes dos moradores, numa espécie de agrado com segundas intenções. Apesar dos presentes serem de baixo valor, e do evidente tom de deboche de Martins Pena, a personagem gosta de recebê-los e afirma que é “bem bom ser juiz cá pela roça”.

A leitura das cartas e os presentes roceiros dão à peça o caráter de comédia, apresentando costumes da roça no interior do Brasil e contendo certo teor crítico, o que será mais evidente nos futuros comportamentos e em outras confissões do Juiz.

Destacamos a seguir alguns dos seus julgamentos ao lado da personagem Escrivão, em que outras categorias das comédias de costumes aparecem:

ESCRIVÃO, *lendo* – Diz Francisco Antônio, natural de Portugal, porém brasileiro, que tendo ele casado com Rosa de Jesus, trouxe esta por dote uma égua. “Ora, acontecendo ter a égua de minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz que é dele, só porque o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como os filhos pertencem às mães, e a prova disso é que a minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a V. S.^a mande o dito meu vizinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher”.

JUIZ – É verdade que você tem o filho da égua preso?

JOSÉ DA SILVA – É verdade; porém o filho me pertence, pois é meu, que é do cavalo.

JUIZ – Terá a bondade de entregar o filho a seu dono, pois é aqui da mulher do senhor.

JOSÉ DA SILVA – Mas, Sr. Juiz...

JUIZ – Nem mais nem meio mais; entregue o filho, senão, cadeia. (PENA, s. d., p. 64).

O diálogo apresenta confusões de linguagem que deixam a cena mais jocosa. Por si só, um julgamento para saber quem é “o dono do filho da égua” já é bastante cômico, mas são as confusões pela linguagem, gerando trocadilhos como “acontecendo ter a égua de minha mulher um filho” e “o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo” que acentuam o caráter debochado da peça. Tais confusões são conhecidas como *quiproquós*, definidos no *Dicionário do teatro brasileiro* da seguinte maneira:

Do latim *quid pro quo*: isto por aquilo. Recurso, em geral cômico, através do qual as personagens, por problemas de comunicação, interpretam erradamente o sentido dos diálogos ou o comportamento de outras personagens. Esses problemas de comunicação podem decorrer de ignorância, de deficiência auditiva, de redação deficiente ou por quaisquer outros motivos (GINZBURG et al., 2006, p. 257).

Ginzburg et al. também destacam que os *quiproquós*, embora possam ser utilizados de forma dramática, “geralmente são cômicos” (2006, p. 257).

Em seguida, acontecem julgamentos de toda espécie de bizarrices, aumentando o caráter jocoso da peça. Uma mulher acusa um homem de lhe dar “embigadas”, outros dois disputam a posse de um leitão invasor de terras e que se comporta como um cão. Há ainda um caso em que o juiz prefere não dar um veredito por tratar-se de disputa de terras por duas pessoas que ele considera importantes, assim, passa o caso para um suplente para não tomar partido entre os dois. Dessa maneira, acentua-se, por um lado, o caráter autoritário e corrupto do Juiz que manda e desmanda nos roceiros, sempre intervindo a favor dos que lhe oferecem presentes e, por outro, o aspecto ignorante e passivo diante de causas maiores, como se nota na passagem abaixo:

JUIZ – Eu? Ora essa é boa! Eu entendo cá disso? Ainda quando é algum caso de embigada, passe; mas casos sérios é outra cousa. Eu lhe conto o que me ia acontecendo um dia. Um meu amigo me aconselhou que, todas as vezes que eu não soubesse dar um despacho, que desse o seguinte: “Não tem lugar”. Um dia apresentaram-me um requerimento de certo sujeito, queixando-se que sua mulher não queria viver com ele, etc. Eu, não sabendo que despacho dar, dei o seguinte: “Não tem lugar”. Isto mesmo é que queria a mulher; porém [o marido] fez uma bulha de todos os diabos; foi à cidade, queixou-se ao Presidente, e eu estive quase não quase suspenso. Nada, não me acontece outra.

ESCRIVÃO – Vossa Senhoria não se envergonha, sendo um juiz de paz?

JUIZ – Envergonhar-me de quê? O senhor ainda está muito de cor. Aqui para nós, que ninguém nos ouve, quantos juizes de direito há por estas comarcas que não sabem aonde têm sua mão direita, quanto mais juizes de paz... E além disso, cada um faz o que sabe. (*Batem*). Quem é? (PENA, s. d., p. 69-70).

O Juiz confessa ao Escrivão só tomar vereditos em casos simples e bizarros como o da “embigada” e que, em casos sérios, defere como “não tem lugar”, passando o caso para outro julgador. Ao ser questionado se não sente vergonha pelo Escrivão, o Juiz demonstra não ser tão ignorante como as cenas anteriores demonstravam, sabendo bem sobre como outros juizes de comarcas mais importantes também não tinham o

conhecimento necessário para as suas funções. Neste trecho, o aspecto crítico de Martins Pena, referido por alguns estudiosos como importante marca para além do simples retrato cômico dos costumes, apresenta-se pela voz da personagem. Destaca-se ainda outro *quiproquó* com a confusão de interpretação da expressão “não tem lugar” no caso do pedido de separação.

As cenas seguintes são todas muito rápidas, resolvendo-se uma série de acontecimentos. Por ser um entremês, o conflito motivador da peça, ou seja, o plano de fuga do casal de namorados, Aninha e José, não sofre grandes tensões e nem se desenvolvem ações necessárias para intrigas e para a construção de personalidades mais elaboradas das personagens.

Manuel João vai até a casa do Juiz de Paz e, por já estar no final da tarde, avverte-o que o preso pode fugir no caminho ao anoitecer. Então, pede autorização para levar o recluso até a sua casa e mantê-lo trancado num quarto, transportando-o à cidade somente no dia seguinte. O Juiz concede, mas dá a condição de que o preso não fuja. Assim, Manuel João segue para sua casa com o homem, gerando um grande susto em sua filha ao ver que este se tratava do seu amante José. O pai tranca José num quarto, deixa a chave em cima de uma mesa e segue com sua esposa para o seu quarto. Aninha pega a chave e liberta o preso, que conta para a amada como havia sido recrutado à força pelo Juiz para servir ao exército. O casal, então, foge para a igreja para pedir ao vigário para se casarem. Manuel João e Maria Rosa descobrem que a filha fugiu com José. Os dois retornam da igreja para a mesma casa, Aninha conta que se casaram e pede o apoio do pai. Este diz que eles não precisam fugir para a Corte e convoca todos os presentes para irem à casa do Juiz.

Tudo isso ocorre muito rapidamente, do final da tarde para a noite. Predominam resumos dos fatos ocorridos pelos diálogos, havendo omissões de cenas, como, por exemplo, a da igreja e a do casamento, além de soar muito estranha a agilidade com que os noivos retornam para casa dos pais de Aninha já casados. Pela leitura, temos a impressão de que no momento em que os pais ainda estão tomando consciência da fuga já ocorre a reaparição do casal fugitivo. Tudo se ajeita com muita velocidade e isso se acentua com a chegada de Manuel João e seus familiares à casa do Juiz.

Manuel conta ao Juiz que José não poderá mais servir ao exército porque este é agora um homem casado com sua filha. Após ouvir os detalhes sobre a esperteza da filha

e a fuga dos dois, o Juiz logo aceita tudo e ainda manda a personagem Antônio ir buscar a todos os roceiros que antes estavam na sessão em sua casa, convidando-os para uma comemoração em homenagem aos dois recém-casados. Assim, retornam “Todos” da venda do Sr. Manuel Coqueiro para uma roda de dança comemorativa, acentuando ainda mais a imprecisão da sequência de tempo, pois da saída dos presentes até a prisão de José, ocorre o casamento, o retorno dos noivos e a ida da família à casa do juiz, algo incoerente pelo fato das outras personagens ainda não terem retornado às suas casas, uma vez que saíram da casa do Juiz antes da chegada de Manuel João ao local para buscar José.

Por fim, apresentamos a cena final, que demonstra uma das características marcantes da comédia de Martins Pena: o desfecho com reviravoltas, contendo confusões, pancadarias ou, como neste caso, confraternizações. Esse aspecto exacerba o caráter de comédia de grupos sociais em contraste com o aprofundamento de indivíduos. Embora o título da peça seja *O Juiz de Paz da Roça* e o comportamento desta personagem represente o lado cômico e crítico da peça, fazendo girar a engrenagem do enredo, o plano de casamento às escondidas de Aninha e José é o maior conflito da peça e a junção dos dois núcleos centrais com as demais personagens participantes dos julgamentos é que compõem o quadro social dela, constituindo um enredo cômico com costumes grosseiros e bastante caricatos:

JUIZ – Sejam bem-vindos, meus senhores. (*Cumprimentam-se*). Eu os mandei chamar para tomarem uma xícara de café comigo e dançarmos um fado em obséquio ao Sr. Manuel João, que casou sua filha hoje.

TODOS – Obrigado a Vossa Senhoria.

INÁCIO JOSÉ, *para Manuel João* – Estimarei que sua filha seja feliz.

OS OUTROS – Da mesma sorte.

MANUEL JOÃO – Obrigado.

[...]

JUIZ – Bravo, minha gente! Toque, toque! (*Um dos atores toca a tirana na viola; os outros batem palmas e caquinhos, e os mais dançam*).

[...]

TOCADOR, *cantando* –

Em cima daquele morro

Há um pé de ananás;

Não há homem nesse mundo

Como nosso juiz de paz.

TODOS –

Se me dás que comê,

Se me dás que bebê,

Se me pagas as casas,

Vou morar com você.

JUIZ – Aferventa, aferventa! ... (PENA, s. d., p. 71-72).

Ginzburg et al. destacou que “a cena do julgamento final, com a festa subsequente, tem a estrutura típica de um entremez” [...] “uma peça curta, de caráter e procedimentos popularescos (pancadarias, esconderijos, disfarces), visando aproveitar os dotes cômicos e a capacidade de improvisação de atores” (2006, p. 131).

Outra característica que seria explorada na comédia de Martins Pena, e algo que pode até ser considerado inovador, é o papel das personagens mulheres. Se comparadas ao estereótipo romântico da mulher-anjo, algumas personagens femininas do escritor são verdadeiros modelos de rebeldia. Destacamos abaixo uma análise de Sábato Magaldi sobre o papel exercido pelas mulheres nas comédias de Martins Pena:

Peculiaridade curiosa do caráter feminino é que muitas vezes a trama se encaminha por sua iniciativa. Ou, ao menos, por uma participação que nada tem de mera passividade. As mulheres agem, lutam pela realização de seus objetivos, nunca se reduzindo a um papel conformista. Elas saem de casa, para o casamento, por livre e espontânea vontade, sem que essa figura seja obtida pelos prestígios da sedução inconsciente. O princípio da obediência aos pais não é em geral quebrado, porque seu consentimento para o matrimônio se alcança por meio de ardis, nos quais a cumplicidade da moça é decisiva para o êxito (MAGALDI, 1997, p. 51).

As observações de Magaldi podem ser aplicadas à personagem Aninha de *O Juiz de Paz da Roça*. Ela tem uma participação decisiva na peça, não age com mera passividade, nem é seduzida inconscientemente e, muito menos, se reduz a um papel conformista. Primeiro ela consente o pedido de casamento e fuga às escondidas com José, o que poderia render-lhe um papel secundário na trama em relação a ele, mas, no final, é ela quem pega as chaves e liberta o amante preso e quem, ao retornar pra casa, intervém ao pai para que ambos sejam perdoados. Isto também coaduna com a análise de Sábato Magaldi de que a obediência ao pai não é totalmente quebrada, pois, por meio de ardis, a moça consegue o consentimento para seguir o matrimônio.

Fato é que, de maneira despretensiosa, Martins Pena criara um filão para várias comédias, nas quais o público divertir-se-ia com enredos simples em torno de casais de namorados que enfrentam obstáculos para se unir no final. Mas, além disso, no caso de *O Juiz de Paz da Roça*, “juntamente com esse enredo, a pecinha apresentava uma notável

descrição do funcionamento precário da justiça num meio social específico, a roça” (GINZBURG et al., 2006. p. 88).

Outro viés explorado por Martins Pena que destacaremos é o “provérbio dramático”. Esse, conforme expusemos no capítulo anterior, também é geralmente um entremês. Características exploradas na comédia anterior repetem-se na próxima peça que escolhemos para a análise, tais como os recursos farsescos, as confusões, os desentendimentos, as mulheres inconformadas, além das rápidas modificações no enredo que geram um desfecho cômico e com traços bizarros e inverossímeis. Trata-se da obra *Quem casa, quer casa* (1845).

A peça de ato único tem o seu enredo centrado novamente em confusões de família, porém, desta vez, não é um casamento proibido que precisará ser arranjado e sim a consolidação pacífica de dois casamentos já realizados. Com seu título advindo do provérbio “quem casa, quer casa”, somos apresentados a um único núcleo central: a família composta pela esposa Fabiana, seu marido Nicolau, pais de Olaia e Sabino, que são casados, respectivamente, com Eduardo e Paulina, que, por sua vez, também são irmãos. No mais, a rubrica inicial nos informa somente sobre a presença de “dois meninos” e “um homem”, que só aparecerão no final da peça. As cenas transcorrem na casa da família, durante um dia e se passam no Rio de Janeiro.

A cena de abertura já dá uma noção geral de todo o conflito pelo qual a peça será desenvolvida:

PAULINA, *batendo o pé* – Hei de mandar!...
 FABIANA, *no mesmo* – Não há de mandar!...
 PAULINA, *no mesmo* – Hei de e hei de mandar!...
 FABIANA – Não há de e não há de mandar!...
 PAULINA – Eu lho mostrarei. (Sai)
 FABIANA – Ai que estalo! Isto assim não vai longe... Duas senhoras a mandarem em uma casa... é o inferno! Duas senhoras? A senhora aqui sou eu; esta casa é de meu marido, e ela deve obedecer-me, porque é minha nora. Quer também dar ordens; isso veremos...
 PAULINA, *aparecendo à porta* – Hei de mandar e hei de mandar, tenho dito! (Sai)
 FABIANA, *arrepelando-se de raiva* – Hum! Ora, eis aí está para que se casou meu filho, e trouxe a mulher para a minha casa. É isto constantemente. Não sabe o senhor meu filho que quem casa quer casa... Já não posso, não posso, não posso! (*Batendo com o pé*). Um dia arreberto, e então veremos! (*Tocam dentro rabeca*). Ai, que lá está outro com a maldita rabeca... É o que se vê: casa-se meu filho e traz a mulher para minha casa... É uma desavergonhada, que se não pode aturar. Casa-se minha filha, e vem seu marido da mesma sorte morar comigo... É um preguiçoso, um indolente, que para nada serve. Depois

que ouviu no teatro tocar rabeca, deu-lhe a mania para aí, e leva todo o santo dia – vum, vum, vim, vim! Já tenho a alma esfalfada. (*Gritando para a direita:*) Ó homem, não deixarás essa maldita sanfona? Nada! (*Chamando:*) Olaia! (*Gritando:*) Olaia! (PENA, 1996, p. 2).

Conforme já mencionado, as mulheres em Martins Pena distanciam-se bastante do estereótipo da mulher-anjo romântica. Também pelo fato de serem comédias e não dramas (nos quais a personagem delicada e angelical também prevalece), a peça apresenta duas mulheres de personalidade forte e nada conformadas com o seus destinos. A discussão entre Fabiana e Paulina acontecerá em várias outras cenas da obra, às vezes carregadas de ironia, acentuando a incompatibilidade entre as duas em viverem sob o mesmo teto e contribuindo para o desfecho intenso de confusões.

Já abordamos a importância das rubricas para a compreensão dos cenários, dos contextos sociais e das personalidades das personagens, auxiliando na construção dos diálogos. Contudo, são estes últimos que nos dão realmente o entendimento do conflito em uma obra dramática, trazendo maior dimensão sobre fatos ocorridos anteriormente aos que se apresentam na cena lida, como é possível observar na longa fala final de Fabiana no trecho anterior.

Sobre a importância dos diálogos para a compreensão das características das personagens, do tempo, do espaço e do enredo, Pascolati aponta:

“Falar, no teatro ainda mais que na realidade cotidiana, sempre é agir” (PAVIS, 1999, p. 4), por isso o diálogo contribui para a dinâmica da ação no drama, sendo outra categoria essencial a sua natureza. O discurso de uma personagem pode revelar intenções (ou escondê-las), fornecer dados importantes para a compreensão da intriga ou da configuração da própria personagem, mas acima de tudo tem por objetivo agir sobre as demais. O diálogo é uma forma de manipulação do outro por meio do discurso, configurando uma luta ideológica entre as personagens; nessa luta, interrupções bruscas, silêncios ou insinuações são tão significativos quanto as palavras. Quanto mais a réplica de uma personagem é a resposta imediata à fala de outra, mais o diálogo parece autêntico e mais ele se torna dinâmico, principalmente quando as personagens compartilham o tema e a situação discursiva (PASCOLATI, 2009, p. 100. Aspas da autora).

Utilizando-se da definição de Patrice Pavis no *Dicionário de teatro* (1999), Pascolati orienta que numa obra dramática “falar é agir”. Dessa forma, as falas de Fabiana nos colocam em frente a uma personagem inconformada com a perda de domínio do seu próprio lar. Afrontada pela nora (Paulina), Fabiana questiona que uma casa não pode ser “mandada” por duas senhoras e, utilizando-se do discurso de autoridade por idade,

considera-se verdadeiramente a senhora daquele lar. Como exposto, Paulina a enfrenta e, assim, a paz do lar (tema central) é desestruturada.

Pascolati destaca também que o “diálogo é uma forma de manipulação do outro por meio do discurso, configurando uma luta ideológica entre as personagens” e quanto mais há réplica imediata, mais este parece autêntico, o que se confirma na peça em questão. Em *Quem casa, quer casa*, encenada sete anos depois, há maior verismo e intensidade na construção dos diálogos do que havia em *O Juiz de Paz da Roça*. Embora Fabiana seja a personagem central e a motivadora de fazer a engrenagem rodar, quatro outras personagens compartilharão de maneira ativa com o conflito temático e a situação discursiva, contribuindo para o aumento das tensões e também para a sua resolução.

É pela longa fala de Fabiana no final da cena inicial que somos informados a respeito dessas quatro personagens e sobre o conflito central da comédia. Paulina é nora de Fabiana, casou-se com o filho Sabino e estes foram morar na casa dos sogros, fato que Fabiana já questiona “não sabe o senhor meu filho que quem casa quer casa...”. A outra filha, chamada Olaia, casou-se com Eduardo e também foram morar na casa de Fabiana e Nicolau, agravando a situação, uma vez que o genro é preguiçoso, não trabalha, e vive à custa dos sogros, passando o dia todo tocando rabeça, fato que torna o ambiente quase infernal.

Temos, então, um grande conflito familiar. Esse é evidenciado, principalmente, pelas falas de Fabiana, personagem que domina a peça e faz os conflitos internos desenrolarem, pois não é uma mulher passiva e conformada com a sua situação. Destacamos no trecho abaixo a importância das falas de Fabiana para a compreensão de como se construiu o conflito central do provérbio:

FABIANA – Que podes tu? Teu irmão casou-se, e como não teve posses para botar uma casa, trouxe a mulher para a minha. (*Apontando:*) Ali está para meu tormento. O irmão dessa desavergonhada vinha visitá-la frequentemente; tu o viste, namoricaste-o, e por fim de contas casaste-te com ele... E caiu tudo em minhas costas! Irra, que arreio com a carga! Faço como os camelos...
OLAIA – Minha mãe! (PENA, 1996, p. 2).

As falas de Fabiana funcionam como verdadeiros sumários narrativos, resumindo fatos que ocorreram anteriormente à cena mostrada e nos dando informações muito importantes para sabermos como o conflito surgiu. Está é uma opção bastante utilizada pelos autores em obras dramáticas, como observa Pascolati:

[...] É diegética também a referência a fatos passados fora da cena ou num tempo distante; a cena tem apenas existência verbal, narrativa.

O tempo também pode ser dividido em tempo cênico e dramático, o primeiro referindo-se ao tempo do espectador diante do espetáculo (duração da apresentação) e o segundo ao tempo em que se passa a ação da peça, à temporalidade dos fatos (PASCOLATI, 2009, p. 105).

Dessa maneira, os diálogos da peça, principalmente pela voz de Fabiana situam o leitor (espectador) em relação ao tempo, trazendo os motivadores e dando coerência para as ações do conflito. Se falar em teatro é agir, são as ações de Fabiana que movimentam todo o enredo. Mais do que falar, Fabiana age em prol daquilo que deseja: reestabelecer o seu domínio no lar e colocar os outros casados cada um em sua casa. Sobre este “agir” nas obras dramáticas, Pascolati afirma:

Conforme denuncia a etimologia do termo drama, a **ação** é o elemento fundamental do texto dramático; tudo o mais se organiza a partir de e em torno dele. “A ação resulta daquilo que uma personagem *faz* para conseguir o que [...] quer (motivação), a despeito dos obstáculos” (BALL, 1999, p. 89). Ler uma peça de teatro é estar diante de uma série de ações não apenas concatenadas umas às outras, mas uma decorrendo diretamente da anterior. A conexão entre duas ações permite a progressão da peça, portanto, há sempre uma expectativa em relação ao que se seguirá após um determinado evento [...] A metáfora do jogo de dominó, utilizada por David Ball (1999), ilustra com exatidão o mecanismo de uma peça de teatro. Ela é como um dominó cujas peças (pequenos eventos ou ações) são alinhadas em pé uma após a outra; quando a primeira pedra recebe um impulso (desencadeamento da ação), imediatamente se lança sobre a próxima e assim por diante, até chegar ao fim das peças e, portanto, ao desfecho da ação apresentada (PASCOLATI, 2009, p. 99. Grifo da autora).

A etimologia da palavra drama é ação. O gênero dramático, seja em comédias, tragédias ou épicos, tem na ação de personagens o seu funcionamento. “A conexão entre as ações permite a progressão da peça”, assim, a analogia com o “jogo de dominó” faz-se pertinente em todas as obras dramáticas. No presente caso, Fabiana ao falar, cobrar o genro, a nora e os filhos, age e a sua ação vai, cena a cena, empurrando outra peça do dominó até chegar ao fim. Se este desfecho sairá a contento ou a desagrado da personagem central, dependerá do caráter de cada obra.

Além das discussões com Paulina, sua nora, Fabiana também tem grandes desentendimentos com o seu genro Eduardo, principalmente por ele tocar rabeca durante o dia todo e dentro de sua casa:

FABIANA – Não e não senhor. Há um ano que o senhor casou com minha filha e ainda está às minhas costas. A carga já pesa! Em vez de gastar as horas tocando rabeça, procure um emprego, alugue uma casa e, fora daqui com sua mulher! Já não posso com as intrigas e desavenças em que vivo, depois que moramos juntos. É um inferno! Procure casa, procure casa... Procure casa! (PENA, 1996, p. 3).

Como Eduardo não cede e também enfrenta Fabiana, esta recorre à filha para tentar resolver o seu desagrado:

FABIANA – Pois gritarias tu mais do que ele, que é o meio das mulheres se fazerem ouvir. Qual histórias! É que tu és uma maricas. Teu irmão, casado com aquele demônio, não tem forças para resistir à sua língua e gênio; meu marido, que como dono da casa podia dar cobro nestas coisas, não cuida senão da carolice: sermões, terços, procissões, festas e o mais disse, e sua casa que ande ao Deus dará... E eu que pague as favas! Nada, nada, isto assim não vai bem; há de ter um termo... Ah! (PENA, 1996, p. 3).

Nicolau, o marido de Fabiana é um carola religioso, que passa o dia todo preparando festejos e encenações para serem representados na igreja. Ele nunca está presente nas cenas de embate entre Fabiana e seus genros, quando aparece em casa é para buscar algo para seus preparativos das celebrações e se cobrado por sua esposa para resolver o impasse, não dá grande importância, retornando para seus afazeres:

FABIANA – Oh, também o senhor não tem tempo para coisa alguma... Todos os seus negócios vão por água abaixo. Há quinze dias perdemos uma demanda por seu desleixo; sua casa é uma casa de Orates, filhos para uma banda, mulher para outra, tudo a brigar, tudo em confusão... e tudo em um inferno! E o que faz o senhor no meio de toda essa desordem? Só cuida na carolice... (PENA, 1996, p. 5).

Ainda na cena IV, Fabiana, que já prevê não contar com o apoio do marido e nem com a compreensão dos dois casais, escreve uma carta para Anselmo Gomes, pai de Eduardo e Paulina. Nela, pede: “Se o senhor hoje mesmo não procura casa para que eles se mudem da minha, leva tudo a breca” (1996, p. 5). Então a peça desenrola-se sem a aparição de Anselmo e suas respostas, ocorrendo as cenas com as cobranças de Fabiana.

No auge do conflito, revela-se que os irmãos, Eduardo e Paulina, também não aguentam mais a vida que levam. Eduardo acaba brigando com a sua esposa e dando-lhe com o arco da rabeça nos dedos, ao ser cobrado por essa ação pela sogra, que lhe segura

pelas roupas, repete o ato nos dedos de Fabiana. Esta então conta tudo para o seu filho Sabino, que já queria acertar contas com Eduardo por sempre ser ridicularizado pelo cunhado. Esse é outro fato, aliás, que reforça um dos aspectos das comédias de Martins Pena: a personagem caricata e com pouca profundidade psicológica.

Sabino aparece pouco em cena, ao ser cobrado pela mãe pelas desavenças com sua esposa, é dominado por esta, sempre dizendo que não pode fazer nada para controlar o “gênio” de sua mulher. Quando fala, gagueja muito e tem a fala travada, sofrendo a impaciência das outras personagens, as quais preferem que ele cante ao invés de falar. Eduardo zomba disso e responde a Sabino cantando sempre no mesmo tom e ritmo.

É a partir da ida de Sabino até Eduardo para lhe tirar satisfações que chegamos ao ápice do conflito, o que reitera a característica dos epílogos das comédias de Martins Pena:

SABINO – Maroto! (*Lança-se sobre Eduardo e atacam-se, gritando ambos:* Maroto! Patife! Diabo! Gago! Eu te ensinarei! – Etc., etc.) [...]
 PAULINA, *entrando* – Que bulha é essa? Ah!
 OLAIA, *entrando* – O que é... Ah! (*Paulina e Olaia vão apartar os dois que brigam. Olaia:*) Eduardo! Eduardo! Meu irmão! Sabino! (*Etc.*)
 PAULINA – Sabino! Sabino! Meu irmão! Eduardo! (*Eduardo e Sabino continuam a brigar e a descomporem-se. Paulina, para Olaia:*) Tu é que tens a culpa!
 OLAIA, *para Paulina* – Tu é que tens!
 PAULINA, *o mesmo* – Cala esse bico!
 OLAIA, *o mesmo* – Não seja tola!
 PAULINA, *o mesmo* – Mirrada!
 OLAIA, *o mesmo* – Tísica! (*Paulina e Olaia atiram-se uma á outra e brigam à direita. Eduardo e Sabino, sempre brigando à esquerda.*) [...]
Entra Nicolau apressado, trazendo pela mão dois meninos vestido de anjinhos.
 NICOLAU – O que é isto? Ah, a brigarem! (*Larga os meninos e vai para os dois:*) Sabino! Eduardo! Então... Então, rapazes?..
 FABIANA, *indo a Nicolau* – Isto são obras tuas! (*Puxando-o pelo hábito:*) Volta-te pra cá; tu é que tens culpa...
 NICOLAU – Deixe-me! Sabino!
 FABIANA – Volta-te pra cá... (*Nicolau dá com o pé atrás, alcançando-a. Fabiana:*) Burro!... (*Agarra-lhe nas goelas, o que o obriga a voltar-se e atravancarem-se.*)
 OS DOIS ANJINHOS – Mamãe! Mamãe! (*Agarram-se ambos a Fabiana; um deles empurra o outro, que deve cair; levanta-se e atraca-se com o outro que o empurra, e deste modo Fabiana, Nicolau, Sabino, Eduardo, Olaia, Paulina, 1º e 2º Anjinhos, todos brigam e fazem grande algazarra.*) (PENA, 1996, p. 13-14).

O desfecho acaba em pancadaria para todos os lados. A cena é repleta de exageros cômicos e bizarrices. Pelo contexto, é até natural a briga e as pancadarias entre Sabino e

Eduardo. Seria até aceitável, em defesa de suas famílias, a briga entre Paulina e Olaia. Contudo, a velocidade, a maneira e os motivos expostos nos diálogos e, principalmente, nas rubricas, tornam as cenas exageradas e até mesmo um pouco ridículas. Por fim, o absurdo tona-se ainda maior pela briga e as pancadarias estenderem-se a Fabiana contra o seu marido Nicolau e, sobretudo, aos dois meninos vestidos de anjinhos, que se assustam, demonstram fraquezas diante do que presenciaram na cena seguinte e não tem nenhum motivo aparente para o conflito.

Fica clara a intenção do dramaturgo de fazer rir pelo exagero dos traços, pois, apesar de nem sempre verossímil, é inegável a graça que as confusões e traços das personagens de Martins Pena revelam. De acordo com o que expusemos no capítulo anterior, as comédias do escritor trazem características de outros gêneros, tais como a farsa:

Já se vê que, para condução das intrigas, prestava-se mais o processo da farsa. Escrevendo para o riso imediato da plateia, sem a procura de efeitos literários mais elaborados, Martins Pena revelou inteira a sua fisionomia cômica. A preocupação com o flagrante vivo o isentou de um dos maiores defeitos da linguagem teatral, patente na dramaturgia brasileira: a oratória, o rebuscamento das frases, que roubam a espontaneidade ao diálogo. Tudo é simples na comédia de Martins Pena – a situação, o traço dos numerosos tipos, o desenvolvimento da trama, a conversa das personagens. Com uma pincelada rápida e incisiva, o autor define completamente uma cena, não se demorando em preâmbulos ou explicações dispensáveis. A intriga escorre, assim, fluida, vibrante, e as peripécias, para chegarem ao desfecho, são maquinadas à vista do espectador, reclamando desde logo sua cumplicidade e simpatia (MAGALDI, 1997, p. 53).

Apesar de escrever para o riso fácil sem a procura de efeitos literários mais elaborados, Martins Pena criou com essas peças um grande filão de nossa comédia de costumes. A preocupação com o flagrante vivo, como na cena final de pancadaria, será executada por Anselmo, o que deixará mais claro o conflito da peça do que poderia ser evidenciado pela simples leitura da carta pela personagem. O dramaturgo prima pela simplicidade, pela fluidez dos diálogos, nunca se demorando em preâmbulos e explicações como nas cenas aqui destacadas. Se por um lado há muito deboche e a tentativa de fazer rir pelo exagero dos traços em detrimento de maior verossimilhança e apuro literário, é inegável que as características desenvolvidas por Martins Pena prolongaram-se em dezenas de outras obras dramáticas brasileiras, sendo exploradas também em diversas teledramaturgias atuais.

Em meio à pancadaria entra em cena, enfim, Anselmo:

(Chega Anselmo pai de Eduardo e Paulina, vindo a pedido de Fabiana pela carta – entre a intriga e a solução)

Anselmo e os ditos brigando.

ANSELMO – O que é isto? O que é isto? (*Todos, vendo Anselmo, apartam-se*)

FABIANA – Oh, é o senhor? Muito estimo...

PAULINA e EDUARDO – Meu pai!

ANSELMO – Todos a brigarem!... (*Todos se dirigem a Anselmo, querendo tomar a dianteira para falar; cada um puxa para seu lado a reclamarem serem atendidos; falam todos ao mesmo tempo. Grande confusão, etc.*). (PENA, 1996, p. 14).

Anselmo espanta-se ao encontrar todos brigando. Mas, como é característica das comédias, o auge da tensão é desfeito rapidamente e encaminha-se a resolução. Assim, o provérbio que dá origem à obra será resolvido pela comprovação de sua validade:

ANSELMO – Senhora, recebi a vossa carta e sei qual a causa das contendas e brigas em que todos viveis. Andamos muito mal, a experiência o tem mostrado, em casarmos nossos filhos e não lhes darmos casa para morarem. Mas ainda estamos em tempo de remediar o mal... Meu filho, aqui está a chave de uma casa que para ti aluguei. (*Dá-lhe*) [...]

ANSELMO – Filha, dá esta outra chave a teu marido. É a da tua nova casa... [...]

ANSELMO – Muito bem. (*Ao público:*) E vós, senhores, que presenciastes todas estas desavenças domésticas, recordai-vos sempre que...

TODOS – Quem casa, quer casa (*Cai o pano*). (PENA, 1996, p. 15).

Destarte, destacamos a análise de Sábato Magaldi sobre os desfechos das comédias de Martins Pena reforçarem a sua característica de farsa:

[...] O mecanismo da intriga permite apenas que se esbocem os tipos, já que a vivacidade das situações determina o movimento das personagens, e não são estas que modificam essencialmente, pela força interior, o quadro em que atuam. Os incidentes se sucedem muitas vezes de forma inverossímil, utilizando o autor recursos primários e ingênuos para chegar ao desfecho. As criaturas aparecem em circunstâncias ridículas, fora de seu procedimento normal. Aí estão os dados básicos para filiação de Martins Pena ao gênero farsesco (MAGALDI, 1997, p. 54).

Os incidentes em que se envolvem as personagens das comédias sucedem-se, por vezes, de maneira inverossímil, utilizando Martins Pena de recursos primários e ingênuos

para chegar ao desfecho, como é o caso de *O Juiz de Paz da Roça*, na qual a velocidade em que se resolve a prisão, a fuga e o casamento de Aninha e José, a aceitação dos pais e do Juiz, além da presença de todas as personagens celebrando a atuação do Juiz de Paz e uma união, até então, desconhecida. Ou as circunstâncias ridículas, fora de seu procedimento comum, como é o caso da briga com pancadaria para todo lado em que se envolveram oito das nove personagens da peça *Quem casa, quer casa*, são dados para relacionar as comédias do autor com o gênero farsesco.

Essas duas comédias, as análises aqui feitas sobre seus enredos, aplicadas a alguns dos operadores de leitura do gênero dramático, nos servirão de base para a leitura das comédias do Visconde de Taunay. Isso porque, assim como as duas obras de Pena, as comédias de Taunay também são entremezes, sendo dois provérbios desenvolvidos em um ato. Contudo, cabe lembrar que pelo sucesso de algumas comédias e pelas representações de João Caetano em solo brasileiro, Martins Pena aventurou-se na produção de comédias mais longas. Sobre tal fato, Sábato Magaldi analisa:

Como as comédias se desenvolvem sobretudo em torno de uma situação, Martins Pena sente-se mais a gosto nas peças em um ato, que se esgotam em pouco tempo o rendimento do entrecho. Manter três atos com uma ação ininterrompida e interessante é mais difícil que reunir os incidentes num ato único, ainda mais que eles observam alguns esquemas uniformes. Num tempo maior, há a necessidade de aprofundar caracteres, o que não é o forte de Martins Pena. Acrescente-se que as comédias eram encenadas muitas vezes como complemento de um espetáculo “sério”, para desanuviar a atmosfera do dramalhão, e nos primeiros trabalhos nem era revelada, nos anúncios, a identidade do autor. Resulta dessas considerações que o ato único era o seu veículo próprio, embora nas poucas comédias de três atos ele se saísse a contento (MAGALDI, 1997, p. 53-54).

Consoante ao que entende Magaldi, torna-se evidente que em peças mais longas é importante desenvolver melhor a profundidade psicológica das personagens e os detalhes dos conflitos e essas não eram grandes habilidades de Martins Pena. Mesmo assim, o escritor produziu uma comédia em três atos: *O Noviço* (1845), que de acordo com Ginzburg et al.: “é considerado sua obra-prima –, mudança que traduz o sucesso alcançado” (2006, p. 86).

Apesar dos três atos, dos maiores detalhes sobre o conflito e as personagens, além das mudanças temporais de um ato para outro, *O Noviço* repete as caricaturas, o enredo cheio de confusões de toda sorte e azares, contendo brigas e tumultos. Destacaremos mais

adiante um trecho que evidencia outro traço marcante das comédias de Pena, o uso de disfarces, que, muitas vezes, soam inverossímeis.

A peça tem como núcleo central uma família vivendo na mesma casa. Nela, Carlos, o noviço da peça, é impedido por Ambrósio de se casar com a prima Emília, filha de sua tia Florência, viúva que se casou com Ambrósio. Há ainda, na casa, o irmão de Emília, Juca, de 9 anos de idade. O novo tio seduziu a ingênua viúva Florência, mulher rica e inocente que acredita na bondade e pureza do novo marido. No entanto, esse se casou com ela por interesse em roubar a sua fortuna. Para exercer o seu plano, Ambrósio primeiro ganhou a confiança da nova esposa e depois, fingindo-se muito religioso, convenceu-a de colocar Carlos no seminário e Emília no convento, para torná-los padre e freira, mesmo contra a vontade deles, alegando ser para o bem da família. A Juca, o tio convence de ser padre no futuro, dando-lhe presentes infantis, os quais o menino deseja ter. Assim, se vê livre para administrar a herança da viúva, uma vez que os filhos e o sobrinho não a herdarão caso permaneçam na castidade religiosa. As cenas transcorrem na casa de Florência, com mudança temporal de oito dias do segundo para o terceiro ato, e passam-se no Rio de Janeiro.

As reviravoltas das comédias de Pena fazem-se presentes novamente quando surge a personagem Rosa, esposa antiga de Ambrósio, abandonada a quilômetros de distância e que ninguém naquela casa sabia da existência. Munida de uma certidão, Rosa comprova a bigamia para Carlos, que começa a executar seu plano de vingança contra o tio. Dessa forma, chegamos à cena citada do disfarce, em que Carlos troca de roupas com Rosa para chantagear Ambrósio:

(Carlos vestido de mulher)

Entra Carlos, cobrindo o rosto com um lenço. Ambrósio encaminha-se para o meio da sala, sem olhar para ele, e assim lhe fala.

AMBRÓSIO – Senhora, muito bem conheço as vossas intenções; porém previno-vos que muito vos enganastes.

CARLOS, *suspirando* – Ai, ai!

AMBRÓSIO – Há seis anos vos deixei; tive para isso motivos muito poderosos...

CARLOS, *à parte* – Que tratante!

AMBRÓSIO – E o meu silêncio depois desse tempo devia ter-vos feito conhecer que nada mais existe de comum entre nós.

CARLOS, *fingindo que chora* – Hi, hi, hi...

AMBRÓSIO – Estou resolvido a viver separado de vós [...] E para esse fim, empreguei todos os meios, entendeis-me? *(Carlos cai de joelhos aos pé de Ambrósio, e agarra-se às pernas dele chorando)*. Não valem súplicas. Hoje mesmo deixareis esta cidade; senão, serei capaz de um grande crime. [...]

CARLOS – Ah, ah, ah!
 AMBRÓSIO – *levanta-se muito devagar, olhando muito admirado para Carlos, que ri* Carlos! Carlos!
 CARLOS – Senhor meu tio! Ah, ah, ah! [...]
 AMBRÓSIO – Como te achas aqui assim vestido?
 CARLOS – Este vestido, senhor meu tio... Ah, ah!
 AMBRÓSIO – Maroto! (PENA, s. d., p. 25).

Não é nada verossímil o fato do tio não reconhecer o sobrinho vestido de mulher, uma vez que mora com ele, e é, muito menos, aceitável que também não reconheça a antiga esposa com quem foi casado. Na cena anterior a esta ocorre algo ainda mais absurdo, Rosa é levada à força para o seminário no lugar de Carlos, que de lá havia fugido. O Mestre dos noviços e seus ajudantes prendem a mulher vestida com o hábito do noviço e não percebem o engano, mesmo com ela alertando sobre o equívoco. Sobre tais recursos nas comédias de Pena, Magaldi afirma:

São facilmente recenseáveis, em toda a obra, os recursos para conduzir a história, esclarecer os fatos ou simplesmente despertar a comicidade. O autor abusa dos esconderijos, de cartas e do erro de identificação das pessoas, por meio do disfarce ou de simples engano dos interlocutores. Exemplos de um desses recursos ou da combinação deles encontram-se em todas as peças, sem exceção (MAGALDI, 1997, p. 54).

De fato, o dramaturgo abusa do recurso aos disfarces, esconderijos e erros de identificação das pessoas como apresentamos nos trechos seguintes:

FLORÊNCIA – Vossa Reverendíssima pode aproximar-se. Queira assentar-se. (*Senta-se*)
 AMBRÓSIO, *fingindo que tosse* – Hum, hum, hum... (*Carlos espreita debaixo da cama*)
 FLORÊNCIA – Escrevi para que viesse uma pessoa falar-me e Vossa Reverendíssima teve a bondade de vir.
 AMBRÓSIO – Hum, hum, hum...
 CARLOS, *à parte* – O diabo do frade está endefluxado. [...]
 FLORÊNCIA – Oh, mas enquanto não vai para o inferno, há-de pagar nesta vida. Há uma ordem de prisão contra ele e o malvado não ousa aparecer.
 AMBRÓSIO, *levantando-se e tirando o capuz* – E quem vos disse que ele não ousa aparecer?
 FLORÊNCIA, *fugindo da cama* – Ah!
 CARLOS, *à parte* – O senhor meu tio! (PENA, s. d., p. 43-44).

Agora é Ambrósio quem se utiliza dos disfarces, retornando à casa de Florência vestido de frade. Desta vez, podemos considerar mais aceitável do ponto de vista da verossimilhança, pois é um disfarce com troca entre dois homens, Ambrósio permanece

sempre de costas para a mulher, evitando falar e emitindo apenas alguns grunhidos para simular tosses. Então, o fugitivo revela sua verdadeira identidade. Abusando do recurso, ainda ocorrem outros enganos de identidade das personagens:

CARLOS – O caso está sério! (*Vai saindo debaixo da cama no momento que Florência atira com a mesa no chão. Ouve-se gritos fora: Abra, abra! Florência, achando-se só e no escuro, senta-se no chão, encolhe-se e cobre-se com uma colcha.*)

AMBRÓSIO, *procurando* – Para onde foi? Nada vejo. Batem nas portas! O que farei?

CARLOS, *à parte* – A tia calou-se e ele aqui está.

AMBRÓSIO *encontra-se com Carlos e agarra-lhe no hábito* Ah, mulher, estais em meu poder. Estas portas não tardarão a ceder; salvai-me, ou matote!

CARLOS, *dando-lhe uma bofetada* – Tome lá, senhor meu tio!

AMBRÓSIO – Ah! (*Cai no chão*)

CARLOS, *à parte* – Outra vez para a concha. (*Mete-se debaixo da cama*)

AMBRÓSIO, *levantando-se* – Que mão! Continuam a bater. Onde esconder-me? Que escuro! Deste lado vi um armário... Ei-lo (*Mete-se dentro*) (PENA, s. d., p. 44-45).

Carlos, que havia fugido novamente do seminário, está escondido debaixo da cama da tia e presencia a cena de disfarce e revelação da identidade do tio. Quando as luzes são apagadas, o noviço sai do esconderijo e ataca o tio para salvar Florência. Esta nada percebe, mesmo com Ambrósio tendo parado de atacá-la e dizendo que foi atingido. O tio então ouve a chegada dos vizinhos, os quais surgem após os gritos por socorro da esposa, e se esconde no armário. Assim, temos mais confusões e enganos:

JORGE – Amigos, cuidado! Procuremos tudo; o ladrão ainda não saiu daqui. [...] Aqui não está; vejamos atrás do armário. (*Vê*) Nada. Onde se esconderia? Talvez debaixo da cama. (*Levantando o rodapé:*) Oh, cá está ele! (*Dão bordoadas*).

CARLOS, *gritando* – Ai, ai, não sou eu, não sou ladrão, ai ai!

JORGE, *dando* – Salta para fora, ladrão, salta! (*Carlos sai para fora, gritando:*) Não sou ladrão, sou de casa!

JORGE – A ele, amigos! (*Perseguem Carlos de bordoadas por toda a cena. Por fim, mete-se atrás do armário e atira com ele no chão. Gritos: Ladrão!*). (PENA, s. d., p. 46).

Desta vez, o vizinho Jorge entra no quarto e procura por alguém que acredita ser um ladrão, ao encontrar Carlos, sai dando-lhe bordoadas de pau, não percebe que é o sobrinho de sua vizinha e nem dá atenção ao que o noviço fala.

Dos trechos citados, podemos aferir que, apesar de ser mais longa, não há grandes modificações nas características desta peça para as anteriores. As personagens continuam a exercerem papéis caricaturais e a extensão de um ato para três transforma-se em maiores possibilidades do dramaturgo explorar confusões, enganos, disfarces e pancadarias, reforçando o caráter jocoso e de riso fácil de suas obras. Consolidando tudo isso, apresenta-se o tradicional desfecho de suas comédias, culminando em exageros e pancadarias:

AMBRÓSIO – Escuta-me, Rosinha, enquanto aquele diabo está lá dentro: tu és a minha cara mulher; tira-me daqui que eu te prometo...
 ROSA – Promessas tuas? Queres que eu acredite nelas? (*Entra Florência trazendo um pau de vassoura*)
 AMBRÓSIO – Mas eu juro que desta vez... [...]
 FLORÊNCIA *levanta o pau e dá-lhe na cabeça* – Toma, maroto!
 AMBRÓSIO, *escondendo a cabeça* – Ai!
 Rosa, *rindo-se* – Ah, ah, ah! [...]
 ROSA *procura pela casa um pau* – Não acho também um pau... [...]
 ROSA *tira o travesseiro da cama* – Isto serve? [...]
 ROSA – Toma lá!
 AMBRÓSIO, *escondendo a cabeça* – Diabos!
 ROSA – Chegou a nossa vez.
 FLORÊNCIA – Verás como se vinga duas mulheres... [...]
 AMBRÓSIO *bota a cabeça de fora* – Já não posso! (*Dão-lhe*) Ai, que me matam! (*Esconde-se*) [...]
 AMBRÓSIO, *dentro* – Demônios, fúria, centopeias! Diabos! Corujas! Ai, ai! (*Gritando sempre*) (PENA, s. d., p. 50).

Também não é muito verossímil que um personagem esperto e destemido como Ambrósio, o qual no enredo enganou por anos duas esposas, voltou à casa de Florência para enfrentá-la, mesmo sendo procurado pela polícia, acabe dominado facilmente por duas mulheres, preso num simples armário de quarto. Entretanto, são nessas cenas que se apresentam as características marcantes e reconhecidas pelo público a respeito das comédias de Martins Pena. O realismo de sua peça faz-se pelos costumes criticados e pelas ambições das personagens e não pelas ações e recursos que elas utilizam em cenas. Essas são produzidas para entreter pelo riso e, mesmo quando há exageros nos traços, funcionam muito bem neste propósito, gerando o pacto com o leitor/espectador.

Se em *Quem casa, quer casa* havia aproximações com a farsa, também podemos destacar a partir das análises em *O Noviço* a relação com o melodrama. Ginzburg et al. aponta que em todas as peças de Martins Pena, “em maior ou menor escala, os recursos

do melodrama são aproveitados: reviravoltas no enredo, revelações surpreendentes, excessos retóricos, maniqueísmo na construção dos personagens etc”. (2006, p. 118).

Outra característica das comédias que utilizaremos nas análises sobre a dramaturgia de Taunay é a da solução do conflito nas comédias. Há uma resolução nelas com desfechos positivos, sempre contendo alguma lição de moral. Esses desfechos críticos e moralistas podem ser discutidos nas comédias do Visconde de Taunay, demonstrando aproximações e contrastes. Também será possível relacioná-los com a busca incessante de correção moral nos dramas realistas, considerado o ponto alto da dramaturgia brasileira no século XIX. As críticas pela comicidade aos costumes nas comédias podem ter gerado a busca pelas correções nos futuros dramas, que ao invés de desfechos positivos, apresentam finais com características punitivas.

Sobre tal característica nos desfechos das comédias, Ginzburg et al. destaca:

[...] no desfecho deve sempre haver a justa recompensa da virtude e a punição do crime. Os heróis e heroínas sofrem o tempo todo nas mãos de vilões terríveis e ardilosos, até que uma revelação bombástica ou um fato surpreendente venha mudar o curso dos acontecimentos, garantindo aos personagens virtuosos a felicidade no desfecho. Maniqueísta e moralizador, o melodrama possibilitava a realização de espetáculo para as massas, que se encantavam com a ação dramática trepidante, as emoções fortes, o sentimentalismo, a linguagem enfática e a gestualidade eloquente (GINZBURG et al., 2006, p. 179).

Em *O Noviço*, Florência e Rosa sofrem na mão do ardiloso vilão Ambrósio. Todavia, após revelações bombásticas, as coisas mudam, assim, as mulheres virtuosas são recompensadas e o vilão é punido. A felicidade no desfecho é contemplada no tema comum do casamento proibido entre os primos Carlos e Emília, que agora, livres do seminário, podem assumir a paixão e se casarem. Esse maniqueísmo moralizador, com sentimentalismo e linguagem enfática, é característico do melodrama, que conforme evidenciamos no subcapítulo passado, contaminou as comédias e os dramas românticos.

Além disso, ressaltamos que os exageros dos recursos às confusões, celebrações e pancadarias nas comédias de costumes de Martins Pena geraram uma tradição em nossa cultura, aparecendo em inúmeras outras peças de outros autores, na teledramaturgia e até como mote para programas televisivos de fofocas, casos de família, entre outros, que exploram o riso pelos costumes caricatos e pelas confusões e pancadarias entre os pares.

Sobre a continuação das características da comédia de Pena na dramaturgia brasileira posterior, Sábato Magaldi destacou:

[...] Prosseguirá, em toda a dramaturgia subsequente, o vezo da sátira e da crítica à sociedade e à administração, com o elogio implícito ou explícito ou explícito dos bons costumes e da sã moral, tanto na vida privada como nos negócios públicos. No repúdio aos erros, nas diversas esferas do país, a comédia de Martins Pena pode ser considerada uma escola de ética, antecipando esse papel que o teatro assumirá, conscientemente, mais tarde. [...] Martins Pena leva para o palco a língua do povo, e por isso o brasileiro enxerga nele, com razão, a sua própria imagem (Magaldi, 1997, p. 62).

Nesta perspectiva, reiteramos que a influência na representação dos tipos e costumes, criada por Martins Pena, vai muito além da dramaturgia, deixando marcas em toda a literatura brasileira e sendo muito importante como um dos seus processos de formação. Aspectos da comédia de costumes podem ser vislumbrados em outras obras do século XIX, como em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Assim, podemos mencionar o romance de costumes, o romance malandro, além das influências em obras modernistas, tais como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e em várias personagens e enredos de Jorge Amado.

Da influência em outros gêneros, destacamos a seguinte reflexão de Pascolati, que parte dos estudos desenvolvidos por Emil Staiger para afirmar que, já durante o Romantismo, não existia a pureza dos gêneros literários:

[...] O Romantismo, herdeiro das inovações shakespearianas, propala a mistura de gêneros e defende a liberdade de criação literária acima de qualquer modelo, por mais bem-sucedido que seja. Deriva daí uma moderna concepção dos gêneros literários, segundo a qual não há pureza absoluta dos gêneros. Emil Staiger (1975, p. 15) considera o “tom” da obra muitas vezes mais importante do que sua estruturação na determinação do gênero. Para ele, não existe uma obra puramente lírica ou dramática, pois “qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e [...] essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente”. No caso do texto para teatro, a classificação nesse ou naquele gênero ou forma é menos importante do que sua funcionalidade dramática (PASCOLATI, 2009, p. 97).

Uma obra literária autêntica participa em diferentes graus e modos em distintos gêneros literários, sofrendo influência de outras obras e gêneros e, por sua vez, gerando marcas em outras obras e gêneros. Nesse fluxo contínuo, e de acordo com os estudos críticos já apresentados, a formação da literatura brasileira aconteceu devido à formação

de um sistema. E esse, para funcionar, contou com a experimentação dos autores em variados movimentos estéticos e temáticos, nos quais se formam projetos literários. Vimos também que durante o século XIX uma peça dramática era lida como texto literário, não havendo a separação entre leitura e encenação e nem distinções para os gêneros narrativos e líricos. Mais adiante, discutiremos sobre como a experimentação do drama realista burguês gerou a consciência crítica para que José de Alencar produzisse os seus consagrados romances urbanos. Dessa maneira, compreendemos que o Visconde de Taunay é um importante escritor do século XIX, que participou ativamente desta experimentação para formar estéticas e temas para a literatura brasileira e que a sua dramaturgia merece ser referenciada como uma das consideráveis. Para tanto, primeiro apresentaremos o viés cômico de sua produção dramática, aproveitando as leituras críticas feitas até aqui sobre o período romântico e sobre as comédias de Martins Pena como comparativo de relevância histórica e literária.

2.4. As comédias serôdias do Visconde de Taunay

Conforme apresentado no subcapítulo anterior, as comédias de Martins Pena começaram a ser escritas e encenadas logo no início do Romantismo brasileiro e contribuíram para o momento de formação do teatro nacional e da literatura brasileira. Entre 1838 e 1848, o dramaturgo produziu todas as suas peças. Já Visconde de Taunay começou a escrever e publicar as suas obras nas décadas de 1860 e 1870. Tais décadas marcam o auge do autor como produtor, representando o período de presença na Guerra contra o Paraguai e o seu regresso ao Rio de Janeiro. Contudo, Taunay dedicou-se à publicação de narrativas ficcionais e relatos de experiência, destacando-se o relato de guerra *A retirada da Laguna* (1871) e o romance *Inocência* (1872). Após esse período, o autor voltou-se por mais de uma década aos serviços políticos, retornando ativamente para a carreira literária somente na década de 1890, a sua última de vida.

Durante esse tempo, o Visconde de Taunay escreveu quatro obras dramáticas, sendo duas delas comédias – e é a respeito dessas que tratará este capítulo –. A primeira, intitulada *Da mão à boca se perde a sopa* foi publicada em 1874; e a segunda, *Por um*

triz coronel! em 1880. Comparadas ao momento de auge das comédias românticas, escritas por Martins Pena e encenadas por João Caetano, temos uma distância de mais de trinta anos. Em outros momentos históricos, tal diferença temporal poderia não seria considerada grande, todavia, por se tratar de um momento de formação e de inovação da literatura brasileira, há de se considerar que as fases tiveram auges relativamente rápidos, embora continuassem a exercer influências nos períodos seguintes. A distância temporal da produção das comédias de Taunay para as de Martins Pena parece ser maior se considerarmos que de 1855 a 1865 ocorreu o ápice das produções de dramas realistas e que na década de 1880 e 1890 já se vivia o auge do Naturalismo e do Parnasianismo. Portanto, é possível considerar que as comédias do Visconde tenham surgido bastante tardiamente em relação ao interesse da crítica literária e do público pela temática.

Em virtude dos fatos mencionados, denominamos este capítulo como “As comédias serôdias do Visconde de Taunay”. O dicionário *Houaiss* assim define o termo escolhido:

serôdio (se.rô.dio) *adj.* **1** que ocorre tarde ou fora do tempo apropriado, precoce;
2 que aparece fora da estação própria (diz-se de planta, flor, fruto);
3 antigo, ultrapassado <ideia>.
 (HOUAISS, 2015, p. 862).

Semanticamente, justificamos o uso devido ao fato das comédias do Visconde de Taunay terem surgido fora do tempo apropriado (anacronismo), tardiamente. Porém, apesar de não serem precoces, não utilizamos aqui o termo como algo ultrapassado, elas são apenas comédias que apareceram fora da estação própria, que seria o momento de formação inicial do nosso romantismo e das encenações de João Caetano, mas que trazem nova variação do gênero. Consideramos também essa aparição extemporânea como um dos motivadores para a exclusão do nome de Taunay das historiografias, uma vez que os nossos primeiros críticos, Machado de Assis, Sílvio Romero e José Veríssimo, consideravam o teatro como em crise nas décadas finais do século XIX.

Justificado o contexto em que as comédias de Taunay foram escritas, assim como a exclusão delas nas historiografias literárias brasileiras, faremos a leitura analítica das obras baseada em alguns dos operadores de leitura do texto dramático, além das comparações com aspectos evidenciados pela crítica nas comédias de Martins Pena.

Durante o exame, utilizaremos uma abordagem metacrítica a partir de três textos que analisaram as comédias do Visconde de Taunay. Já apresentamos tais textos no subcapítulo 1.5. e destacamos os principais aspectos que os levaram a escrever sobre a produção de um dramaturgo praticamente desconhecido, embora seja um escritor consagrado. Portanto, a seguir, daremos ênfase somente às características dessas críticas sobre as comédias do escritor que é o nosso objeto de análise.

Consideramos que o primeiro texto traz aspectos que auxiliam nossa justificativa de situar estética e temporalmente a dramaturgia do Visconde de Taunay. Trata-se do ensaio crítico “Taunay Dramaturgo”, escrito por Sábato Magaldi e publicado na obra *Depois do espetáculo* (2003). Bastaria justificarmos pelo fato de Magaldi (que é, ao lado de Décio de Almeida Prado, uma das maiores referências de crítica de teatro brasileiro), ter dado importância para a produção cênica de Taunay. Contudo, a justificativa far-se-á pelas análises sobre o conteúdo das obras feitas pelo crítico, que darão o suporte e o auxílio necessários para o início de nosso estudo e das demais características que julgamos ser fundamentais e ainda não foram apontadas.

O segundo texto, “Visconde de Taunay”, de Lothar Hessel e Georges Raeders, publicado na obra *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II, 2.^a Parte* (1986) é bastante superficial, contendo um parágrafo de análise para cada uma das duas comédias. Além disso, a crítica praticamente repete em sua conclusão o ponto de partida de análise adotado por Sábato Magaldi. Apesar disso, não deixa de ser um importante registro crítico em meio a tantas obras específicas que sequer mencionaram a produção dramática de Taunay.

O terceiro e último texto é o capítulo do livro *O Visconde de Taunay e os fios da memória* (2006), de Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, intitulado “A veia cômica”. Nele, a autora tece várias análises sobre as duas comédias de Taunay, das quais também utilizaremos algumas como base comparativa para a nosso exame.

2.4.1. *Da mão à boca se perde a sopa*: uma refinada comédia de transição

Da mão à boca se perde a sopa é um provérbio em ato único. Embora seja um entremês, é relativamente extenso, com mais de sessenta páginas, assim, desse ponto de

vista, até caberia uma divisão em atos. No entanto, a peça apresenta unidade de tempo e de espaço bastante restrita, justificando a sua composição em um único ato.

Maria Lúcia Lichtscheidl Maretti faz uma importante reflexão sobre a funcionalidade do provérbio que dá título à obra com relação ao desfecho do enredo: “afinal, quem perdeu a sopa?” (2006, p. 248). A questão é bastante instigante, pois a analogia com o provérbio não é tão simples como em *Quem casa, quer casa*, de Martins Pena, na qual ele aparece já nos diálogos iniciais e é praticamente explicado em outro que a encerra. Além disso, é possível relacionar “a perda”, presente no provérbio de Taunay, com mais de um acontecimento de seu enredo.

Da mão à boca se perde a sopa tem como núcleo central a casa de Manoel Ribeiro, protagonista, o qual é um capitalista respeitado por seus pares e casado com D. Rita, personagem de pouca opinião e destaque na obra. Estes são pais de Isabel, importante para o conflito principal da peça, pois é cobiçada por três pretendentes; todavia, como agente é uma personagem sem grande importância, aparecendo somente no final do enredo. Miguel Faria é um dos pretendentes, tratado como um jovem promissor, de iniciativa para os negócios financeiros e com bastante confiança nas relações pessoais, porém, também é bastante arrogante e manipulador. Antonio da Fonseca é tio de Miguel Faria e amigo com relação próxima a Manoel Ribeiro, é ele quem apresenta o sobrinho como pretendente à mão da filha do amigo e também é quem convence Ribeiro a começar negócios financeiros com o sobrinho. João de Siqueira é amigo e sócio nas negociações com Miguel Faria. Alfredo Rocha é um poeta em início de carreira, sobrinho de Manoel Ribeiro e invejado por este pelo ofício artístico. Rocha também é um pretendente para se casar com a prima, mas sofre com a recusa do tio. Por fim, temos Alberto Lemos, amigo e sócio de Ribeiro e seu filho Alberto Lemos, homem correto e sensato. Os últimos, embora apareçam somente no desfecho da peça, terão relevância decisiva para a resolução dos conflitos. Além desses, só há a aparição de “um criado”. As cenas transcorrem na casa citada, em um único dia (durante uma tarde e início de noite) e passam-se no Rio de Janeiro.

As primeiras cenas da obra apresentam os amigos Manoel Ribeiro e Antonio da Fonseca em uma conversa na sala da casa do protagonista. Logo de início, Fonseca pergunta a Ribeiro se sua proposta não o desagrada e este responde que não, pois já era esperada da parte dele. Fonseca, então diz que todos conhecem o protagonista como um

homem sagaz. No entanto, Ribeiro diz que gostaria de realmente ter sido sagaz, mas que as suas ocupações não lhe permitiram desenvolver o seu verdadeiro talento:

RIBEIRO – [...] Oh! eu havia nascido para alguma cousa de grande neste mundo... e que consegui afinal?... Que sou no fim de contas?

FONSECA (*com calor*) – Oh! meu amigo, capitalista e muito forte!... Que se pode desejar mais?

RIBEIRO (*levantando os ombros*) – Qual!... E a glória, Snr. Fonseca? A glória?

FONSECA (*com surpresa*) – Que quer você com a glória?

RIBEIRO (*apressadamente*) – Sim... ter um nome célebre, conhecido, ouvir a boca da fama apregoar os nossos triunfos [...] eu quisera agora, neste momento, ter só uma côdea de pão duro que roer, contanto que tivesse a certeza de que o nome de Manoel Ribeiro enchia os quatro cantos do universo... Pintar um quadro imenso... escrever um poema com cinquenta cantos ou romance em trinta volumes... compor uma marcha solene para oitocentos e cinquenta professores (*com muito fogo*) hein? Que satisfação!... Como se deve ficar cheio!... Isto sim... isto é viver (TAUNAY, 1931, p. 84).

Fonseca reitera que um capitalista forte como Ribeiro era, não precisaria de mais nada na vida, já o protagonista reforça que gostaria de ter obtido glória, ser reconhecido como um grande artista. Essa será uma característica de conflito entre Ribeiro e algumas das personagens da comédia. Manoel Ribeiro reconhece na arte uma espécie de prazer, de experimentação intensa que a sua vida regrada e capitalista não permitiram apreciar. Esse comportamento gerará surpresa e discordância entre seus pares, pois estes consideram Ribeiro como um modelo de sucesso, pretendendo manter com ele relações de confiança.

O trecho seguinte apresenta o desejo que nutria Manoel Ribeiro em seguir a sua suposta vocação artística e a relação de frustração que mantém por não tê-la praticado:

RIBEIRO – Desde os meus primeiros anos vi contrariada a minha vocação... Nasci na opulência, cresci na riqueza, fui obrigado a cuidar de meus bens, a aumenta-los, e com estes cuidados materiais lá se foi extinguindo o fogo sagrado que em minha mente ardia, e que a miséria e o desgosto teriam feito medrar como chama devoradora...

FONSECA – Eu o acho, Sr. Ribeiro, poeta de mais...

RIBEIRO (*com ar desabusado e puxando o beijo*) – Eu poeta?... Aos cinquenta anos... depois de trinta de casado?!... Já com uma filha em estado de tomar estado?!... Você então não conhece o poeta! Poeta é um moço pálido, macerado de vigílias, namorador das estrelas, apaixonado louco de quanta mulher encontre, verzejador em cima das fogueiras da inquisição ou espetado n'uma baioneta, choramingador de desgraças por que nunca passou... de cotovelo roto e chapéu amassado (TAUNAY, 1931, p. 85).

O capitalista vislumbra o poeta sob o viés característico dos românticos da época: do jovem ultrarromântico, pálido, sofredor e maldito. Conclui que a vida de homem casado e com filhos é burocrática e oposta à dos poetas.

Então, os dois amigos retornam ao assunto da proposta: Fonseca veio pedir a mão de Isabel, filha de Ribeiro, para se casar com o seu sobrinho Miguel Faria. Durante a conversa, Fonseca exalta as qualidades do sobrinho, enquanto Ribeiro tem algumas ressalvas quanto ao comportamento do pretendente:

FONSECA – Calculista, meu amigo! Não dá um passo sem pensar; não diz uma palavra (*faz com as mãos gestos de quem pesa*) sem pesá-la cuidadosamente...

RIBEIRO (*com certa hesitação*) – Mas ele... me parece...

FONSECA (*com algum receio*) – O quê?

RIBEIRO – Prosaico de mais...

FONSECA (*arrebatao*) – Como prosaico! Diga realista... Um bom senso prático que espanta... não vê as cousas senão como elas são. Nada às avessas... nada de miragens... Pão pão, queijo queijo... É da minha escola... Por isso entreguei-lhe sem receio algum a gerência de meus bens, e tudo corre às mil maravilhas... (TAUNAY, 1931, p. 87).

O pai questiona o fato de o pretendente ser muito sério, trivial nas relações. O tio considera esta uma qualidade do sobrinho, compreendendo-o como realista; e, para tanto, cita um provérbio “pão pão, queijo queijo”, evidenciando uma das características deste tipo de comédia. Destacamos aqui uma característica fundamental para compreender a dramaturgia e estética do Visconde de Taunay, a fusão de elementos românticos e realistas. Ribeiro deseja a poesia romântica, sentimental, avassaladora, Fonseca o homem capitalista, prático, teórico e representante burguês. Diferentemente das narrativas sertanistas em que a fusão se dava pela temática amorosa e sentimental com descrições espaciais e de costumes realistas, nas obras dramáticas, Taunay adota diálogos metalinguísticos nos quais as suas personagens emitem frases que funcionam como reflexões críticas do autor sobre os gêneros dramáticos e as duas estéticas referidas.

A confiança de Fonseca no sobrinho é tão grande que a ele conferiu, até mesmo, a gerência de seus bens. Após o debate, Ribeiro parece consentir o noivado:

FONSECA (*com alguma ternura*) – [...] Ah! Snr. Ribeiro, o senhor faz casamentão... Palavra de honra é um casamento de mão cheia...

RIBEIRO – Estou certo que minha filha há de ser feliz...

FONSECA (*influindo-se pouco a pouco*) – Que dúvida! Um noivo d’aquela força no movimento da praça!... Um olho tão firme nas subidas e descidas do

café!... Que significa isso senão riquezas, sedas, comendas, e afinal baronatos e talvez até carta de conselho! (TAUNAY, 1931, p. 88).

Entretanto, volta ao assunto do senso estético e lamenta mais uma vez o fato de o pretendente ser muito sério e não cultivar apreço por alguma atividade artística. Outra vez, os mundos dos negócios e da arte, dos capitalistas e dos poetas, das temáticas romântica e realista entram em oposição:

RIBEIRO – É pena que o seu sobrinho não cultive (*parando nas palavras*) alguma arte... Olhe, se eu fosse moço ensaiava o piano ou então a harpa (*com gesto de quem dedilha*). É tão gracioso!

FONSECA (*meio admirado*) – Pois quer mais arte do que a que ele tem? Quer um teclado mais difícil de conhecer do que a opinião dos agiotas... do que o capricho dos homens da praça? Oh! se houver no mundo outro noivo como ele, certamente não há três... Não, isto lhe asseguro!... (TAUNAY, 1931, p. 88-89).

Após Fonseca ressaltar as qualidades do sobrinho como homem de vocação para os negócios, Ribeiro agora pensa na aprovação de sua esposa e de sua filha:

RIBEIRO – Creio que ele agrada também à minha mulher...

FONSECA – Tenho toda a certeza. Não há coração que lhe resista.

RIBEIRO – E minha filha? Que pensará d'ele?

FONSECA (*com segurança*) – Não pode deixar de simpatizar muito com o meu sobrinho... (TAUNAY, 1931, p. 89).

Fonseca tenta sempre convencer Ribeiro do valor de seu sobrinho perante todos. O pai não descarta a vontade da filha, não quer fazer do casamento dela apenas um negócio comercial, então lamenta novamente o fato de Faria não ser um artista capaz de seduzir a sua filha de maneira romântica e poética:

RIBEIRO – Na verdade. Acho-o até frio de mais... Eu não quisera levar o casamento da minha filha, como se fora um negócio comercial... [...]

FONSECA (*com imposição*) – É rapaz de resolução... Também posso afiançar-lhe: sabendo ele que você gosta tanto de poesia, é capaz de garantir num instante resmas de papel, enchendo-as de versos.

RIBEIRO (*com ar de superioridade compassiva*) – Ah! Isto fia-se mais fino! E a inspiração?

FONSECA (*com resolução*) – Queira ele e veremos... Oh! que marido eu lhe dou, Sr. Ribeiro...

RIBEIRO – Aceito-o para a minha filha... caso agrade, condição indispensável.

FONSECA – É do que ninguém duvida... Ele entra nesta casa com o pé direito... Fará a felicidade de todos; a sua, a de sua mulher...

RIBEIRO – Basta que faça a de Isabel... É tudo quanto lhe pediremos. [...]
 RIBEIRO (*com alguma pausa*) – Sim... sim... mas confesso a você que nunca vi casamento com menos estorvo... Não gosta desses em que há alguma coisa de imprevisto? Pais a negarem... mães a gritarem... filhas a chorar... noivos audazes...
 FONSECA – Ora, pelo amor de Deus, deixe-se disso... São cousas de outro tempo... Aí chega D. Rita... (TAUNAY, 1931, p. 91).

A leitura do trecho traz as possibilidades de Fonseca acreditar tanto nas qualidades do sobrinho, a ponto de achar que ele mudaria as suas características e escreveria poemas se preciso fosse, ou a de ser esta somente uma estratégia de persuasão de um capitalista que não pretende perder o bom negócio: o casamento de seu sobrinho com uma moça de bom dote. Ribeiro não acredita na promessa do amigo, entendendo que para Faria ser poeta precisaria de inspiração, mas, mesmo assim, consente o casamento, reforçando que para isso precisaria agradar a filha Isabel. Por fim, o pai afirma não gostar de um casamento tão convencional e sem os famosos conflitos do Romantismo.

Como apresentado, Ribeiro gosta do literário, do sofrimento dos poetas, dos casamentos proibidos, ou seja, da existência de conflitos. Desejaria ele, no final de sua vida e a partir do casamento da filha, sentir a emoção de um enredo romântico? Ou quem sabe até vivenciar uma comédia de costumes? Conforme já expomos, a proibição do matrimônio entre jovens foi um dos principais temas explorados nas comédias de Martins Pena. Entendemos aqui que o Visconde de Taunay satiriza, pela voz de Ribeiro, essa temática de repetição excessiva explorada pela comédia de costumes romântica, reforçando o caráter metalinguístico da peça.

O fato é que Ribeiro lamenta que sua vida tenha sido tão regrada e banal e enfatiza isso, querendo para a filha (ou para si mesmo?) tal intensidade. Quando sua esposa, D. Rita, também aceita facilmente Faria para ser seu genro, ele reitera não se contentar com tantos acordos:

RIBEIRO – Então há uma só voz a seu respeito, não é? Tudo são rosas...
 D. RITA – Acordo perfeito...
 RIBEIRO – Embora. Eu desejaria algum motivo (*hesitando*) de contrariedade... Estes casamentos assim...
 FONSECA (*com alguma impaciência*) – Ora, Sr. Ribeiro, sempre aquelas ideias?... (*voltando-se para D. Rita*). Não entendo bem... O compadre pretende que... casamentos em que haja oposições... são... não sei como diga... mais poéticos... Pais a negarem, mães a gritarem!... (TAUNAY, 1931, p. 94-95).

Fonseca então contesta do pai da noiva, a sua obsessão por encontrar adversidades, mencionando o próprio casamento deste como modelo. Ribeiro enfatiza que gostaria de ter vivido algo mais intenso, embora reconheça as qualidades de seu matrimônio. Compreendemos que, mais uma vez, Taunay utiliza-se da voz de Ribeiro para satirizar a tradicional comédia romântica, trazendo um aspecto realista, o casamento como acordo entre famílias burguesas, para contrastar com o sofrimento amoroso e as dificuldades de realização matrimonial típicos do romantismo.

Diante das falas do marido, D. Rita apenas se espanta e não apresenta argumentos:

FONSECA (*interrompendo-o*) – Ora, venha cá... O senhor não foi tão feliz com a sua mulher?... E para esse enlace não concorreram todas as circunstâncias desejáveis?

RIBEIRO – Talvez houvéssemos sido ainda mais felizes, se...

D. RITA (*com indignação*) – Oh! Sr. Ribeiro, esta é forte...

RIBEIRO (*com ar conciliador e falando com volubilidade*) – Não é isto que eu queria dizer... Mas, atendam bem... Essas lutas, essas dificuldades anteriores a um consórcio gravam-se na memória eternamente... São motivos de conversa para uma vida inteira... E quando voltarem os aniversários! Que fartão de recordações! (*com fogo*) Imaginem vocês dois esposos, 25 anos depois de um rapto “Tu te lembras fulana?” pergunta o marido. “Oh! se me lembro, responde a mulher”. “O sinal para apareceres na janela era assim (*assovia baixinho e prolongadamente*) Teu pai estava dormindo”...

D. RITA (*procurando interrompê-lo*) – Que histórias, Sr. Ribeiro! (TAUNAY, 1931, p. 95-96).

Distanciado do momento de auge da produção das comédias de costumes e dos dramas românticos com temáticas do casamento proibido, Visconde de Taunay questiona e até satiriza tais repetições. Outros autores do período, tais como José de Alencar e Machado de Assis, que começaram produzindo obras sobre amores proibidos entre jovens, também posteriormente escreveram outras que criticavam tais valores.

Taunay também apresenta em sua dramaturgia tal variação estética e temática. Após ter-se consagrado com o romance da união proibida entre dois jovens apaixonados (*Inocência*), o autor inverte a lógica do confronto, trazendo para esta comédia, um enredo aparentemente sem conflito. Ao invés de um casamento proibido com personagens lutando por interesses opostos desde o início da trama, gerando um desenvolvimento até chegar num clímax, em *Da mão à boca se perde a sopa*, temos, na maioria do enredo, um consentimento feito por meio de uma relação pacífica.

Sonia Aparecida Vido Pascolati afirma que “as categorias essenciais do drama são ação, diálogo e conflito dramático”. (2009, p. 97). A peça, até aqui, parece desenvolver-

se sem o conflito dramático, mas isso ocorre apenas aparentemente. Conforme visto, Manoel Ribeiro dialoga bastante com Antonio da Fonseca e assim procederá durante todas as cenas, envolvendo-se em novas negociações com outras personagens. E será por meio de uma dessas que ocorrerão ações capazes de trazer o conflito dramático necessário para um surpreendente clímax da comédia.

Em suma, *Da mão à boca se perde a sopa* não é uma repetida fórmula de comédia de costumes com personagens planas, há modificações de comportamentos das personagens e transformações não tão previsíveis do enredo, funcionando, já no início da trama, como uma interessante versão dramática para as comédias de Martins Pena e as demais publicadas no período.

Nas cenas seguintes aparece a personagem Alfredo Rocha, sobrinho de Manoel Ribeiro e aspirante a poeta. O tio o apresenta ao amigo e estes dialogam sobre a repercussão da publicação do primeiro livro de poemas de Rocha:

RIBEIRO (*com tom dogmático*) – Não, eu lhe digo com verdade, aquele seu livro tem coisas recomendáveis... aquela ode sobre o Amazonas... aquela...
 FONSECA (*interrompendo-o*) – Também foi acolhido com estrondo (*voltando-se para Rocha*) O senhor deve ter ganho muito, não é?
 ROCHA (*irônico e superior*) – Com a minha obra?... Qual! no Brasil não há quem compre livros... As letras vegetam... (TAUNAY, 1931, p. 98).

Taunay apresenta, pela voz de Rocha, o tratamento marginal dado pelo mercado às letras no Brasil. Lembramos que o próprio autor vivenciou esse fato, preferindo, muitas vezes, dedicar-se às carreiras de militar e político, escondendo-se em pseudônimos quando publicava suas primeiras obras. Seria este o motivo que levara Ribeiro a não ter tido coragem de abandonar o seu destino de homem capitalista? Seria este um motivo velado que fará (o agora pai) mais uma vez escolher um capitalista em detrimento de um poeta para ser noivo de sua filha? Acreditamos ser afirmativa a resposta e que ela dialoga com as reflexões e decepções de seu autor com a literatura e com o auge da estética romântica e nacionalista.

Destacamos esse tema a partir dos seguintes trechos:

ROCHA (*tomando súbita resolução e às pressas*) – [...] a mão de sua filha Isabel, a quem amo desde muitos anos como um louco, a quem adoro, idolatro em segredo, dia e noite, a quem... [...]

RIBEIRO (*gravemente*) – Deixe-me falar... As palavras que vou dirigir-lhe são conselhos de quem, prezando-o como parente, preza também a glória de sua família. Você pede a mão de minha filha, não é?

ROCHA – É verdade... aspiro...

RIBEIRO (*com gesto de imposição*) – Pois faz uma furiosa asneira.

ROCHA (*levantando-se admirado*) – Como assim?...

RIBEIRO (*levantando-se também*) – Em duas palavras lhe explico tudo. Você (*pausado e com voz muito grave*) não deve casar! A sua vocação não lhe permite senão o celibato... Veja bem. Eu lhe aceno com a glória! Que quer dizer um poeta casado, em riscos de ter dúzia e meia de filhos, ao lado de uma mulher que vai envelhecendo... ficando rabugenta, desdentada, descabelada?! Meu Deus, que coisa horrível!... Haverá inspiração que resista a causas tão deletérias?...

ROCHA – Meu tio...

RIBEIRO (*com volubilidade*) – [...] Suponha os grandes poetas presos pelas cadeias do matrimônio... Que teríamos em poesia?... Nada... nada... mil milhões de vezes nada!... [...]

RIBEIRO (*entusiasmando-se*) – [...] Que fora de Dante, de Petrarca, de Tarso, de Camões e tantos outros, se tivessem prosaicamente desposado a dama de seus pensares?... [...]

ROCHA – Mas... eu amo...

RIBEIRO (*levantando a voz*) – Perfeitamente! É o que todos nós queremos. Contrariamos o seu sentimento, machucamos o seu amor próprio, e daí resultarão versos sonoros, repassados de fel e de ironia, versos arrebatadores, versos byronianos, versos, enfim, como os faz quem é poeta, e poeta infeliz... Você sofrerá, sofrerá muito, não há dúvidas; as insônias o perseguirão, estou certo disto; perderá o apetite; terá talvez dispepsias cruéis... mas que livro depois de todo esse padecer atroz!...

ROCHA (*um tanto sombrio*) – Não posso crer que o senhor queira divertir-se à minha custa... (TAUNAY, 1931, p. 102-105).

Ribeiro embora tenha questionado Faria por ser um pretendente monótono e sem vocação artística para se casar com sua filha, não arrisca trocá-lo pela intensidade poética do sobrinho, considerando que a troca também não traria as proibições necessárias para os conflitos românticos. Ribeiro parece vislumbrar na hipótese de recusa e sofrimento do sobrinho uma possibilidade melhor de, enfim, ver em sua família a figura do artista com vivência para além da segurança capitalista e, para tanto, também não precisará usar a filha para preencher a lacuna deixada pela sua frustração.

Outro aspecto a ser mencionado é que o tio acredita ser impossível conciliar as responsabilidades da vida matrimonial e capitalista com o ofício de poeta. Por ser mais maduro, procura demonstrar ao sobrinho que conhece melhor o caminho para obter sucesso com a arte, dizendo-lhe que, para tal, é preciso ser jovem, sofrer e vivenciar os lugares-comuns ultrarromânticos. No entanto, o sobrinho parece preferir o casamento com um bom dote do que continuar com a arte que não lhe rende financeiramente. Temos a impressão de que Rocha quer desistir do ofício, não enxergando nele um futuro

promissor; já Ribeiro acredita no talento do sobrinho e crê ser justamente pela falta de sofrimento que ele ainda não atingiu a glória.

Em seguida entram em cena Miguel Faria e seu amigo João de Siqueira. Ribeiro então lhes apresenta o seu sobrinho, ocorrendo mais uma oposição entre capitalismo (Faria) e poesia (Rocha):

RIBEIRO – Sr. Faria, conhece o meu sobrinho Alfredo Rocha?
 FARIA (*com frieza e alguma sobranceira*) – Ainda não senhor; de nome... vagamente... Creio que o senhor escreveu um livrinho...
 RIBEIRO – Justamente, um livro de poesias...
 ROCHA (*com ironia*) – Sim... um livrinho pequenino de versinhos... (TAUNAY, 1931, p. 108-109).

Faria desdenha de Rocha dizendo que ele escreveu “um livrinho”, ao passo que este o responde com ironia. A seguir, o sobrinho sai de cena e ocorrem várias formalidades entre Ribeiro e o seu pretendente a genro, ambos reiteram a confirmação do aceite ao noivado e, então, entram em novo assunto:

FARIA (*após breve pausa*) – Sr. Ribeiro, venho falar a V. Ex.^a a respeito de dois negócios da mais alta importância... O primeiro, sobretudo, vai entender com o meu futuro (*parando um pouco*) Meu tio sem dúvida já lhe há de ter vindo falar...
 [...]
 FARIA – Perfeitamente... Agora que tenho certeza do sentimento que lhe inspiro, acho-me capaz de tudo. (*Com tom frio*) Liquidado este primeiro negócio (*emendando com rapidez e frase*), decidido esse primeiro assunto, passaremos ao segundo, que traz particularmente o meu amigo Siqueira à sua presença (TAUNAY, 1931, p. 111-112).

E é este segundo assunto (negócios financeiros) que trará o conflito dramático para o primeiro (casamento), que até então parecia cada vez mais estável. Em seguida, o amigo Siqueira toma a palavra para explicar a proposta para Manoel Ribeiro:

SIQUEIRA – Assim, pois, procurei por intermédio de Faria vir falar a V. Ex., que, podendo mover de pronto com grandes capitais, encaminhará uma operação segura, na qual da noite para o dia ganharemos, nós, três presentes, quarenta por cento...
 RIBEIRO – Quarenta por cento... da noite para o dia?...
 FARIA – Todos os cálculos estão feitos... Concorra V. Ex. com setenta contos e...
 RIBEIRO – Mas a soma... a soma é grande...
 FARIA – Setenta contos?...
 RIBEIRO – Capiste! Não é cousa de atirar fora... setenta!...

FARIA – Na operação empato cinquenta contos... tal é a minha confiança... digo até, certeza!...

RIBEIRO – Mas... afinal... de que se trata?

SIQUEIRA – Trata-se do algodão... (TAUNAY, 1931, p. 113).

Ribeiro indaga sobre o elevado lucro em tão pouco tempo, hesita em entrar no negócio, considerando ser um investimento alto, Faria e Siqueira tentam convencê-lo a arriscar. Para tanto, dão maiores detalhes sobre o investimento:

SIQUEIRA – E desde então vai alteando... Agora participam-me de Santos, por telegrama reservado, balas de algodão, no vapor de cento e cinquenta contos, a preço inferior... Se d'aqui a horas o pacote de New-York, que é esperado a todo o momento, der o aumento de poucos *pences*, tem se feito uma bela operação... A colheita de lá foi má, e o algodão que me oferecem é de qualidade superior...

RIBEIRO (*duvidoso*) – Era bom... refletir... Assim...

SIQUEIRA – E o palpite?... Há ocasiões em que é necessário atirar-se... E demais que são setenta contos para V. Ex.?... Trinta contos, com que entro, esses, sim, representam arrojo e segurança...

RIBEIRO (*com ênfatuação*) – De fato não é soma fabulosa... mas, enfim, não é meia pataca... (TAUNAY, 1931, p. 114).

Siqueira busca convencer Ribeiro com o argumento de que, por ter menos posses, faz um investimento muito mais arriscado, sendo grande a sua confiança no sucesso da empreitada. Em seguida, Faria também tenta convencê-lo de que o valor do café irá descer e o do algodão subir, justificando a escolha nesta investida: “N’estas circunstâncias o café, bebida excitante, tende a descer... O algodão sobe; as fábricas pedem trabalho... A colheita do Egito falhou; a dos Estados Unidos foi escassa; a do norte do Brasil não satisfaz a expectativa. Pelo contrário há muito café... e depreciado...” (TAUNAY, 1931, p. 116). Por fim, ainda convencem Ribeiro a não consultar o seu sócio Lemos sobre a aposta na aplicação:

SIQUEIRA (*intervindo*) – V. Ex. vê como temos tudo calculado... Podemos contar com os seus setenta?

RIBEIRO (*hesitando*) – Talvez... se eu consultasse com o meu sócio... o Lemos...

SIQUEIRA – Qual seu sócio!... V. Ex. tem tanto tino! Além d’isso é irresoluto o tal Sr. Lemos...

RIBEIRO – De fato... ele não tem golpe de vista... esse lance de olhos que vê uma operação em globo...

[...]

RIBEIRO (*decidindo-se de repente e levantando-se*) – Pois vá lá: o Lemos era incapaz. (*Apresentando a mão aberta a Siqueira, que a aperta com*

mostras de muito respeito). Toque, Sr. Siqueira; está fechado o negócio! Escreva para Santos... (TAUNAY, 1931, p. 117-118).

Enfim, Ribeiro aceita a sociedade com Faria e Siqueira e autoriza o último a escrever para Santos e fechar a compra do carregamento de algodão. Este sai de cena e Faria conversa com o futuro sogro sobre o desfecho do negócio, sobre os preparativos para o noivado e o jantar que se aproxima. É um aspecto bastante cômico e explorado na peça a quantidade de vezes que Ribeiro refere-se ao jantar e à qualidade do peixe que oferecerá para todos os convidados. Na sequência, Siqueira retorna e confirma ter conseguido fechar o negócio do carregamento de algodão, Ribeiro pede licença e sai para preparar-se para o jantar. A sós, Siqueira confessa para Faria estar receoso sobre o sucesso com a compra do carregamento:

FARIA – Você, medroso, só se lembra dos seus trinta... [...]

FARIA – Deixe-se de mas... O negócio é bom.

SIQUEIRA (*com ansiedade*) – Você acha?

FARIA (*indiferente*) – Acho...

SIQUEIRA – Mas d’onde lhe vem esta segurança?...

FARIA – Quererá você que eu lhe repita tudo quanto disse ao meu futuro sogro?

SIQUEIRA – Não, de certo! Mas, enfim, vamos e venhamos: se o vapor de New-York vier pedindo café e recusando algodão?... Levamos um baque sofrível...

FARIA – É possível...

SIQUEIRA – E então?

FARIA – Mas não é provável, e só é provável aquilo que um homem sério prevê... O mais é anomalia. (TAUNAY, 1931, p. 121).

Faria continua confiante em seu palpite e reitera ser um homem sério e previdente. Assim, a personagem que inicia a peça referida como astuta passa a revelar-se de maneira caricatural, sempre medindo tudo com um extremo bom-senso prático, como evidencia a cena a seguir em que analisa uma fotografia de Isabel e seu primo Rocha a se olharem. Faria questiona sobre a probabilidade do êxito amoroso a partir do olhar da futura noiva para o primo, demonstrando exagero em sua confiança e em suas previsões: “Mas o que é provável? É que a moça tenha considerado que ela não nasceu para casar com um rapaz muito rico de versos, mas pobre de dinheiro... Ela poderá deixar-se namorar, namorá-lo mesmo, mas casar-se... fia-se mais fino... Isto é o que o simples bom senso mostra...” (TAUNAY, 1931, p. 122).

Algumas cenas depois, retorna Ribeiro dos preparativos e surge, enfim, seu sócio Ignácio Lemos. O último apresenta-se extremamente preocupado com uma transação que fizera:

LEMOS (*levantando-se precipitadamente*) – Não se trata de jantar! Não quero jantar... hoje ninguém deve jantar...

RIBEIRO (*inquieto*) – Mas que há? Você me assusta...

LEMOS (*passeando agitado*) – Que há? É que acabo de comprar uma partida forte de café e recusar algodão. Que há? É que d'aqui a pouco podemos, com a chegada do vapor americano, ganhar muito ou perder ainda mais. É o que há!

RIBEIRO – Comprou café?... Recusou algodão? Estamos bem aviados! Temos prejuízo certo... [...]

LEMOS – Talvez tenham razão. (*com acabrunhamento*) Aquelas sacas de café me esmagam. (*Reanimando-se*) Mas ao menos esperemos pelo vapor de New-York... (TAUNAY, 1931, p. 125-126).

Lemos fez um investimento oposto ao do sócio e comprou o carregamento de café, recusando o de algodão. Dessa maneira, Ribeiro compreende que terá prejuízo vindo de alguma das duas sociedades, fato que aumenta a tensão e a comicidade da peça, e repreende o sócio por ter feito o investimento sem consultá-lo, embora tenha antes procedido da mesma maneira:

RIBEIRO (*com segura e concertando a garganta*) – De modo que o Sr. Lemos, sem me consultar, meteu-se a calculista e...

[...]

RIBEIRO (*com muita importância*) – Isto não é o que mais aborrece... É vê-lo assim arriscar-se sem prévio conselho meu... Olhe, enquanto o senhor fazia imprudências, eu realizava com toda a calma uma operação grave, premeditada e de lucros certos. Fechei uma compra de algodão em Santos considerável... (TAUNAY, 1931, p. 127).

Além de também não ter consultado Lemos para comprar o carregamento de algodão, Ribeiro ainda se gaba do que fez, considera o sócio imprudente e julga ter feito uma operação premeditada e de lucros certos, apesar de não ter nenhuma garantia de seu êxito e nem ter planejado a operação, toda desenvolvida por Faria. Temos então o surgimento de um conflito somente no final da peça e esse não é sobre o casamento entre jovens e sim sobre a relação entre sócios “maduros”:

LEMOS (*levantando os olhos para Ribeiro, abatido*) – Você salvou-nos, Sr. compadre...

RIBEIRO – É sempre assim... Eu já lhe disse muitas vezes que lhe falta o palpite...
 FONSECA (*alto*) – O negócio é excelente.
 SIQUEIRA – Ótimo... mas deveras, estou com medo...
 FONSECA – Pois, então, ceda-me metade do que lhe toca...
 SIQUEIRA (*irresoluto*) – Não... não quero... entretanto...
 FONSECA (*com superioridade*) – Então ceda-me tudo!
 SIQUEIRA – Tudo?
 FONSECA – Sim, tudo com 20% de lucro. Aceita?
 RIBEIRO – Bonito, bonito, Sr. Fonseca, gosto deste rasgo.
 FONSECA – Então aceita?
 FARIA – Você está com receios... você o da ideia... aceite...
 SIQUEIRA (*resolvendo-se*) Pois vá lá... Eu me contento com pouco. Mas palavra, se o senhor ganhar... tem de me agradecer a lembrança... (TAUNAY, 1931, p. 128-129).

Lemos diz que Ribeiro salvou-os e este lhe responde que a ele sempre faltou palpite. A partir destas cenas, o conflito entre os sócios é pintado com arrogância nas ações de Ribeiro e humildade nas ações de Lemos. A partir de então, Fonseca procura demonstrar poder frente ao amigo e ao sócio deste e, confiando cegamente nos palpites de seu sobrinho, compra a parte da sociedade pertencente a Siqueira, uma vez que ele continuava temendo perder o dinheiro investido. A seguir, surgem as primeiras notícias sobre a chegada do vapor de *New-York*:

O CRIADO – Esta carta urgentíssima para o Sr. comendador.
 RIBEIRO (*apressadamente*) – Dê-m'a. (*Lê*) Meus senhores, o vapor americano está entrando. Fala-se em alta no algodão.
 SIQUEIRA (*com dor*) – Oh! Faria!... Meu algodão...
 FONSECA (*com voz de triunfo*) – Quer comprar a minha parte? 30% de lucro sobre a venda!
 SIQUEIRA – O senhor me mata!
 RIBEIRO – Compadre, tem algodão pra vender?
 LEMOS (*sempre sentado; lúgubre*) – E o meu café!... O remédio é bebê-lo todo. Arreentarei! (TAUNAY, 1931, p. 129-130).

Dessa maneira, vislumbramos o clímax do conflito: Siqueira lamenta ter vendido a sua parte na sociedade e a possibilidade de perda de grandes lucros; Ribeiro provoca Lemos, gosta da ideia de triunfar sobre o sócio. Neste momento, cria-se a impressão da vitória dos arrogantes: de Ribeiro sobre Lemos; de Fonseca sobre Siqueira; e, principalmente, as previsões de Miguel Faria. No entanto, é somente nas cenas finais que as tradicionais reviravoltas e confusões das comédias faz-se presente. Entra em cena Alberto, o filho de Lemos, trazendo novidades:

ALBERTO LEMOS (*vem ofegante e mal pode falar*) – Meu pai... o vapor americano... alta no café... algodão desceu!
 LEMOS (*dá um grito de espanto e ergue-se da cadeira*) – Café?!... Café?...
 ALBERTO – Pede-se de toda a América do Norte.
 TODOS – Impossível!
 ALBERTO – Leiam! (*Entrega um boletim a Ribeiro, que é logo cercado por todos com grande sofreguidão*)
 RIBEIRO – É verdade! Mas... arredem-se um pouco... Os senhores me sufocam! (TAUNAY, 1931, p. 130-131).

As notícias trazidas por Alberto surpreendem todas as personagens presentes, funcionando como reviravolta para todos os lugares-comuns de confusões entre a relação “amor e capitalismo”. O prejuízo causado pela compra do carregamento de algodão abalará as anteriores relações de confiança, como se observa na cobrança feita por Fonseca para o seu sobrinho Faria:

FONSECA [...] (*Sacode com força Faria, que parece estar meditando*) – Diga alguma coisa... Você sempre tem ideias...
 FARIA (*meio abatido*) – Estou pensando...
 FONSECA (*irado*) – Qual pensando! Agora não é hora de pensar. Queremos fatos... fatos...
 RIBEIRO (*muito seco para Faria*) – É fato que o senhor, com suas histórias... encalacrrou-me. (*Com gestos da cena anterior*) Equilíbrio, alta... baixa... isto, aquilo e aquilo outro, o certo é que agora em Santos o meu dinheiro (*Pensando nas palavras*) está ardendo... e...
 LEMOS (*interrompendo-o*) – Deixe disso... Os nossos lucros por cá compensam tudo... (TAUNAY, 1931, p. 131-132).

Fonseca cobra o seu antigo protegido para que faça algo, para que tenha novas ideias; Ribeiro o cobra ainda mais, enfatizando o seu prejuízo. Mesmo obtendo sucesso, Lemos mantém a humildade, não dá o troco ao tratamento anterior recebido do sócio e ainda o consola, dizendo-lhe que os lucros de sua negociação compensarão seus prejuízos.

A seguir, Fonseca, pune o seu sobrinho, fazendo-o abandonar o jantar, no qual se apresentaria como pretendente a noivo de Isabel, para ir a Santos tentar de algum jeito amenizar os prejuízos:

FONSECA (*desabrido*) – Vá à breca com os seus conselhos. (*Agarrando na cabeça com desespero*) Minhas perdas! (*De repente*) Ah! uma ideia. Compadre, podemos remediar alguma coisa! Uma ideia! (*Para Faria, imperioso*) Você vai partir d’aqui a meia hora...
 FARIA – Para onde?
 FONSECA – Para Santos... O vapor sai às 5 horas da tarde... há tempo de sobra... Não deixe embarcar o algodão... Ao menos espere ele em Santos... Talvez deixando passar a primeira impressão na praça... d’aqui a dias...

FARIA – É uma ideia, mas...
 FONSECA – Mas o que?
 FARIA – E o Sr. Ribeiro?... O jantar?... O nosso?..
 FONSECA – Fica tudo adiado... ninguém come enquanto você não voltar...
 Dois dias, ou pouco mais...
 RIBEIRO (*com a mão metida dentro do bolso do colete*) – Perdoe-me: isto não. (TAUNAY, 1931, p. 133).

Faria ainda pretende salvar o casamento e preocupa-se em não ficar para o jantar, ainda mais depois do dano financeiro causado ao futuro sogro. Já o tio importa-se mais em amenizar o prejuízo do que com o noivado do sobrinho. O jogo de interesses se revela nesse momento como o objetivo primordial e superior das relações capitalistas perante as familiares e de amizade. Como Ribeiro ainda quer provar o seu peixe, mantém os planos do jantar, mas autoriza que Faria vá até Santos com Fonseca tentar encontrar uma solução para os prejuízos:

RIBEIRO (*com um sorriso um pouco altivo*) – Mas ninguém pode retê-lo...
 Antes de tudo... (*Acentuando*) de tudo, os negócios...
 FONSECA – Você bem vê... vamos! Aviemos isto (*Baixo*) Eu arranjo tudo, o casamento e o mais. (*Alto*) – Vamos.
 FARIA (*um pouco acabrunhado*) – Então o Sr. comendador... consente?
 RIBEIRO – Pois não... com muito gosto... por minha parte...
 FONSECA (*com alegria forçada*) Ah! muito bem! depressa agora... A Santos! A Santos! (*Procura empurras Faria*) livra-nos d'essa... (TAUNAY, 1931, p. 134).

Fonseca finge estar tudo bem e passa confiança para o sobrinho, diz que arranjará o seu casamento quando retornarem. O que eles não preveem é que esta é uma rápida comédia com unidade de tempo e espaço e não haverá possibilidades futuras para a resolução do conflito. Na saída, Faria esbarra em Rocha, o primo poeta e pretendente, mas não tem mais a antiga arrogância para com ele, limitando-se apenas a dizer que está de partida para Santos. Rocha então vê, nos novos acontecimentos, a oportunidade do tio não dar mais a mão de sua filha a Faria:

ROCHA (*irônico e sombrio*) – Então o Sr. Faria se retira?
 RIBEIRO – Parece... tem que ir a Santos... Negócios...
 ROCHA – E é a ele que o senhor vai dar o seu mais belo tesouro?
 ALBERTO (*assustado*) – Hein?
 RIBEIRO – Ora, Alfredo...
 ROCHA – Consulte a sua consciência, meu tio (*melodramaticamente*), e decida se ele é digno da noiva que lhe reservam...
 ALBERTO (*assustado sempre*) – Noiva? (TAUNAY, 1931, p. 135-136).

Alberto fica muito surpreso em saber que o primo trata Isabel como noiva de Faria. Após novos argumentos de Rocha sobre este ter-se importado mais com o seu prejuízo do que com o noivado, Ribeiro se convence de que não dará a mão de sua filha para Faria:

RIBEIRO – Tem razão, meu sobrinho e amigo! Ao Faria nunca hei de dar a minha filha...

ALBERTO (*intervindo*) – Por certo... É um coração seco...

ROCHA – Um ganhador...

RIBEIRO – Felizmente foi desmascarado... Uma insignificante quantia que perdeu derrubou-lhe o edifício da hipocrisia... Aquela menina devia pertencer a quem a merecesse pela elevação de sentimentos.

ROCHA (*com exaltação*) – Oh! meu pai! (*Aperta as mãos de Ribeiro*)

ALBERTO (*admirado*) – Mas que é isto?

ROCHA (*com afetação*) – É um quadro de família... Veja e entereça-se (*Abraça Ribeiro que lhe mostra boa cara*). (TAUNAY, 1931, p. 138).

Neste ponto, temos uma nova reviravolta na peça, confirmando não ser uma mera repetição dos casamentos proibidos entre jovens que lutam por *happy end*, pois é a partir do embate de relações nas sociedades financeiras que o conflito amoroso, enfim, parece começar a existir no enredo. Ribeiro cede e dá ao sobrinho a chance de pedir a prima em casamento, causando ainda maior surpresa em Alberto.

Somente na penúltima cena aparece Isabel, a pretendente que sequer ficou sabendo sobre o consentimento do pai para noivar-se com Faria, embora Ribeiro tivesse dito ao primeiro pretendente que o noivado só se concretizaria caso fosse do agrado da filha. É o que irá se confirmar, só que desta vez em cena, em ação, e não apenas em hipótese no discurso. Isabel fica surpresa com o pedido de Rocha e com o consentimento do pai:

ISABEL – Eu... não amo a meu primo...

TODOS – Oh! (*Olham-se uns para os outros: Alberto está muito alegre; Ribeiro puxa o beijo, como pessoa que labora em grande dúvida*).

RIBEIRO – Esta não está má! (*Para Isabel*) Então você de quem gosta?

ISABEL (*enrubecendo*) – De ninguém, papai...

ALBERTO (*com tom de súplica*) – D. Isabel... (TAUNAY, 1931, p. 144).

Isabel diz não amar o primo e fica envergonhada ao ser perguntada pelo pai sobre de quem realmente gosta, respondendo-lhe “de ninguém”. A recusa, com certa confusão nas respostas da filha, é outra característica típica das comédias do século XIX explorada por Taunay. Na sequência, Alberto resolve tomar uma atitude:

(Durante este tempo Alberto que tem falado com seu pai, empurra-o para que se adiante)

LEMOS – Sr. Ribeiro, eu... venho pedir-lhe a mão de... de sua filha...

RIBEIRO – Homem, é excelente! Até você é candidato?...

LEMOS (*apressadamente*) É para meu filho... meu filho Alberto...

D. RITA (*graciosa*) – É uma coisa muito possível.

RIBEIRO – Mas ela diz que não quer ninguém: que hei de...

ISABEL (*intervindo com animação*) – Papai, eu não disse isto...

RIBEIRO – Então você aceita Alberto?

ALBERTO (*sôfrego*) – D. Isabel... minha sorte depende da senhora...

ISABEL (*confusa*) – Se papai... consentir... Querendo a mamãe...

RIBEIRO (*risonho*) – Ah! sonsinha, isto é namoro velho. (*Para D. Rita*) E a senhora não me dizia nada!...

D. RITA – Eu de nada sabia...

RIBEIRO – Pois eu... também ignorava. Em todo o caso dou com ambas as mãos o meu pleno consentimento.

D. RITA – Eu com a maior satisfação... (TAUNAY, 1931, p. 145-146).

Só então tomamos ciência do desejo da filha que, caso tivesse sido consultada antes pelos pais, poderia ter evitado toda a confusão. Mas é justamente esta característica que move esta comédia, uma vez que o conflito amoroso só existe pela confusão e desconhecimento das vontades, não havendo proibição do pai à vontade da filha. Outro aspecto explorado para gerar comicidade é o *quiproquó* causado no início da cena em que Lemos pede com hesitação a mão da filha de seu sócio. Passadas as desordens, revela-se que Alberto e Isabel já se gostavam às escondidas e, pelo teor da cena, já haviam programado a revelação para esta noite de jantar. Tal fato era desconhecido por Rocha, Manoel Ribeiro e D. Rita, mas era sabido por Lemos, cúmplice e apoiador.

A perda nos negócios financeiros moveu todas as cenas posteriores, ocorrendo reviravoltas que levaram à resolução do conflito. Tal resolução, juntamente com a velocidade com que ocorrem as revelações e mudanças, é um aspecto inverossímil típico de uma típica comédia de costumes, conforme já apresentado. Maria Lídia Maretti reflete sobre essa sequência de acontecimentos:

[...] Os pedidos acontecem um após o outro, numa exposição gradativa e crua das verdadeiras intenções e interesse dos pretendentes, desvelando a hipocrisia dos dois primeiros e a sinceridade do amor do terceiro. Este é escolhido de Isabel, que até o fim permanece ignorante das peripécias da trama que envolve o seu futuro. São eles, Isabel e Alberto, os mais sinceramente interessados no casamento e os que menos aparecem *sur la scène* (MARETTI, 2006, p. 249).

As duas personagens que mais sinceramente estavam interessados no casamento são as que menos aparecem em cena. Contudo, é a revelação de Alberto sobre a queda do algodão que tira Faria do páreo na disputa pela mão de Isabel, que afasta do jantar os oportunistas Fonseca e Siqueira. É também a ação dele em impulsionar o pedido do pai que soluciona de vez o conflito da comédia. Antes do aceite final, é a recusa de Isabel que eliminará outro pretendente: o primo Rocha:

ROCHA (*adiantando-se com ar sombrio e teatral*) – E eu? Que fazem de mim? De mim que entrei hoje aqui com um céu na alma, e saio com a morte no coração!... A quem hei de maldizer?... Só a meu destino?

[...]

RIBEIRO – Vai o pobrezinho furioso. (*levantando os ombros*) Hã de vocês ver que versalhada sai daqueles furores. O certo é que no fim de contas faz-se um casamento que ninguém contava...

LEMOS – Agrada-lhe menos...

RIBEIRO – Qual!... Está muito conforme com as minhas ideias... Não troco o meu novo genro por uma dúzia de Farias ou uma carregação de poetas... Agora todos juntos, vamos à mesa beber à saúde dos noivos... Comeremos do tal peixe por quantos deixaram de lhe chupar as espinhas... À mesa e depressa... porque, como diz o provérbio: “Da mão à boca se perde a sopa” (TAUNAY, 1931, p. 146-147).

O destino que Ribeiro desejava para o sobrinho se confirma com a ironia do destino: para este restará sofrer e fazer versos. Ribeiro confessa a Lemos estar feliz com o genro escolhido e finaliza a peça com o provérbio que dá título à peça: “da mão à boca se perde a sopa”. Aliás, é a partir do funcionamento deste provérbio que voltamos à questão inicial da crítica de Maretti: Afinal, quem perdeu a sopa?

2.4.1.1. Da metacrítica ao modelo actancial: análises dos nomes e ações das personagens como perspectivas de uma comédia inovadora

Segundo mencionamos, a analogia com o provérbio em *Da mão à boca se perde a sopa* não é simplória e tão evidente, uma vez que este não é proferido durante o enredo, sendo dito apenas na última frase da peça, quanto é, por exemplo, em *Quem casa, quer casa*, de Martins Pena, na qual há reiteradas menções e relações feitas com provérbio durante o enredo.

Teria sido Rocha quem perdeu a sopa? O primo quase alcança o seu objetivo, ao receber o consentimento do tio para pedir a mão da prima, mas acaba sucumbindo à recusa dela. Contudo, ele ainda poderá ganhar futuramente a glória com sua poesia e caso não ame verdadeiramente Isabel, também não sofrerá e não será infeliz como previra o tio, desse modo, poderá não alcançar o sucesso vislumbrado por Ribeiro, tendo a personagem um desfecho cheio de possibilidades.

Seria Ribeiro, o protagonista, quem perdeu? Apesar de ter perdido os setenta contos na negociação com Faria e, principalmente, o prazer em sentir-se superior ao seu compadre quanto a palpites financeiros, ele foi salvo pelo próprio Lemos e também pelo genro Alberto, lucrando com a compra de café efetuada pelo sócio e com o bom casamento que fará à filha. Assim, pode saborear o seu peixe sem muita culpa, acompanhado da felicidade do novo casal e desfrutando do seu poder de capitalista.

Quem realmente só perde durante o enredo é Miguel Faria. Ele perde o dinheiro que investiu no negócio do algodão, mas, mais do que isso, por gabar-se como o sensato e previdente que nunca erraria um palpite, perde a confiança do tio Fonseca, que o obriga a deixar o jantar de noivado para cuidar dos prejuízos causados, também perde a confiança do possível futuro sogro, e, conseqüentemente, perde Isabel e o bom dote que receberia. Além disso, é admissível compreender-se, a partir da comparação entre a cena final com as anteriores, que Faria perde também a sua arrogância.

Destacamos aqui outra característica das típicas comédias, nas quais os justos, no caso os desinteressados Ribeiro, D. Rita, Isabel, Lemos e Alberto, são recompensados, e os injustos, os arrogantes e interesseiros, Faria, Fonseca, Siqueira e Rocha, são castigados. Maretti destaca outros aspectos típicos deste provérbio dramático:

Da Mão à Boca se Perde a Sopa é um provérbio em um ato, uma pequena comédia que tem por tema o desenvolvimento do provérbio que lhe dá título. O instante fugaz em que se leva a sopa da mão à boca pode conter sucessos imprevistos, capazes de pôr tudo a perder, inclusive planos calculados com maior rigor. O humor da peça vem, sobretudo, do caráter repentino das oscilações no andamento da trama – ao sabor da instabilidade e da imprevisibilidade do mercado financeiro e de revelações súbitas –, de alguns momentos cômicos e do perfil de algumas personagens (MARETTI, 2006, p. 248).

Todavia, apesar dos elementos típicos das comédias de costumes brasileiras do século XIX, a comédia do Visconde de Taunay traz consideráveis diferenças, algumas, inclusive, inovadoras.

A fala final de Ribeiro, demonstrando felicidade com a revelação de quem será o seu futuro genro, sintetiza algumas oposições tratadas no enredo. Entre o capitalista Faria e o poeta Rocha, Ribeiro escolhe a segurança de Alberto, pois este traz a seriedade pela responsabilidade que tem nas negociações e um pouco de sentimentalismo para relacionar-se com Isabel, o que Ribeiro considerava faltar em Faria. Esta síntese não deixa de representar o próprio Ribeiro, capitalista de sucesso e apaixonado pelas artes. Ou o próprio Taunay, um “romântico-realista”? Os temas e as estéticas do Romantismo e do Realismo estão reunidos no desfecho, pois os comportamentos e relações da burguesia e do capitalismo, explorados pelo Realismo, e as relações sentimentais, os sofrimentos e a evasão por meio da arte, aspectos explorados pelo Romantismo, são fundidos na comédia, tendo em Alberto a síntese almejada por Ribeiro, este último, voz reflexiva e metalinguística de Taunay na obra.

Tais aspectos podem ser considerados de maior profundidade em relação ao desenvolvimento do enredo e das personagens das comédias de Martins Pena. Por outro lado, o papel secundário que Taunay dá às mulheres é algo que pode ser considerado “menos avançado”, tanto a mãe quanto a filha aparecem em poucas cenas em *Da mão à boca se perde a sopa* e sempre querem que suas opiniões agradem a Ribeiro, oposto à importância dada às personagens femininas por Martins Pena, conforme demonstrado no subcapítulo anterior. Este aspecto repetir-se-á na segunda comédia, *Por um triz coronel!*.

No entanto, compreendemos ser a maior inovação da comédia de Taunay a inversão do lugar-comum no conflito dos casamentos proibidos entre jovens, os quais moviam os enredos das comédias e dos dramas românticos brasileiros. As peças se iniciavam com o conflito das forças contrárias até ocorrer a cessão de uma das partes para haver a pacificação. Em *Da mão à boca se perde a sopa*, temos um enredo que se inicia com a aceitação das partes e uma incomum pacificação, entretanto, é a partir de outra relação, a financeira, que surgem as confusões e os novos acordos, pautados novamente pela aceitação entre as partes.

Em suma, não é o lugar-comum do casamento proibido entre jovens que move o enredo e sim uma negociação financeira. Esta coloca fim à estabilidade, trazendo o drama

da sociedade burguesa como movimentador das relações sentimentais e familiares, como é possível observar, por exemplo, no romance *Senhora*, de José de Alencar e em suas peças realistas, conforme apresentaremos no próximo capítulo desta tese. Taunay não mantém o enredo de sua *Inocência*, no qual também havia a união não consentida como mote, demonstrando ser um autor ciente das fusões entre as estéticas realistas e românticas. O autor tinha consciência do tempo em que produzia, das transições estéticas e das transformações socioculturais pelas quais passavam as décadas finais do século XIX e a partir da leitura que fizera dos dramas e dos romances realistas brasileiros e franceses, criou uma distinta versão dramática e estética para a literatura brasileira.

Outra diferença a ser destacada entre *Da mão à boca se perde a sopa* e as comédias de Martins Pena é não haver na primeira as confusões de identificação das personagens, contendo disfarces, esconderijos, brigas e pancadarias, comuns nas últimas. Há uma comédia um pouco mais equilibrada do ponto de vista da verossimilhança, com um toque de “realismo” em seu contexto temático. Por outro lado, como toda boa comédia romântica, há a resolução no final com encaminhamento positivo para as personagens de virtude e a punição para as não virtuosas. Tudo se resolve muito rapidamente, havendo humor e confraternização entre as personagens, embora no caso do jantar final não haja a cena propriamente dita e as condutas sejam mais comuns do que aquelas em que continham uma enorme quantidade de personagens com ações mais exageradas e algazaras, como, por exemplo, na confraternização final de *O juiz de paz da roça*.

A seguir, consideraremos as definições críticas dos três únicos textos que analisaram as comédias do Visconde de Taunay para então apontarmos as nossas conclusões. Sobre *Da mão à boca se perde a sopa*, Maretti concluiu:

Os pedidos de casamento são o motivo para a exposição dos interesses em jogo, em movimentos que vão do velar ao desvelar, sendo Ribeiro o único que não demonstra razões para esconder qualquer sentimento ou impressão e o único cujo perfil é explorado comicamente. A peça faz lembrar Molière, e por vários motivos. Apesar de não ser uma comédia, ela se constrói em perfeita conformidade com a regra clássica das três unidades, tal como definido por Aristóteles e prescrito pelo classicismo francês: o seu desenvolvimento se dá em *uma única* ação principal, no espaço de *um* dia e em *um* mesmo lugar. Encaminha-se pondo em causa vícios e virtudes sociais, em direção à *la juste mesure*, ao equilíbrio, ao bom senso e à harmonia, valores cultuados pelo classicismo em geral e por Molière em especial. Os recursos cômicos – que vão dos gestos às falas – são também muito semelhantes aos explorados pelo autor de *Tartuffe*. Vale lembrar que Taunay cita Molière como um autor de sua predileção, tanto nas *Memórias* como em

epígrafes que escolhe para seus textos, notadamente em *Inocência* (MARETTI, 2006, p. 249).

Maria Lúcia Maretti reforça a diferença para as típicas comédias de costumes, nas quais todas as personagens são exploradas de maneira jocosa, agindo com exagero, e que, na peça em questão, a comicidade é sempre explorada no perfil de Manoel Ribeiro, ainda destaca o equilíbrio e bom senso ao expor em cena os vícios e as virtudes sociais, fatores que reforçam o nosso entendimento de que a comédia seja mais realista do que romântica, apesar da crítica não considerá-la propriamente uma comédia, o que discordamos. Maretti enfatiza também o caráter de entremês da peça, tendo a sua ação desenvolvida em um único espaço (a casa de Ribeiro), num tempo restrito (um único dia) e com uma ação principal (as negociações de Manoel Ribeiro).

É evidente o protagonismo de Manoel Ribeiro perante as relações com as demais personagens da comédia. Ele participa de todas as negociações e movimenta o desejo das outras personagens. Estas necessitam da aprovação ou permissão de Ribeiro para agirem e conquistarem aquilo que almejam: o dote ou triunfo financeiro, o casamento ou um lugar à mesa da família. Todavia, são primordialmente os desejos do protagonista que encadeiam as possibilidades de inserção das vontades dos outros negociantes na narrativa dramática.

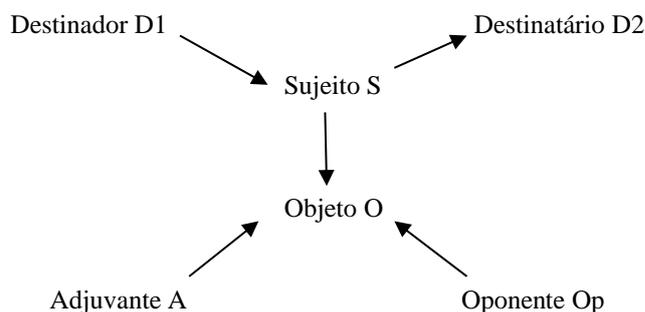
Nesta perspectiva, apresentamos a seguir o modelo actancial do enredo de *Da mão à boca se perde a sopa* fundamentado na relação de Manoel Ribeiro com as demais personagens da comédia. Para tanto, utilizaremos como suporte teórico os esquemas produzidos por Anne Ubersfeld, baseados no modelo actancial de Greimas e aplicados à leitura de textos dramáticos, presentes na obra *Para ler o teatro* (2013), versão da editora Perspectiva com tradução de José Simões, da qual nos valem dos capítulos “O modelo actancial no teatro” (p. 27 a 68) e “A personagem” (p. 69 a 90).

Anne Ubersfeld inicia suas análises dos textos dramáticos apresentando o modelo actancial de Greimas:

“O modelo actancial”, diz Greimas, “é, em primeiro lugar, a extrapolação da estrutura sintática”. Um actante identifica-se, portanto, com um elemento (lexicalizado ou não) que assume na frase de base da narrativa uma função sintática: há o *sujeito* e o *objeto*, o *destinatário*, o *oponente* e o *adjuvante*, cujas funções sintáticas são evidentes; o *destinador*, cujo papel gramatical é menos visível, pertence, se assim se pode dizer, a uma outra frase

anterior (ver abaixo), ou, segundo o vocabulário da gramática tradicional, a “um complemento de causa”.

Eis como se apresenta o modelo actancial de seis casas tal como concebeu Greimas:



(UBERSFELD, 2013, p. 35. Aspas e grifos da autora).

A partir do modelo actancial de seis casas desenvolvido por Greimas, Ubersfeld dá exemplos de sua aplicação em obras clássicas e chama a atenção para o caráter abstrato ou coletivo que os actantes podem desempenhar no esquema. No primeiro exemplo, aplicado em *A Demanda do Santo Graal*, preenche-se claramente as seis casas, tendo “Deus” como o *destinador* (D1), “os cavaleiros da Távola redonda” como o *sujeito* (S), “o Graal” como *objeto* (O) e “a humanidade” como *destinatário* (D2), “os santos, anjos, etc.” são *adjuvantes* (A) e “o Diabo e seus acólitos” *oponentes* (Op) para que o sujeito conquiste ou não o objeto. Já no segundo exemplo, Ubersfeld utiliza um esquema em que não há seis actantes diferentes para cada uma das casas: “todo romance de amor, toda busca amorosa pode se reduzir a um esquema da mesma ordem, desta vez com actantes individuais” (2013, p. 36); assim, apresenta um modelo em que o actante que ama ocupa tanto a casa do sujeito quanto a do destinatário, sendo “Eros”, o *destinador* (D1); “o amador”, o *sujeito* (S); “a amada”, o *objeto* (O); e “o próprio sujeito”, o *destinatário* (D2); os “amigos e servidores” geralmente são os *adjuvantes* (A) e “os pais, a sociedade” são os *oponentes* (Op):

[...] sujeito e destinatário se confundem. O sujeito quer para si mesmo o objeto da busca e em lugar do “destinador” há uma força “individual” (afetiva, sexual) que de certa maneira se confunde com o sujeito.

Notemos que a possibilidade de casas vazias jamais está descartada: assim, a casa do *destinador* pode estar vazia, indicando a ausência de uma força metafísica ou a ausência da *cidade*: teremos um drama cujo caráter individual será fortemente marcado. A casa do adjuvante pode também ela estar vazia, denotando a solidão do sujeito. Pode-se também considerar que uma certa casa, a casa do *objeto*, por exemplo, é, como veremos, ocupada por

vários elementos ao mesmo tempo (UBERSFELD, 2013, p. 37. Aspas e grifos da autora).

O segundo exemplo e as ressalvas de Ubersfeld ao esquema original das seis casas são fundamentais para montarmos o modelo actancial da comédia *Da mão a boca à boca se perde a sopa*, pois entendemos que Ribeiro ocupa as posições de principal sujeito e destinatário. Numa obra do gênero dramático, geralmente, é o conflito entre as vontades de diferentes personagens que movimenta o enredo e para que isso ocorra é mister analisarmos as relações entre os actantes e os movimentos gerados pela “flecha do desejo”. Para que a flecha se movimente é preciso que um sujeito deseje um objeto, dessa relação Anne Ubersfeld destaca:

O par de base de toda narrativa dramática é o que une o sujeito ao objeto de seu desejo ou de seu querer por uma flecha que indica o sentido da busca. [...] Se em um texto dramático contarmos o número de aparições de uma personagem, o número de réplicas, e até mesmo o número de linhas de seu discurso (mesmo quando a ponderação dos três algarismos forneça uma solução incontestável), teremos encontrado a personagem principal, o “herói” da peça, não necessariamente o “sujeito” [...] A determinação do sujeito só pode dar-se em relação à ação, em sua correlação com o objeto. A bem dizer, não há sujeito autônomo em um texto, mas *um eixo sujeito-objeto*. Podemos dizer então que, num texto literário, sujeito é aquilo ou aquele que tem um desejo em torno do qual a ação, isto é, o modelo actancial, se organiza, aquele que pode ser tomado como sujeito da frase actancial, aquele cuja positividade do desejo, com os obstáculos que ela encontra, conduz o movimento do texto (UBERSFELD, 2013, p. 42-43. Aspas e grifos da autora).

Assim, Ribeiro é tanto a personagem principal, pois o número de aparições em cena e o número de linhas que seu discurso ocupa no texto são consideravelmente maiores do que ocorre com as demais personagens, quanto é o sujeito, “cuja positividade do desejo conduz o movimento do texto”. É o desejo de Ribeiro de casar a filha com um bom pretendente e manter a sua posição de homem tradicional, capitalista e provedor familiar que abre todas as possibilidades de desejo das outras personagens de participar e vencer nas negociações. A flecha do desejo do principal sujeito da peça em relação ao seu objeto gera, nas análises de Ubersfeld, “consequências” e estas possibilitam que outros actantes se movimentem pelas casas, podendo-se formar novos modelos actanciais a partir da perspectiva de cada um deles. Apontamos a seguir algumas das consequências destacadas pela autora:

[...] como vimos, não é a presença do sujeito sozinho, mas a presença do par sujeito-objeto que faz o eixo da narrativa. Um actante não é uma substância ou um ser, é um *elemento de uma relação* [...]

[...] o objeto da busca do sujeito pode perfeitamente ser *individual* (uma conquista amorosa, por exemplo), mas aquilo que está em jogo nessa busca sempre ultrapassa o individual, pelo laço que se estabelece entre o par sujeito-objeto, que jamais fica isolado, e os outros actantes. Romeu pode muito bem desejar Julieta, mas a flecha de seu desejo atinge um alvo mais vasto, que é o *inimigo do clã*.

[...] o objeto da busca pode ser abstrato ou animado, mas de certa maneira é *metonimicamente* representado em cena [...] (UBERSFELD, 2013, p. 43. Grifos da autora).

O protagonista em questão, sua relação de sujeito-objeto, é o elemento de uma relação que ultrapassa o individual, a sua flecha do desejo atinge um alvo mais vasto: os objetos abstratos, metonimicamente representados pelo desejo de ocupar posição superior à do sócio, e conseguir um genro que considera digno de sua família, este último funcionando também como objeto animado, pois é metonimicamente representado pela filha, exercem movimentos nos outros actantes.

Ubersfeld então discorre sobre a relação “*Destinador e Sujeito*” e indaga se, nela, é possível uma autonomia do sujeito, em seguida, define como redigir um modelo actancial para obras de teatro:

A análise actancial permite evitar o perigo de “psicologizar” os actantes e suas relações (de substituir as “personagens” por “pessoas”); mas sobretudo somos coagidos a ver no sistema actancial um *conjunto* cujos elementos são todos interdependentes, não isoláveis.

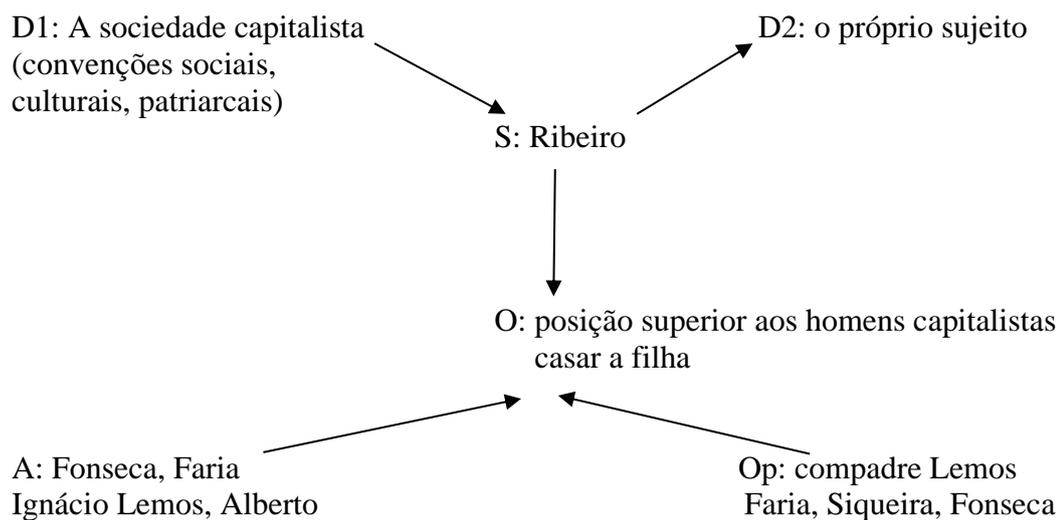
Se retomarmos a posição de base do modelo actancial, talvez poderemos dar-lhe uma formulação mais exata e mais precisa: *D1 quer que [S deseje O] no interesse de D2*.

Notemos que a posição *S deseje O* é uma proposição encaixada na proposição *D1 quer que [...] no interesse de D2*. Ora, esse encaixe da proposição *S deseja (ou Demanda) O* é o que escapa da análise dramática clássica, bem pronta na crer na autonomia do desejo de S, sem destinador e mesmo sem outro destinatário que ele próprio. Na realidade, a proposição *S deseja, Demanda O* é uma proposição *não autônoma* que só tem sentido em relação ao ato, mais frequentemente social, *D1 quer que ...* (UBERSFELD, 2013, p. 44. Aspas e grifos da autora).

De acordo com as orientações de Ubersfeld, o modelo actancial de seis casas de Greimas aplicado à comédia *Da mão à boca se perde a sopa* e tendo como base o protagonismo da personagem Ribeiro apresentar-se-ia da seguinte maneira: *A sociedade capitalista (convenções sociais, culturais e patriarcais) (D1) quer que Ribeiro (S) deseje ocupar posição superior aos outros homens capitalistas (O) e também deseje casar a sua*

filha (O) (objetos abstratos – posição social, casamento – e representados metonimicamente pelas personagens animadas do compadre e sócio e pela própria filha) no interesse dele mesmo (D2), pois não consulta a o sócio e a filha para agir. Os *adjuvantes* (A) e os *oponentes* (O) não são totalmente precisos e únicos, alternando-se de acordo com as negociações. Assim, inicialmente Fonseca é *adjuvante* (A) de Ribeiro ao trazer o sobrinho Faria como sócio e pretendente e, posteriormente, Ignácio Lemos atua como *adjuvante* (A) ao surpreender e resolver o conflito dramático e trazer o filho Alberto Lemos como o informante preciso e pretendente ideal, por consequência, em ordem alterada, os mesmos são também *oponentes*, pois, no início, o compadre-sócio Lemos também funciona como *oponente* (O) durante o desenvolvimento dos desejos de Ribeiro e, a partir da reviravolta na trama, o pretendente primeiramente escolhido Faria, seu amigo e ajudante Siqueira, e, principalmente Fonseca tornam-se os verdadeiros *oponentes* (O), apesar de Ribeiro não enxerga-los assim nos momentos de intensas negociações, conforme apresentaremos nas análises a seguir de cada uma das personagens.

Portanto, o esquema de seis casas do modelo actancial de Greimas desta comédia é:



Já havíamos apontado que Maria Lídia Lichtscheidl Maretti destacou o protagonismo de Ribeiro na comédia em questão, comungamos da aceção da autora, principalmente, pelas seguintes considerações:

O fato de ser um capitalista bem-sucedido em seus negócios poderia levar a crer que Ribeiro é uma personagem enfadonha. Mas ele não é só isso:

sua graça está, sobretudo, na veemência com que manifesta por não ter alcançado a glória por meio da produção artística, desejo esse de celebridade inspirado em biografias de poetas cujas vidas são o avesso da sua. Ele se coloca na condição de vítima de uma decisão – a de ser “capitalista” – que exclui qualquer possibilidade de investimento na arte. O humor da primeira cena oscila entre as adulações quase servis de Fonseca e a revelação dessas frustrações pessoais de Ribeiro. [...]

A grandeza das aspirações de glória de Ribeiro é medida em cifras astronômicas, assim como sua riqueza material pode ser avaliada por cifras de mesmo alcance. A frustração aparece diante da impossibilidade de conciliação das duas atividades, já que a imagem estereotipada e caricata que tem do poeta – herança paródica do ultrarromantismo? – exclui qualquer possibilidade de desempenho no mundo dos negócios (MARETTI, 2006, p. 252-253).

Ribeiro pode inicialmente parecer uma personagem rasa e caricata, mas, conforme já apresentamos anteriormente e pela escolha dele como sujeito do modelo actancial, é quem dá graça e movimento à comédia. Também já apontamos a possibilidade da personagem funcionar como uma espécie de *alter ego*, sendo em algumas passagens a voz metalinguística de Taunay. Do trecho de Maretti podemos estabelecer comparação com a posição do autor de ter também transitado sempre entre a vida política e artística, almejando ser considerado como homem apto para as primeiras funções e escondendo, por vezes, o desejo de glória artística em pseudônimos, como foi o caso de suas comédias, esta publicada sob o nome de Sylvio Dinarte e a próxima como Eugênio de Mello, o nome do Visconde de Taunay apareceu somente na reedição compilada por seu filho Affonso.

Justificada a escolha de Ribeiro como sujeito que movimenta os desejos e ações das demais personagens da comédia, ainda mais numa peça de ato único em que não há muito tempo para o aprofundamento de vários actantes, consideramos as seguintes ressalvas de Anne Ubersfeld para analisarmos a relação de Ribeiro com as outras personagens:

[...] talvez possamos afirmar que o que distingue o texto dramático do texto romanesco, por exemplo, é o fato de que, no teatro, não somos confrontados com um único modelo actancial, mas com pelo menos *dois*.

Se a determinação de um sujeito da frase actancial é, às vezes, difícil, é porque há outras frases possíveis, com outros sujeitos ou transformações da mesma frase, que fazem parte do oponente ou do objeto possíveis sujeitos (UBERSFELD, 2013, p. 50).

É mais comum que um romance possa ter apenas um modelo actancial do que um texto dramático. O primeiro pode lançar, por exemplo, um herói problemático que, com

foco narrativo em primeira pessoa, presente essencialmente a voz de sua consciência. Embora existam peças movidas pelo monólogo, a maioria dos textos teatrais funciona pela interação entre ações e diálogos de diferentes personagens, gerando o conflito dramático, daí a possibilidade de ser difícil determinar precisamente o sujeito da frase actancial e definir apenas um modelo.

De fato, é útil testar cada personagem como sujeito possível de um modelo actancial, com o inconveniente de ter que renunciar, em seguida, às combinações impossíveis ou improdutivas. Enfim, pode-se determinar a rotação das personagens de uma casa a outra e as permutas. [...] Em consequência, todo progresso na exatidão da análise actancial é condicionado por seu exame não na totalidade do texto, mas diacronicamente na sucessão das sequências; apenas o estudo da evolução dos modelos de sequência a sequência permitirá, por exemplo, ver as transformações do modelo ou compreender como evoluem as combinações e os conflitos de modelos. Mas esse trabalho está submetido à análise do texto por sequências; ora, a determinação das unidades sequenciais é o procedimento mais difícil possível, pois, se procurarmos o modelo actancial em unidades pequenas demais, o resultado corre o risco de ser incerto. (UBERSFELD, 2013, p. 60-61).

Portanto, os aspectos apontados a seguir sobre as ações das demais personagens serão feitos diacronicamente e exercerão movimentos na totalidade, contudo, para não correremos o risco de abrir possibilidades infinitas e, sobretudo, incertas, focaremos nas relações inseridas na flecha do desejo de Ribeiro, sujeito fundamental para a movimentação sequencial do modelo.

[...] Toda análise de personagem encontra, por oposição ou por aproximação, todas as demais personagens, em todos os níveis. Analisar o funcionamento de uma personagem em separado é sempre uma operação provisória. Cada traço de uma personagem é sempre marcado em oposição a uma outra: se uma personagem é marcada pelo traço *rei*, será sempre em oposição a uma personagem *não-rei* ou *outro rei*; o rei só é rei por oposição ou como duplo de um outro (UBERSFELD, 2013, p. 75).

As características e ações de Ribeiro acentuam-se nas análises subsequentes pela oposição para com as outras personagens. A primeira característica que evidenciamos refere-se a sua nomeação na peça, pois, mais do que na encenação, na qual se destacariam com maior frequência os diálogos e ações do capitalista e pai de família em cena, no texto lido, salta aos olhos, toda vez que tal personagem fala, a introdução de seu nome.

Sabemos que a etimologia dos nomes, muitas vezes, é utilizada pelos escritores para deixar implícita algumas características, funções e ideologias de suas personagens. Entendemos que as comédias do Visconde de Taunay também contêm tais significantes. Para tanto, tomamos por base as definições do *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes* (1981), de Rosário Farâni Mansur Guérios, para expormos tais significados implícitos.

Dessa maneira, o nome do protagonista de *Da mão à boca se perde a sopa* apresenta a seguinte acepção:

MANOEL, v. **Manuel**.

MANUEL, forma aferesada de **Emanuel**.

EMANUEL, hebreu: “Deus (**El**) conosco (**emmanu** ou **imanu**)”. – É o nome do Messias (Isaías 7:14; Mateus 1:23). (Cf. GUÉRIOS, 1981, p. 110 e 170. Grifos do autor).

A listagem dos nomes das personagens da peça e algumas rubricas apresentam o prenome “Manoel” para o protagonista, que significa “Deus conosco, o nome do Messias”. Tal acepção agrega significados ao fato da personagem ter o poder de escolher e tomar quase todas as decisões durante o enredo, além do fato de estar presente em quase todas as cenas, tendo quase uma onipresença. Entretanto, na grande maioria de suas falas, a nomeação é feita apenas pelo sobrenome “Ribeiro”:

RIBEIRO – A, sobrenome português toponímico: “riozinho”. Compare: **Ribas**. – A família Ribeiro, de Portugal, é de origem nobre: “Ribeiros e Ribeiras parece que tudo é um. Procedem de el rei D. Ramiro, último de Leão, e há em Castela deste apelido casas muito principais...” “Foi este apelido de Ribeiro nos tempos antigos de Portugal ilustre, e teve varões famosos...” (GUÉRIOS, 1981, p. 211. Grifo do autor).

Ribeiro implicitamente funciona na narrativa dramática como um rio que corre e passa por todas as personagens da peça, sem o seu consentimento, as outras personagens não têm fluxo para chegar aos seus objetos de desejo: o carregamento de algodão e à mão de Isabel.

A primeira personagem a estabelecer negociações com Ribeiro é Antônio da Fonseca. Segundo o *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, seu prenome tem a seguinte acepção:

ANTÔNIO – A, latim **Antonius**, grego **Antónios**. Étimo controverso. A **gênese** Antônia, uma família muito antiga em Roma, era de origem helênica. De fato, Plutarco afirma que os Antônios formavam uma família dos Heraclidas, descendentes de **Ánton**, filho de Hércules. E o grego **Ánton** deriva provavelmente de **antéo**, forma jônica, em vez de **antáo**: “opor-se, fazer frente a (Fumagalli). Há quem veja em **Antonius** abreviação (?) do nome **Antistius**, que parece prender-se ao latim **antistes**: “chefe, principal, preeminente”. Outros, como Wasserzieher, prendem-no ao latim. **Antius**: “o que está na vanguarda, vanguardeiro”. E por fim há quem o faça provir do etrusco, ou pelo menos (M. –Lübke) o sufixo **onius**, usual em nomes itélicos, como **Antonius**, etc. Deve-se a Santo Antônio de Lisboa (de Pádua) a ampla difusão que tem. Português arcaico e popular **Antoíno**, **Antonho**. (GUÉRIOS, 1981, p. 59. Grifos do autor).

Antônio “faz frente”, é o único a “opor-se” a Ribeiro e a convencê-lo a aceitar seu sobrinho Faria como futuro genro e também a entrar na sociedade para a compra do carregamento de algodão. A personagem é “o que está na vanguarda” das negociações de Faria, é quem instrui e autoriza o sobrinho a agir. Porém, assim como no caso do protagonista, é também nomeado textualmente, na maioria das vezes, apenas pelo sobrenome “Fonseca”:

FONSECA, sobrenome português toponímico: **Fonte Seca**; em catalão: **Fontseca**, sobrenome – Os Fonseca “vêm de Garcia Rodrigues..., o qual fez assento na Honra de Fonseca, que deu a seus descendentes o nome, sendo o primeiro que tomou Mem Gonçalo da Fonseca, que fundou e dotou o mosteiro de Mancelos” (GUÉRIOS, 1981, p. 122-123. Grifos do autor).

Pela acepção do sobrenome de “Fonseca” fica clara a sua relação de oposição com o protagonista. Enquanto Ribeiro é o rio que flui, Fonseca é uma fonte seca, o que se acentua nos diálogos que ambos têm na negociação do casamento entre Faria e Isabel. O primeiro deseja uma relação com arte, poesia e sentimentos, já o segundo ambiciona a elevação no mundo objetivo dos negócios. A cada diálogo entre Ribeiro e Fonseca, o leitor vai percebendo que aquele que se apresenta como *adjuvante* para o protagonista está mais próximo de ser um *opositor*, apesar de Ribeiro não o perceber como e aceitar as negociações propostas.

Assim, insere-se no palco das negociações o sobrinho Miguel Faria, cujos nomes possuem as seguintes definições no dicionário etimológico:

MIGUEL, hebreu: “quem (**mikha**) é como Deus (**El**)”? (Daniel, 10:13; 12:1).

FARIA (S). sobrenome português toponímico – Os Farias “acham-se nos princípios do reino de Portugal. Têm seu solar no julgado de Faria, do termo de Barcelos, donde se lhe derivou o apelido, e aí, no monte de Fraqueira se veem ainda as ruínas do Castelo, que defendeu Gonçalo Nunes de Faria em tempo de el-rei D. Fernando contra Pedro Rodrigues Sarmiento, adiantado de Galiza, que o tinha sitiado, vendo matar a seu pai Nuno Gonçalves de Faria, que estava prisioneiro dos castelhanos, por não querer persuadi-lo a que o entregasse. Foi Nuno Gonçalves progenitor desta família, alcaide do castelo de Faria...” (Cf. Guérios, 1981, p. 177 e p. 118, grifos do autor).

O pretendente à mão de Isabel inicia a sua trajetória na comédia como um Deus, significado de seu prenome “Miguel”, é exaltado pelo tio como alguém seguro, inteligente e com um futuro extremamente promissor, características que convencem Ribeiro a aceitá-lo como futuro genro. Ao longo da narrativa dramática, o próprio Miguel Faria exalta tais qualidades perante o sogro, ao tio, ao rival Alfredo Rocha e ao amigo João de Siqueira. No entanto, a reviravolta final remete-nos a significação de seu sobrenome (também citado na maioria de suas nomeações textuais) e como o castelo dos Farias, ele vê seus planos esfacelaram-se, ruírem, saindo de cena e tentando “juntar os cacos”.

Por Faria apresentar-se como principal pretendente, o semideus a satisfazer o desejo de Ribeiro (o legítimo Deus da comédia?), este também possui os seus *adjuvantes* e *opositores*. Além do tio “Fonseca”, a personagem João de Siqueira mostra-se como ajudante e amigo fiel. O seu prenome no dicionário, João, também significa “um Deus” ou “cheio de graça”, o que não nos parece ser a acepção mais condizente com suas funções, acreditamos que, por sua submissão e importância secundária, sempre obedecendo e até se vendendo, é uma espécie de “João qualquer”, nome genérico e sem importância, apesar de ter relativa “graça”, no sentido de dizer coisas para rir, mas não representar nenhum estado de “graça divina”. Já o seu sobrenome completa o seu papel de *adjuvante* de Faria e agrega sentido se comparado a “Fonseca”:

SIQUEIRA, sobrenome português, ver **Sequeira**.

SEQUEIRA, sobrenome português toponímico. Compare: em Português **Sequeirós**. Derivado de **sequeiro**: “lugar seco, que não é regado”. Em 1278: **Siqueyros**; séc. XVI: **Syqueira**. – “Procedem de D. Martinho de Anaya, filho de D. Anião da Estrada, que foi cavaleiro principal no reinado de D. Afonso Henriques, foi senhor de Goes, e Honra de Sequeira, donde derivou o apelido de seus descendentes”. (Cf. GUÉRIOS, 1981, p. 224 e 228. Grifos do autor).

É, assim como Fonseca, outro “lugar seco”, querendo apenas levar vantagens objetivas nas relações, sem sentimentos ou firmeza de caráter, é subordinado a Faria e

comprado por Fonseca, este último o que toma a frente (vanguardista) e abre as possibilidades para os outros dois entrarem na negociação financeira.

Já o *oponente* principal do desejo de Faria para casar-se com Isabel durante quase todo o enredo é Alfredo Rocha, sobrinho do protagonista Ribeiro. O dicionário etimológico define os seus nomes como:

ALFREDO, -A, anglo-saxão. **Aelfred**; formações germânicas medievais: **Alfered. Alwered**: “aconselhado (**red**) pelos elfos”; “conselheiro dos elfos”. ROCHA, sobrenome português de origem toponímica francesa? Em 1220, em Portugal, havia um francês com o sobrenome de **de Rochela**, diminutivo francês **Roche**. Na Espanha **Rojas**, sobrenome toponímico – “São franceses que fizeram seu assento em Viana, e já, no ano de 1126, se acha Arnaldo da Rocha, companheiro do mestre do Templo D. Galdim Paes”. (Cf. GUÉRIOS, 1981, p. 52-53 e 212-213. Grifos do autor).

Pela significação “aconselhado pelos elfos” entendemos o fato de Ribeiro estar sempre aconselhando o seu sobrinho a escrever poesia, a continuar firme (como uma rocha?) em seu propósito, mesmo se tiver de passar por grandes tormentos.

Contudo, como apontado no subcapítulo anterior com as análises do enredo, a peça sofre uma grande reviravolta com a aparição das personagens Ignácio Lemos, o compadre e sócio de Ribeiro, e seu filho Alberto Lemos, outro pretendente à mão de Isabel, fato desconhecido pelo protagonista. Os nomes do pai possuem a seguinte definição:

IGNÁCIO (INÁCIO), do latim **Egnatius**, de origem pré-indo europeia, mas, por etimologia popular, relacionado a **Ignis**, “fogo”, donde ***Ignatius**. Para Schulze, o latim proveio do etrusco **ecnate**. LEMOS, sobrenome português de origem galega. – Os Lemos “são fidalgos antigos do termo de Lisboa, donde se derivam alguns ramos a outras partes...” “Vieram de Galiza, trazendo sua origem da casa dos Senhores de Lemos, condes de Amarantes...” (Cf. GUÉRIOS, 1981, p. 146 e 160. Grifos do autor).

Lemos aparece na comédia apenas nas cenas finais, chega com o seu filho como se fossem fidalgos importantes para desfrutarem da mesa do Deus dramático e conquistarem aquilo que outros desejavam e não conquistaram. Ignácio, o pai, mesmo humilde e precavido, aparece fortemente na resolução do conflito, brilhando como o fogo. O filho mantém a fidalguia do sobrenome e se diferencia nas nomeações textuais pelo seu prenome, o qual significa:

ALBERTO, -A, variação de **Adalberto**.

ADALBERTO, -A, germânico: “brilho (**bertho**) da nobreza (adal)”. Forma francesa: **Adalbert, Audibert, Aubert**. (Cf. GUÉRIOS, 1981, p. 47 e 51. Grifos do autor).

Assim, Alberto significa “brilho” e é a personagem que realmente mais brilha em cena, trazendo a informação precisa sobre os valores de cotação mercadológica do vapor de *New York* e, sobretudo, vencendo os pretendentes Faria e Rocha, conquistando a mão de Isabel, além, ainda, de obter o apreço final do protagonista Ribeiro. Apesar de não ter protagonismo durante a narrativa dramática, o seu brilho é tão intenso que, além de resolver o conflito dramático, também funciona como uma espécie de contrarresposta ao provérbio que dá título à comédia, pois é quem “mais ganha” a sopa.

Conforme já mencionado, Taunay não dá grande importância às mulheres em suas duas comédias, sendo elas submissas e sem grandes vontades ou opiniões. Dessa forma, os seus nomes também são sugestivos, em nossa concepção, para evidenciar tal dominação masculina:

RITA, hipocorístico, abreviatura italiana de **Margherita**, ver **Margarida**. Difundido graças a Santa Rita de Cascia, Itália, celebração em 22-5.

MARGARIDA, latim **margarita**, do grego **margarítes**: “pérola”. E também o nome de uma flor e de um molusco que possui concha de madrepérola. Em latim medieval: **Margaritus**, masculino; francês: **Marguerite**; espanhol: **Margarida** [...] (Cf. GUÉRIOS, 1981, p. 171 e 212. Grifos do autor).

O dicionário define que “hipocorístico”, que aparece na definição inicial de Rita, esposa de Ribeiro, é “relativo à linguagem carinhosa, infantil, familiar” (GUÉRIOS, 1981, p. 269). Assim, o nome derivado de Margarida conota a maneira carinhosa e ao mesmo tempo dominadora com que Ribeiro trata D. Rita, sendo a “flor a ser cultivada” do seu jardim ou representando a sua sorte de marido em ter encontrado a “madrepérola do molusco que possui concha”.

Por fim, o nome da filha, “Isabel”, é definido pelo dicionário da seguinte maneira:

ISABEL, forma portuguesa e espanhola de **Elisabete**. Do africano **Ysabel**. Ou variação de **Jezebel** [...]

ELISABETE, hebraico. Não é bem claro o sentido primitivo deste nome. Há quem o explique por transcrição grega viciosa do hebraico **Elishabeh** ou **Elisheba**: “meu (**i**) Deus (**El**) é juramento (**sheba**)” [...]

JEZABEL, hebraico: “praia, ilha, lugar sem habitação”. Outros: “**Baal** exaltou”. Ver **Isabel**. (Cf. GUÉRIOS, 1981, p. 109, 147 e 151. Grifos do autor).

Isabel, derivado de Elisabete, cumpre o “seu juramento” de se casar com Alberto e é representada ainda como uma espécie de “praia ou ilha” desejada e que nunca foi “habitada” por ninguém. Enquanto o pai negocia e Alberto brilha, ela permanece escondida e calada, apenas cumprindo no desfecho, o seu papel de moça que precisa se casar e satisfazer um dos objetivos do pai.

Em suma, ao desdobrarmos o modelo actancial que apresentamos no início deste subcapítulo em modelos menores comprova-se a existência de desejos e objetos secundários, mas não menos importantes, dentro do desejo de Ribeiro, sujeito principal. Anne Ubersfeld discorre sobre tal possibilidade no que nomeou de “triângulos actanciais”: “Se considerarmos o modelo actancial não mais em seu conjunto de seis casas, mas tomando um certo número de seus funcionamentos no interior das seis casas, podemos isolar um certo número de triângulos, materializando relações (relativamente) autônomas” (2013, p. 46). Assim, apresenta duas soluções para representar “a flecha do desejo que orienta o conjunto do modelo e fixa o *sentido* (a um só tempo *direção* e *significação*) da função oponente” (*idem*).

Como vimos, a casa dos “oponentes” não é claramente ocupada e definida durante o enredo de *Da mão à boca se perde a sopa*, o protagonista Ribeiro, em uma de suas falas metalinguísticas, indaga sobre a possibilidade de termos uma comédia sem conflito e a reviravolta desta falsa aparência ocorre justamente pela mudança de perspectiva em relação à flecha do desejo dos oponentes. Uma vez que Ribeiro possui durante todo o enredo a condição de consentir que sejam feitas as negociações e também de permitir que elas se realizem ou não, ele não tem claramente um *oponente*. Ele próprio inventa uma rivalidade com o compadre Lemos, acusando-o de não ser precavido e de ser ruim para palpites financeiros, o que na prática se comprova ao contrário, pois é o sócio que salva o prejuízo causado pelo investimento equivocado feito pelo protagonista. Apesar disso, Lemos se mostra humilde e amigo de Ribeiro, unindo à família deste a honestidade de seu filho, portanto, não sendo, em momento algum, *oponente* aos desejos de patriarca capitalista do protagonista. Se Ribeiro inventa Lemos como oponente, não percebe durante as negociações alguma oposição vinda de Fonseca, de Faria ou de Rocha, todos interessados em seu dinheiro, mas que também não funcionam propriamente como

oponentes ao seu objeto de desejo que é vencer o compadre e casar a filha. Ribeiro é salvo mais pela sorte de ter um sócio com filho honesto e pelo desejo da própria filha em se casar com o último pretendente, tais reviravoltas contribuem bastante para conferir “graça” e originalidade à comédia.

Se Maria Lídia Lichtscheidl Maretti apontou o protagonismo de Ribeiro e certa originalidade desta comédia, a crítica possuía a proposta de evidenciar que Taunay era “polígrafo” e que, portanto, praticou outros gêneros e temas, não abordando os aspectos metalinguísticos da obra como possibilidades de comporem um modelo inovador de comédia de costumes romântica com elementos realistas e críticos, além de também, pelo objetivo de sua proposta, não aprofundar nas características dramáticas das personagens, conforme apresentamos por meio do modelo actancial e da etimologia de seus nomes. Os outros dois textos críticos oferecem ainda menores aprofundamentos quanto ao desenvolvimento estético da comédia.

Sábato Magaldi concluiu a sua crítica sobre *Da mão à boca se perde a sopa* considerando que o Visconde de Taunay não soube explorar a frustração de Ribeiro por não ser artista, entendendo que o provérbio em ato único “não ultrapassou os limites do exercício” e que ele “basta-se no *divertissement* primário e superficial. Havia um ótimo filão a explorar, e que o autor não desenvolveu a contento: a frustração de Ribeiro por não ser artista, mas apenas homem rico, não inscrevendo seu nome na posteridade” (2003, p. 84). Pela análise que realizamos, é nítido que não concordamos, pois entendemos que tal relação é bastante explorada, seja nas críticas que Ribeiro faz ao comportamento de Faria, seja nas lamentações sobre o seu destino de homem capitalista, ditos a Fonseca e a D. Rita, ou nos conselhos dados ao sobrinho Rocha para não repetir o seu destino. A peça também termina com o protagonista refletindo sobre o tema e imaginando o futuro promissor do sobrinho como o poeta consagrado que ele não pôde ser.

Contudo, Magaldi, no geral, ressalta o caráter mais realista da comédia, compreendendo que “Taunay era um observador objetivo da realidade. A ligeireza da intriga, ligada a alguns momentos de suspensão com os lances da bolsa, sugere a viabilidade cênica do provérbio” (MAGALDI, 2003, p. 84), ponto com o qual concordamos e exploraremos também nas análises sobre a próxima comédia e os dois dramas realistas.

O relato crítico de Lothar Hessel & Georges Raeders, por sua vez, apenas destaca que a peça é oriunda de um provérbio e resume, num único parágrafo, o conflito dos três pretendentes à mão da filha do protagonista, sem fazer alguma análise estética ou conceitual, não tendo, portanto, nenhuma análise que contribua com a nossa proposta.

2.4.2. *Por um triz coronel!*: uma típica comédia de costumes?

Por um triz coronel! é outra comédia de apenas um ato que também é um provérbio dramático. A diferença é que, desta vez, o provérbio apresenta-se no subtítulo “Tua a figueira e eu à beira”. Assim como na peça anterior, o provérbio não é mencionado pelas personagens durante o enredo, nesse caso, nem mesmo no final, como é característico deste tipo de enredo. A relação mais evidente com a trama apresenta-se no título, pois a personagem central está durante todo o enredo “por um triz” de ser nomeado coronel. A analogia do subtítulo não é tão cheia de possibilidades como a da comédia anterior, mas se relacionada ao título torna-se bastante clara – evidenciá-la-emos após a análise do conteúdo da peça.

Esta comédia em ato único é consideravelmente menor do que a anterior, tendo ao todo vinte e oito páginas. As cenas transcorrem num único dia e num único espaço, durante uma manhã na casa de Antonio Praxedes, e se passam em Itatubóca, pequena província do interior de um estado não nomeado, em fins de julho de 1868.

A personagem central é Antonio Praxedes, pai de família, apaixonado pelo partido liberal e aspirante a coronel comandante da guarda nacional de Itatubóca. Ele é casado com D. Genoveva, personagem secundária no enredo, e ambos são pais do Dr. Luiz, recém-formado em medicina na França e que não se conforma de ter voltado a Itatubóca e não mais desfrutar das noites, das mulheres e dos espaços parisienses, e de Albertina, outra personagem secundária na peça, mas que terá importância na resolução do conflito dramático. Ainda há Gualberto Ramos, que por ser seguidor dos ideais do partido conservador é considerado como um rival por Praxedes, embora este se considere amigo do protagonista; Raymundo, filho de Gualberto e pretendente para casar-se com Albertina; Fiusa, procurador de causas que trabalha para Praxedes; e João, um criado que

tem como principal função buscar cartas no correio para informar a casa, mas que, por meio de apartes, funciona como um contextualizador e voz crítica para os leitores. Além desses, só há a aparição de grupos de personagens no final, nomeados por “músicos” e “povo”.

A peça inicia-se com um monólogo de João, personagem caricata e com pouca ação na peça, isso talvez pela posição social que ocupa:

JOÃO – Esta gente daqui não sonha senão com o correio... Então, em certos dias, ficam todos fora de si... assanhados que nem formigas de asas pelo Natal!... Perto da hora da mala, é uma gritaria dos meus pecados: “O correio já chegou?” Hoje é um dos tais dias... O Dr. Luiz então é um danado. Mal avista os jornais, atira-se em cima deles, como gato a bofes... Também é fogo de palha. Daí a nada estão as folhas todas atiradas por debaixo da mesa... sujas... esfarrapadas... em molambos. Quando da tal Corte do Rio de Janeiro esperam novidades... aí é que são elas... Aumenta o assanhamento... Não falam... não pensam senão em cartas... Uma feita já abri umas, mas não vi motivo para tanto... Verdade é que ainda não sei nem ler nem escrever (TAUNAY, 1931, p. 53-54).

Pelo recurso do monólogo dramático, a personagem faz uma espécie de sumário narrativo, apresentando os conflitos básicos e o contexto em que se desenvolverá a peça. João expõe comportamentos de Luiz e dá a dimensão dos acontecimentos gerais baseados em sua função de entregador de cartas do correio, algo que movimentará os desejos e ações das personagens da peça, sobretudo os do protagonista. Apesar da importância deste monólogo para compreensão do contexto da comédia, o recurso traz certo caráter inverossímil para a obra, é o que destaca Sonia Aparecida Vido Pascolati:

O monólogo é considerado por muitos teóricos um recurso que trai a natureza do drama, beirando ao inverossímil, afinal, não é convincente que a personagem “fale sozinha” no palco; contudo, é relativamente comum. [...] Algumas vezes a personagem pronuncia pequenas frases, sempre reveladoras, ao se ver sozinha em cena; embora o destinatário seja o público, tem a aparência de um solilóquio com a mesma funcionalidade do monólogo, mas sem a ruptura da ilusão do aparte (ao menos num teatro de concepção dramática). (PASCOLATI, 2009, p. 104).

O exercício dessa função é o primeiro aspecto cômico com exagero nos traços evidente na comédia. Além dele, a personagem também fará uso dos apartes. Apesar de ser comum, principalmente naquela época em que não existiam as mídias radiofônicas,

haver tanto interesse por novidades vindas da Corte e da Europa, é acentuado o caráter de desocupação e confusão de interesses das personagens:

LUIZ – O correio já chegou?

JOÃO (*à parte*) – Começa (*alto*) Que eu saiba, não senhor. (p. 54).

[...]

PRAXEDES (*muito apressado para João*) – O correio já chegou?

JOÃO (*à parte*) – Temos outro. (*alto*) Ainda não, senhor.

PRAXEDES – Pois então toca a buscar a minha correspondência.

JOÃO (*à parte*) – Ah! esta gente o que quer é que eu vá espairar um pouco pelas ruas... Faço-lhes a vontade. (*alto*) Vou num pulo. (TAUNAY, 1931, p. 56).

Nos apartes, João revela-se crítico ao comportamento repetido e sem fundamento de seus padrões, comportando-se com deboche e acentuando o aspecto cômico do texto. Sobre as funções do aparte nas comédias, Pascolati apresenta:

O aparte implica a ruptura da quarta parede, barreira imaginária que separa público e palco, mantendo esses espaços incomunicáveis; é um recurso típico do teatro ilusionista em que a presença do público é desconsiderada e o palco representa um universo autônomo. Respeitar a quarta parede reforça o efeito ilusionista da representação teatral; desconsiderá-la surte um efeito de ruptura da ilusão dramática. Ao fazer um aparte, a personagem faz do público um confidente, ou seja, cúmplice de suas ações, sem revelar suas intenções às outras personagens. Na comédia, o aparte permite instaurar um jogo entre o que se diz a personagem e o que ela pensa de fato (PASCOLATI, 2009, p. 104).

O aparte funciona muito bem em comédias, instaurando, conforme menciona a autora, o jogo entre o que se diz e o que a personagem pensa de fato. Por depender do emprego, João não pode dizer realmente o que pensa aos seus superiores, o que poderia lhe gerar complicações ou até uma demissão, mas ridiculariza os costumes destes para os leitores, contribuindo com o jogo crítico presente na comédia.

Em seguida, somos apresentados, também pelo recurso do monólogo, à personagem Luiz, o filho de Antonio Praxedes, um “*bom-vivant*”, aproveitador do dinheiro do pai, e que vive lembrando-se da vida que levava na França quando lá cursava medicina:

LUIZ [...] (*Sentando-se lentamente e falando a si mesmo*) Cair de Paris em Itatubóca!... Que tombo! É o que se chama um trambolhão mestre... uma focinhada de Ícaro! Também não havia mais remédio: eu já estava formado, isto é, já tinha a carta de doutor no bolso... avultavam as despesas, queixava-

se o velho... e forçoso era vir dar um ar de minha graça à sociedade itatubocana... Doía-me a consciência (*parando um pouco*) não muito... não muito... Os víveres é que estavam cortados... (*com súbita animação*) Mas que farra esta! Legítimo buraco de tatu!... Que aridez de ideias!... É fato que Paris me acontecia o mesmo... nunca tive ideias... mas enfim, com a breca! os outros pensavam por mim! (*Tira uma prolongada fumaça*) [...] E se eu me metesse a poeta?... Dizem que não se precisa ter ideias... Mas com mil demônios, onde está a mulher que me inspire? Não há poesia sem mulher... Emma, do *fauborgh Saint Honoré*?... Um verdadeiro *roast-beef*... e *roast-beef* já digerido. Não, decididamente não serve... Que maçada! Que maçada! (TAUNAY, 1931, p. 54-55).

Sobre as importantes revelações para formar o contexto da peça, logo no início do enredo, feito por meio de dois longos monólogos, Maria Lídia Lichtscheidl Maretti entende que, por se tratar de obra dramática, tais recursos exercem o papel de narrador:

Antes, porém, destaquemos um traço da eficiência da estratégia da elaboração da peça, ao suprir a inexistência do narrador com um mecanismo interessante: dois longos monólogos nas duas cenas iniciais, que procuram dar conta de detalhes característicos das personagens que teriam sido esmiuçados por um narrador, caso este não fosse um texto teatral (MARETTI, 2006, p. 267).

Luiz lamenta-se de ter voltado para o interior, para próximo de seu passado roceiro, procura uma função que possa agradá-lo em seu presente, mas não encontra, tornou-se um saudosista inconformado, um “poeta sem poesia e sem mulheres”, como é possível abstrair do trecho. A oposição Paris x Itatubóca far-se-á presente em todas as cenas em que tal personagem aparece.

Então, entra em cena o pai, dono da casa cênica, Antonio Praxedes. Ele sente que está se aproximando um grande dia em sua vida e, por conta disso, pede animação ao filho:

PRAXEDES (*que tem percorrido a sala de um lado para outro com as mãos por trás das costas*) – Ah! meu filho, espero hoje uma grande notícia!... (*Parando junto a Luiz que de novo se deixou cair na cadeira*). Afinal... afinal (*com ar importante*) os meus serviços... os valiosos serviços que tenho prestado a meu país e ao meu partido vão receber a devida recompensa... Anima-te, rapaz, anima-te!...

LUIZ (*bocejando*) – Estou animado...

PRAXEDES (*recomeçando a passear*) – Não é uma ocasião como esta, quando teu pai vai ter uma prova de especial distinção do governo imperial... que te deves mostrar indiferente... sorumbático... Também que diabo de mania esta da melancolia!... Tens fortuna, já gastaste muito dinheiro, viajaste, és

moço, inteligente, bem parecido, doutor... em suma és meu filho!... Que mais queres? E andas sempre jururu... Que tens?
 LUIZ (*queixoso*) – Não sei bem, meu pai, sinto-me mole... doente... Talvez necessite de mudança de ares... (TAUNAY, 1931, p. 67-57).

No diálogo, o pai está bastante motivado e interessado em contar a grande novidade para o filho. No entanto, Luiz demonstra enorme desinteresse pela conversa do pai, até boceja, como somos informados na rubrica. Assim age porque pretende retornar a Paris e aproveita o momento para mencionar tal desejo ao pai. Praxedes diz que o filho já gastou muito dinheiro em seu exílio e, mesmo tendo retornado como “doutor”, está sempre melancólico. Luiz responde que está doente e precisa respirar novos ares; então, o pai pede pra ele ir a Caxambú.

Na sequência, Praxedes tenta, de toda forma, despertar o interesse do filho pelo que deseja contar, valorizando até a posição social de Luiz, os estudos que realizou; mas, este segue sempre indiferente e desinteressado:

PRAXEDES – [...] Cuidemos, porém, do que é urgente. Sem dúvida desejas saber a causa da minha agitação...
 LUIZ (*com grande indiferença*) – De forma alguma.
 PRAXEDES – Muito bem! (*Com solenidade*) Olha para mim... firme... bem firme... És meu filho, não és?
 LUIZ (*meio admirado*) – Pelo menos... parece...
 PRAXEDES (*continuando*) – És homem formado, honesto, digno da estima em que te tenho... já puseste a mão sobre os Santos Evangelhos... compreendes portanto o valor de um segredo... Perfeitamente! Jura então que a ninguém, a nenhum mortal, homem ou bicho, revelarás o que vou contar... (TAUNAY, 1931, p. 57-58).
 (Demonstra até desprezo pelo pai, não quer jurar e depois da insistência dele, diz: “Pois bem, jurarei quantas vezes quiser...” p. 58).

As rubricas entre os trechos demonstram-nos a importância que Praxedes dá ao segredo e a irrelevância em querer sabê-lo por parte de Luiz, que segue pensando sucessivamente na vida que tinha em Paris:

PRAXEDES – Agora ouve! (*Faz levantar Luiz e puxa-o para a boca da cena*) Saberás, pois, que pelo correio de há quinze dias recebi uma carta... (*mudando de tom*) Estás me ouvindo?
 LUIZ – Sou todo ouvidos... (*à parte*) Quem me dera estar em Paris!
 PRAXEDES – Pergunto-te: de quem era essa carta?
 LUIZ – Eu lá sei!
 PRAXEDES (*misteriosamente*) – Essa carta era toda do punho... do próprio punho (*interrompendo-se*) Chi! (*dá uns passos para trás, arregala os olhos a ver se alguém os ouve e volta para junto de Luiz*). (TAUNAY, 1931, p. 58-59).

Luiz começa a ficar impaciente com a demora do pai em contar o seu “segredo” e também faz uso dos apartes para demonstrar aquilo que realmente pensa a respeito. Pascolati, utilizando-se das definições de Patrice Pavis, reforça a adequação deste recurso nas comédias e discorre sobre as suas possíveis funções:

Geralmente o texto cômico conta com a cumplicidade do público (o aparte contribui para gerar essa cumplicidade) e tem feição crítica. Há vários tipos de comédia como a comédia de costumes (análise do comportamento social dos indivíduos), de ideias (discussão bem-humorada de ideias filosóficas), de situação (enredo e ação dinâmica), satírica (crítica contundente a práticas sociais, valores ou vícios), entre outros vários (PAVIS, 1999). (p. 107-108).

Em *Por um triz coronel!*, os apartes geram a cumplicidade com o leitor, que ao longo da peça vai adquirindo ciência do exagero de traços cômicos e jocosos de Praxedes, além da maneira como algumas personagens aproveitam-se da ingenuidade do protagonista, dizendo-lhe o que este deseja ouvir em cena e revelando o que gostariam de dizê-lo ao público. No caso, os apartes contribuem para a formação de uma típica comédia de costumes, revelando aspectos do comportamento social dos indivíduos, assim temos: Praxedes, ingênuo e ignorante, mas bem sucedido financeiramente, deseja ter também o reconhecimento social; João, esperto e crítico, porém pobre e dependente do emprego; e Luiz, esperto, aproveitador e cruel, alcançou outro status cultural e profissional, contudo, por não gosta de trabalhar, ainda é dependente do dinheiro do pai.

O diálogo entre Praxedes e o filho prossegue, o pai continua a demorar-se na revelação do segredo, o que só intensifica o seu aspecto de figura caricatural:

LUIZ – Então de quem era a carta?

PRAXEDES – Era do ministro... do ministro da justiça... Posso sem exageração dizer que já recebi uma carta particular do governo imperial... (Com explosão) Ah! que dia esse! Nem sei como me contive... Não notaste?

LUIZ (simplesmente) – Não... nada notei...

PRAXEDES – [...] Pois custou-me bem não sair pela rua à fora a mostrar aquele precioso documento a toda a cidade... [...] comuniquei a tua mãe e a dois ou três amigos [...] Quanto ao compadre Gualberto, para lhe meter pirraça e uma pedra no sapato, só mostrei a assinatura do ministro... [...]

LUIZ (meio impaciente) – Mas o que rezava a tal carta?

PRAXEDES (com volubilidade) – Dizia-me o ministro em confidencial... repara bem, rapaz (apoiando nas sílabas) em com-fi-den-ci-al (TAUNAY, 1931, 59-60).

A situação vai ficando cada vez mais cômica e debochada, com o filho sempre impaciente e o pai estendendo a história e buscando para dar maior importância aos fatos. Então, ficamos sabendo que há uma rixa ou, antes, vaidade de Praxedes com relação ao seu compadre Gualberto.

A seguir, o protagonista, revela como se fez importante a ponto de ser lembrado pelo partido liberal e revela mais do seu desejo de vencer Gualberto:

PRAXEDES – [...] De fato gastei bem bons cobres... lá isto gastei! Mas eu sou assim... liberal de ideias e de princípios... Para os sustentar... não olho a sacrifícios... sobretudo quando os amigos são ministros... Não quero parecer-me com o tal compadre Gualberto... um esquisitão conservador. Fica certo, Luiz, que ele nem sabe por que é conservador... Quando...

LUIZ (*interrompendo*) – Assim como o Sr. não sabe por que é liberal...

PRAXEDES (*com ingenuidade*) – Lá isto é verdade. (*Emendando-se*) Não... espera. Parece que espichei... Você atrapalhou-me... (TAUNAY, 1931, p. 60).

A personagem apresenta a cada diálogo mais traços caricaturais, pois reconhece não saber por que é liberal, demonstrando-se extremamente ingênuo e ignorante. A revelação do conteúdo da carta alonga-se ainda mais, e Luiz parece zombar propositadamente do pai quando ele pede para que adivinhe do que lhe prometeram nomear, pois responde algo que não é o que o pai espera (“comendador”, “barão”, “bispo”, “fidalgo”, “chantre da capela imperial”...).

Em nova fala, Praxedes deixa clara a vontade de vencer uma disputa com o compadre Gualberto:

PRAXEDES – Este momento, Luiz, é sério... é muito sério!... O compadre Gualberto há de estourar de inveja... Finge-se muito bom homem... meio simplório... mas é um ambicioso, bem o conheço!... O filho Raymundo não é mau rapaz, não, não é!... meio acanhado... deseja muito casar-se com tua irmã, mas hoje (*entesando o corpo e puxando o colete*) hoje... com a posição que vou ter... não sei se... Afinal é minha filha!... (TAUNAY, 1931, p. 61).

Por este diálogo, somos informados do interesse do filho de Gualberto, Raymundo, em se casar com a irmã de Luiz. Só então, Praxedes revela o segredo da carta:

PRAXEDES (*com repentina explosão*) – Luiz, vou ser nomeado coronel comandante da guarda nacional de Itatubóca! (*Recua alguns passos com importância*).

LUIZ (*um tanto risonho*) – Ora, meu pai, isto é carrancismo!... A guarda nacional!... Uma instituição pré-histórica!... É até ridículo pensar nela... (TAUNAY, 1931, p. 61).

Aqui há outro desprezo do filho ao pai com tom de deboche, reforçado na rubrica, a qual indica que fez “ar de riso”. Luiz considera a posição na guarda nacional como algo muito antigo e sem importância, para ele não é algo inovador e de valor francês:

PRAXEDES – Pois então deves dar-me mais importância! (*Persuasivo*) Olha: estou certo que em Paris havias de ser mais acolhido como filho de um coronel... É um país de tradições militares... Lembra-te de Napoleão!... Não imaginas o alcance e as consequências deste decreto... Se quisesses assentar praça... eras logo primeiro cadete... Minha mulher terá o tratamento de *dona* e eu de senhoria... tudo isso *de jure*, como quem diz capital com juros...

LUIZ (*sorrindo-se*) – O latim não é da Sorbona.

PRAXEDES – Não... é do Caraça. (*Com súbito entusiasmo*) Sacode-te rapaz! Sai desta pasmaceira... Daqui a pouco arrebenta a grande notícia... Já temos encomendadas dúzias e dúzias de foguetes e rojões... Consta-me que os povos me preparam uma manifestação toda espontânea... Escorreguei bem bons cobres ao Fiusa, o solicitador, e juntos combinamos o programa da festa. (*Com fogo e volubilidade*) Olha, pela rua dali (*apontando para o fundo*) deve vir um grupo numeroso de gente gritando – Viva o partido, liberal! Pela rua daqui do lado (*aponta para a esquerda*) sairá outro magote como que reunido ao acaso, dando vivas ao Sr. Coronel (*interrompendo-se*) O coronel sou eu... (*continuando*) e à Religião Católica e Apostólica Romana. Ai, todos nós, que estaremos à janela (*sacando do bolso um grande lenço de rapê*) agitaremos os lenços com frenesi, soltando vivas, e vivas e mais vivas! (TAUNAY, 1931, p. 63).

O pai ainda faz outra tentativa de trazer Luiz para o seu mundo, para partilhar de seus desejos, indagando que em Paris ele seria mais bem recebido por ser filho de “coronel” devido às tradições militares francesas, mas isso também não empolga o filho que entende o coronelismo como um plano educacional não digno do latim de “Sorbona” (Sorbonne). O pai tenta trazer pompas locais para a posição, dizendo que este latim é do Caraça, sem compreender que, para o filho, nenhuma tradição ou posição nacional era compatível ao que ele vivenciou na Europa.

A oposição Sorbonne (a mais tradicional universidade francesa) *versus* Caraça (tradicional colégio brasileiro do século XIX) remete-nos a influência educacional francesa do próprio Visconde de Taunay paradoxalmente ao seu nacionalismo militar e literário e é uma interessante oposição de suas comédias (estrangeiro x nacional) em relação às comédias de Martins Pena (Corte x interior do Brasil).

Na sequência, Praxedes conta os seus planos ao filho, diz que enxerga a posição de coronel como algo a ser festejado por toda a população da província “espontaneamente”, embora tenha pagado para que ocorra toda a celebração:

PRAXEDES (*voltando ao primeiro tom*) – Assim pois... depois de muito abanar os lenços e grande berraria falarei às turbas... assim a modo de improvisado... queres ouvi-lo? “Senhores, bradarei, este dia é um grande dia na história do Brasil! Viva o partido liberal!” (*Tira rapidamente do bolso uma tira de papel e consulta-a de esquelha – Contrariado*) Oh, diabo! e não é que ainda esqueci desta vez! (*dando um grande berro*) Viva o Sr. D. Pedro II! Viva! (*para Luiz*) é escusado, meu filho; não quero desfeitear o Imperador... nada, nada! hei de ser tudo, menos republicano. (TAUNAY, 1931, p. 63).

Cena a cena, revela-se mais o exagero cômico da personagem, ele não apresenta nível cultural para ser importante, apesar de compreender-se como, quer fazer um discurso de improvisado, mas lê um papel para decorá-lo apesar de não o conseguir. Luiz segue sem prestar muita atenção e pensando na França, até que, num aparte, Praxedes confirma a própria ignorância: “Falam os jornais da oposição... gritam muito... poder pessoal para cá... poder pessoal para lá... mas isto (*a parte*) que eu não sei o que seja (*alto*) não existe”. (TAUNAY, 1931, p. 64).

Em cena posterior, por entender que está “quase” coronel, afirma para a sua esposa que sua filha tornar-se-á superiora ao filho de Gualberto:

PRAXEDES – Hum! Muito mistério e cautela com esse sujeitinho... Não é mau moço, não senhora... mas enfim deves lembrar-te do que hoje conversamos... Não é partido para Albertina...
D. GENOVEVA – O mau é que a menina está muito inclinada...
PRAXEDES – Venha a patente e mostrarei ao tal compadre que um coronel comandante da guarda nacional e chefe do partido liberal não tem filhas para casar com caramurus... Busquem gente de sua raça. (TAUNAY, 1931, p. 65).

Diferentemente da peça anterior, nesta, os pais sabem da vontade da filha, repetindo-se o fato do desejo dela ser o de se casar com o filho do compadre próximo à família. Também distinto é o tema do tradicional impedimento das comédias e dramas românticos, neste caso, com o pai fazendo planos para tentar posteriormente convencer a filha de não se casar:

PRAXEDES (*com ar muito importante*) – se houver inclinação, falarei à menina em nome dos princípios liberais... Hei de convencê-la. Se for preciso

exigirei um sacrifício às dragonas do seu pai... Demais pretendo leva-las breve para o Rio de Janeiro.

D. GENOVEVA (*exultando*) – Ah! meu santo Deus!... Eu no Rio de Janeiro!... A minha primeira visita há de ser à Imperatriz... A mulher de um coronel bem... (TAUNAY, 1931, p. 65).

D. Genoveva também está deslumbrada com a possibilidade de ser esposa de um coronel e já até imagina-se visitando a Imperatriz no Rio de Janeiro, o que também lhe confere a característica de sonhadora ingênua, sendo o par ideal para o desenvolvimento do desejo de Praxedes.

Na cena seguinte, Luiz tenta convencer novamente o pai a deixá-lo voltar para a França, mas este alega que ele só fala nisso, ficando bravo e dizendo-lhe que já gastou muito do seu dinheiro por lá:

LUIZ (*intervindo de repente*) – E uma vez no Rio, meu pai, poderei voltar para Paris, por alguns meses... pelo menos?...

PRAXEDES (*com impaciência*) – Deixa-me em paz com teu eterno Paris!... Já gastaste lá tanto dinheiro!...

Luiz (*com seriedade*) – Mas agora irei estudar os verdadeiros princípios da escola liberal... (Taunay, 1931, p. 66).

O pai reclama das repetições do filho apesar de ser ainda mais repetitivo, esse aspecto contribui muito para formar o típico enredo desta comédia de costumes, pois as reiterações funcionam como reveladoras da ansiedade do protagonista, que julga estar próximo de mudar de nível, estar “por um triz” de ser coronel, além de demonstrarem o conflito entre as posições espaciais e culturais: “interior x exterior”, “Brasil x França” e “coronel x doutor”.

Após a recusa do pai, Luiz tenta convencê-lo utilizando-se do argumento de que o novo exílio se motiva pela pretensão de estudar para tornar-se liberal. O filho é a antítese do pai, é o esperto da família, e dá provas de que encontrará argumentos e fará o possível para conseguir o que almeja.

A seguir, entra em cena Fiusa, o qual foi encarregado por Praxedes da preparação das festividades para a revelação de sua futura nomeação de coronel:

FIUSA – Os cálculos estão aqui... pode vê-los... (*Tira do bolso um papel muito sujo*). Tudo está ajustado com a maior economia... uma verdadeira pechincha... Aliás só faltam trinta mil réis... E o que é isto para um chefe liberal? Se fosse com o Gualberto, aquele conservador forreta... unha de

fome... perdia-se tudo por essa ninharia... mas com V. Ex. a coisa muda de figura...

PRAXEDES (*enfatando*) – Isto é verdade. [...]

PRAXEDES – E se dispensássemos esses instrumentos conservadores?

FIUSA – Impossível, amigo (*atalhando*) oh! desculpe, Excelentíssimo... Uma banda de música sem trombone e bumbo... nunca se viu!...

PRAXEDES – Tem razão, mas quero a cousa bem animada... (TAUNAY, 1931, p. 69).

Fiusa também usa da esperteza para ludibriar o ingênuo e vaidoso Praxedes, dizendo-lhe que este é superior ao Gualberto: “aquele conservador forreta... unha de fome...”. A fala de Praxedes, querendo economizar gastos e chamando os instrumentos de conservadores, beira o ridículo e reforça a comicidade da peça pela caricatura do protagonista.

Na sequência, Fiusa retira-se de cena para fazer os preparativos, cruza com Gualberto na saída e demonstra desprezo por ele, fato que o último retribui. Assim, permanecem em cena os dois compadres supostamente rivais e Gualberto diz que pretende conversar sobre um importante assunto com Praxedes, o qual ignora e trata com desprezo o visitante:

PRAXEDES – Logo hoje que tenho tanto que fazer! Enfim, sentemo-nos (*Com tom sentencioso, ao se assentarem os dois*) Lembre-se, porém; Sr. Gualberto, que há homens que, antes do mais... pertencem ao país... têm poucos minutos dos seus...

[...]

GUALBERTO (*recuando um pouco a cadeira*) – Que diabo terá hoje este homem, também!... Custa muito ser pai (*Alto*) Como lhe ia dizendo, Sr. compadre...

PRAXEDES (*interrompendo*) – O senhor não me disse nada... É boa esta!

GUALBERTO (*recuando ainda*) – É um modo de entrar em matéria... (TAUNAY, 1931, p. 72).

Gualberto estranha o jeito impaciente de Praxedes, mas, mesmo assim, prossegue com a revelação do assunto, concluindo ser difícil executar a tarefa de pai. Após outras interrupções e confusões, enfim, faz o seu pedido: “Assim pois, Sr. compadre, em duas palavras... venho pedir-lhe a mão da sua filha para o meu Raymundo. (*Depressa*) Os dois conhecem-se desde em criança... e o pedido não deve causar-lhe admiração” (TAUNAY, 1931, p. 73).

Os trechos seguintes são típicos de uma exagerada comédia de costumes. Praxedes afirma a diferença política entre ele e o compadre, sendo bastante severo em suas

colocações. Mesmo assim, Gualberto não dá muita importância, parecendo não entender o tom do compadre:

PRAXEDES (*levantando-se*) – [...] Lembre-se que entre as nossas duas famílias há um abismo... um abismo muito fundo! [...]

GUALBERTO – Mas que abismo? Não compreendo nada.

PRAXEDES – Que abismo? A divergência política!... O senhor é conservador, eu liberal! Cada um de nós empunha uma bandeira... Basta de disfarces e contemplações!... Máscaras abaixo, Sr. Gualberto! O senhor deve ser inimigo meu... Eu devo ser o seu!...

GUALBERTO (*levantando-se também*) – Que histórias são estas, Sr. compadre? Você que nunca fez caso de política... Do meu lado, como bem sabe, só sou político, quando o meu partido está de cima da Corte... No mais, me encolho... me encolho... que ninguém me vê...

PRAXEDES – Pois hoje tenho deveres muito sérios que cumprir!

GUALBERTO – Então recusa o meu Raymundo.

PRAXEDES – Minha resposta é uma única: não posso trair a confiança que em mim deposita o governo imperial. (TAUNAY, 1931, p. 74).

Praxedes chega a afirmar a recusa ao pedido do compadre. Gualberto entende cada vez menos as coisas (outra confusão de compreensão que intensifica o caráter cômico do enredo), então, o protagonista ouve um barulho vindo de fora da casa e se exalta:

GUALBERTO (*indeciso*) – Deveras não entendo patavina. (*A parte*) E o meu filho a se finar! (*Ouve-se o estrondo de um foguete ao longe*)

PRAXEDES (*com exaltação*) Está ouvindo? É a grande notícia que chegou!... Felizmente vivemos num país onde o vício é sempre recompensado e a virtude castigada. (*Emendando-se*) Não; troquei as bolas!... O vício castigado e a virtude recompensada! (*Novos foguetes. Ouve uma música muito desafinada*) [...]

PRAXEDES (*correndo para a outra porta e gritando para dentro*) – Sra. Genoveva... Aí vem a cousa! (*Voltando para a boca da cena e procurando nos bolsos um papel que não acha*) E se eu esquecer o improviso!... Vamos repetir: Senhores... senhores! E que tal, agora? Não me lembro de mais nada... Que dia! Que dia este!... Estas emoções matam um homem! (TAUNAY, 1931, p. 75).

Neste ponto, temos o clímax dramático, no momento de exaltação e da revelação tão aguardada, Praxedes é ainda mais caricatural, em um verdadeiro *quiproquó*, inverte ditados populares, chama de improviso aquilo que fora planejado e não se lembra de mais nada do que delineara dizer. Exatamente no momento em que daria o real motivo da recusa ao noivado para Gualberto, sua nomeação para coronel e a consequente posição superior à ocupada pelo compadre, é interrompido por um foguetório, o que acentua a confusão, sendo um típico clímax correspondente à comédia de costumes.

Gualberto que já estava confuso fica ainda mais, sem entender o que ocorre a partir dos barulhos vindos de fora, então, tenta compreender algo do que ouve: “Ainda não ouço bem... Espere... Estão gritando viva o coronel!... Que coronel é esse?... Você está pálido, trêmulo... Que tem?...” (1931, p. 76).

Em decorrência de todo barulho, entram em cena D. Genoveva, Albertina, Raymundo, Luiz e João e, comum a uma tradicional comédia de costumes brasileira, rapidamente, ocorre uma grande reviravolta:

PRAXEDES (*encaminhando-se para a janela*) – É chegada a hora... Preciso mostrar-me aos povos...

GUALBERTO (*detendo-o pelo braço*) – Explique-me, Sr. compadre...

PRAXEDES (*sacudindo o braço*) – Vá para o diabo... Não me perturbe mais! (*Ouve-se um grande brado de – Viva o partido conservador!*).

LUIZ (*da janela*) – Mas a gente está vitoriando o partido conservador, e, se não me engano, nós cá somos liberais...

PRAXEDES (*estupefato*) – Impossível! (*Novas aclamações*).

PRAXEDES – Isto é um sonho... Só se Fiusa perdeu a tramontana... ficou louco de repente!... (TAUNAY, 1931, p. 76-77).

Luiz informa que gritam a favor do partido conservador e não compreende a razão pelo fato de, naquela casa, todos serem liberais. Praxedes fica confuso e espera uma explicação de Fiusa, este entra em cena com a bandeira nacional em punho e acompanhado por pessoas do povo. Assim, ocorre a reviravolta do conflito:

PRAXEDES (*adiantando-se*) – Que significa esta comédia?

FIUSA – O correio acaba de chegar!... Caiu o partido liberal no meio da alegria geral, subiram os conservadores... triunfou a moralidade, e o Sr. Gualberto, o nosso novo chefe e amigo, teve a patente de coronel comandante superior da guarda nacional de Itatubóca... (TAUNAY, 1931, p. 77-78).

A pergunta de Praxedes para Fiusa é precisa: “que comédia é esta?”. Fiusa sai para buscar pessoas e uma orquestra a favor do partido liberal e, como esperado, anunciar a nomeação de Praxedes. Entretanto, retorna gritando a favor do partido conservador e informa que “venceu a moralidade” e que é Gualberto o nomeado a novo coronel.

Essa reviravolta é uma tática bem interessante de Taunay para resolver e ao mesmo tempo inovar em sua comédia de costumes. Assim como em *Da mão à boca se perde a sopa*, o autor utiliza-se da voz de personagens para construir reflexões críticas e metalinguísticas quanto aos gêneros e estéticas do período. A fala de Praxedes “que comédia é essa” acentua o caráter de reviravolta incomum, quebra a quarta parede e

estabelece uma comunicação entre a personagem e os leitores de que o autor da obra tem ciência de estar produzindo uma comédia não tão convencional e repetida.

Também há reviravolta no comportamento de Fiusa, pois, se em cena anterior ao sair para preparar os anúncios e ao encontrar Gualberto demonstrou desprezo, agora chama o “novo coronel” de chefe e amigo.

Mesmo com o ocorrido, Luiz não tem a menor compaixão pelo pai e até se diverte com a situação, debochando dele. Praxedes tenta reencontrar alguma força diante da frustração de seu desejo e, pela primeira vez em cena, apesar da confirmação dos traços exagerados, deixa de ser ingênuo:

LUIZ (*chasqueando*) – Homem! Eis uma diversão com que eu não contava... Um trecho impagável na história de Itatubóca. (*Há um momento de constrangimento geral*)

PRAXEDES (*a parte*) – Sejam homem! Coragem! (*Adiantando-se para Gualberto. Alto*) Eu já sabia de tudo, meu bom amigo e respeitável compadre! Receba os meus parabéns! (*Chega-se para junto de Fiusa e baixo para este*) Cale-se, Sr. canalha! (*Alto*) Esta manifestação foi preparada por mim... não ao político, (*com ênfase*) porque, antes de tudo, tenho convicções muito altas... mas ao homem particular a quem estimo deveras e desde muitos anos dedico amizade!...

FIUSA (*a parte*) – E não é que o pateta teve espírito um dia! (TAUNAY, 1931, p. 78).

Por meio dos apartes confirmamos que Fiusa não via esperteza em Praxedes, chamando-o de pateta e admirando-se do fato de, enfim, “um dia” ter tido “espírito”. É possível que Fiusa realmente se aproveitasse da ingenuidade de Praxedes, pois ao invés de chegar gritando palavras a favor do partido contrário ao do “amigo” que havia lhe contratado e tentando ganhar a confiança do novo coronel, poderia ter cancelado o anúncio com pompas e avisado o contratante da reviravolta. Praxedes, por sua vez, entender o golpe, pedindo para não denunciar-lhe o antigo planejamento e chamando-o de “canalha”.

Gualberto também se demonstra bastante ingênuo e não desconfia de nada, mesmo que antes tenha sido destrutado por Praxedes e por Fiusa e agora esteja sendo aclamado por ambos. O novo coronel não demonstra a arrogância de Praxedes ao saber que será o novo coronel de Itatubóca, conforme apresentamos na cena a seguir:

GUALBERTO (*abraçando Praxedes*) – Meu excelente amigo! Estas lágrimas... (*Enxuga os olhos*)

PRAXEDES (*voltando-se para as pessoas do povo*) – Meus senhores! Viva o meu compadre Sr. Gualberto! (*a parte*) Hei de impingir-lhes um improviso. (*Alto*) Este dia, senhores, é um grande dia... para o partido conservador de Itatubóca! (*Com nobreza*) Quanto a mim e a minha família seguimos para o Rio de Janeiro (*Com ternura para Genoveva*) – Minha mulher, consolemo-nos... vamos para as ostras... (TAUNAY, 1931, p. 78-79).

Gualberto emociona-se e chama Praxedes de “excelente amigo”. Já o antigo aspirante a coronel tenta de alguma forma “sair por cima” da humilhação que passara, finge ser alguém que humildemente aceitou a derrota para o partido conservador e está feliz pela posição do amigo. Então, diz que partirá para o Rio de Janeiro, mas, antes, ainda muda outra decisão tomada e consente o casamento da filha Albertina com Raymundo, o filho de Gualberto:

GUALBERTO (*vendo o filho recuar*) – Mas antes dará o seu consentimento para que D. Albertina...

PRAXEDES (*com tom sombrio dirigindo-se para a filha*) – Que diz você, menina? [...]

ALBERTINA – Eu digo que o pedido não me desagrada...

PRAXEDES (*como que tomando uma grande resolução e com gesto nobre*) – Pois então... casem-se! (TAUNAY, 1931, p. 78-80).

Reforçando ainda mais o aspecto machista em relação a *Da mão à boca se perde a sopa*, nesta, a filha agora importa menos a Praxedes do que a decepção que sente. Também, com a reviravolta, agora é ele quem casará a filha com alguém de posição superiora, com o filho do coronel Gualberto. Se Albertina ficará em Itatubóca e se casará, os pais seguirão sozinhos e sem a tão sonhada nomeação para o Rio de Janeiro, diante de tamanha decepção, Praxedes até autoriza o retorno de Luiz a Paris, encerrando, assim, a comédia e o destino de toda a família:

LUIZ – [...] Mas... uma vez no Rio de Janeiro... seguirei para Paris?...

PRAXEDES (*com solenidade*) – Sim, querido filho... Segue... segue para a terra do exílio! (*Acabrunhado*) Que dia! Que dia este! (*Gritos, vivas e música fora*)

(*Cai o pano*) (TAUNAY, 1931, P. 80).

2.4.2.1. Da metacrítica ao modelo actancial: novas análises dos nomes e ações das personagens como perspectivas de outra comédia inovadora

Affonso d'Escragnolle Taunay, o filho do Visconde, no prefácio da reedição das peças, classificou *Por um triz coronel!* como uma “engraçada comédia de costumes políticos de nosso interior”. Dessa maneira, além do contexto roceiro e interiorano, das disputas por poder político, arraigadas por troca de favores e compras de posição, os temas são retratados de maneira excêntrica e com exagero nos traços, principalmente pelos diálogos e ações do protagonista Praxedes. Como uma típica comédia de costumes, também há rápidas reviravoltas em um enredo enxuto e que ocorre num curto espaço de tempo.

Luiz, que representa o papel do esperto, do “*bon-vivant*”, do malandro enrolador, consegue o que deseja: voltar a Paris e viver longe daqueles pelos quais não sente mais nenhum tipo de reciprocidade. Albertina consegue o desejado casamento com o filho do compadre, antes rejeitado por seu pai que, ao aspirar à nomeação de coronel, se considerava em posição superior à dos pretendentes. Fiusa muda de lado, abandona Praxedes e seus ideais liberais, passa a exaltar o partido conservador e provavelmente seguirá como bajulador interesseiro.

Portanto, será que *Por um triz coronel!* é somente mais uma típica comédia de costumes políticos do nosso interior como afirmou Affonso Taunay?

Alguns aspectos levam-nos a concluir que há consideráveis diferenças e inovações.

O desfecho com punição para as personagens com desvio de caráter não é totalmente repetido, uma vez que Luiz e Fiusa aproveitaram-se da ingenuidade de Praxedes e acabaram conseguindo o que desejavam. Apesar de o protagonista ser problemático e amoral, não age de maneira tão manipuladora quanto Luiz e Fiusa, a punição exercida sobre ele e, principalmente, sobre a sua esposa não são comuns às comédias de Martins Pena, por exemplo. O epílogo com confusões, barulho e muita gente em cena pode até ser considerado típico das tradicionais comédias, entretanto, na comédia de Taunay, não há o uso de recursos próximos ao inverossímil, tais como disfarces irreconhecíveis e pancadarias entre familiares.

Outra inovação é novamente o caráter metalinguístico, a voz crítica e reflexiva de Taunay em relação às anteriores comédias se faz presente como no trecho em que Praxedes pergunta a Fiusa “que comédia é essa”. Essa voz que representa “o teatro dentro

do teatro” reforça a nossa perspectiva de que o autor produz as suas comédias serôdias propondo novas possibilidades e diálogos com as estéticas já produzidas.

O título também sugere inovações e reflexões, pois já evidencia que Praxedes não será coronel, ficará por um triz. Não há surpresa no desfecho quanto à sua não nomeação, esta ocorre pela reviravolta e nomeação do compadre e do partido rival e, também, pela mudança de comportamento e ações de Praxedes. Assim, a resolução do provérbio dramático apresenta-se no subtítulo “Tua a figueira e eu à beira” e pode ser compreendida a partir deste peculiar desfecho. Praxedes permanece durante quase todo o enredo na expectativa de ser nomeado coronel da guarda nacional de Itatubóca e acaba “por um triz coronel”, não tendo a sorte a seu favor, ela pertence ao compadre e rival Gualberto; logo, é dele “[tua] a figueira”; e o protagonista fica apenas “[eu] à beira”, pois quase tem sorte, quase é nomeado coronel.

O espaço da comédia, Itatubóca, também é um aspecto relevante de distinção para as tradicionais comédias de costumes de Martins Pena. Este produzia as suas peças com foco na oposição entre o homem do interior (mineiro parvo, fazendeiros e roceiros paulistas, entre outros) e o homem da corte, ridicularizando nos primeiros quase tudo o que distinguisse do padrão de comportamento dos últimos. O Visconde de Taunay opta por uma solução estética diferente e inventa o nome da cidade, Itatubóca, criando um lugar que traz em si a síntese de todos os outros lugares e por meio do qual pode colocar lado a lado culturas, políticas e ideologias diferentes sem que nenhuma delas sobressaia à outra apenas pela aversão e modelo padronizado de conduta, dessa forma, representa-se um humor crítico com as limitações que cada opção trazia em si.

Sobre tal questão e outros motivadores históricos, Maria Lídia Lichtscheidl Maretti também apresentou importantes reflexões:

Os “valores em causa” são o motivo histórico para a elaboração ficcional da peça e da fonte da qual origina muito do seu humor – a falta de constância no poder, a indefinição ideológica dos partidos políticos, o desinteresse e o desprezo de Luiz por tudo que diga respeito ao Brasil, as tentativas de Praxedes de ver interesse e empenho onde eles não existem, os mal-entendidos entre os dois, o quotidiano pacato e provinciano de pessoas que pautam a sua vida na dependência de notícias que vêm de fora, a recusa em aceitar um casamento entre membros de famílias cuja filiação partidária, apesar de ideologicamente indistinta, é oposta: eis os valores que movem a trama em suas investidas cômicas e que serão detalhadas a seguir (MARETTI, 2006, p. 267).

Embora haja as oposições “lugar nomeado *versus* lugar não nomeado”, “estrangeiro (Sorbonne) *versus* nacional (Caraça)”, “França *versus* Brasil”, a mais representativa e significativa das oposições que se apresenta na trama dramática é a entre os partidos: liberal e conservador. Aliás, esse processo de oposições promovidas por aspectos ridicularizadores são comuns à história cultural brasileira, assim, o estrangeiro ridiculariza o brasileiro, o homem da corte ridiculariza o do interior, o Realismo ridiculariza o Romantismo e o liberal ridiculariza o conservador, abordagens que o Visconde de Taunay parece querer superar com as suas constantes fusões estéticas. Se naquela época o Brasil vivia a tensão pós-guerra do Paraguai e muitos conflitos ideológicos entre conservadores e liberais, republicanos e imperialistas, abolicionistas e escravagistas, a discussão proposta por Taunay com “membros da família que não aceitam filiação partidária oposta” é inovadora nas comédias do período e é, até mesmo, atemporal, visto os recentes processos de disseminação de ódio e zombaria nas mídias digitais atuais entre a esquerda e a direita.

Além dos anteriores, aspectos temáticos também podem ser considerados precursores, tais como a ambição de Praxedes, o analfabetismo do empregado João, a tensão entre o sujeito e o espaço (Luiz *versus* Itatubóca), o “puxa-saquismo” de Fiusa e do povo, que joga entre os partidos políticos e se faz apto a comemorar a vitória tanto de um quanto a do outro.

Apresentamos, a seguir, as conclusões que os três textos críticos encontrados sobre as comédias do Visconde de Taunay revelam sobre o conteúdo e a relevância estética de *Por um triz coronel!*.

O relato crítico de Hessel & Raeders, mais uma vez, nos fornece apenas um único parágrafo com um resumo dos principais acontecimentos da comédia, não contendo nenhuma análise crítica conclusiva sobre a validade estética das peças.

Já Maria Lídia Lichtscheidl Maretta aponta semelhanças e diferenças entre esta comédia e *Da mão à boca se perde a sopa*:

A história se dá, tal como na comédia anterior, toda numa mesma tarde e no mesmo lugar e ao redor de uma mesma ação principal. Outra analogia possível entre essas duas é a da definição final pelo casamento feliz, fruto das consequências da trama. Uma diferença marcante entre elas, por sua vez, se observa no ritmo do diálogo entre as personagens: aqui ele é mais intenso e mais rápido, representativo da apreensão e da euforia diante da iminência de notícias politicamente vantajosas (MARETTI, 2006, p. 266).

Após analisar trechos do enredo, Maretti também aponta os aspectos exagerados, com confusões e que são tipicamente comuns das comédias de costumes, dando destaque ao desfecho com rápida resolução e aparentemente feliz, pois “o casamento de Albertina e Raymundo pode enfim se realizar e o Dr. Luiz consegue a autorização paterna para voltar a Paris” (2006, p. 271).

Sábato Magaldi também qualificou a peça como uma típica comédia de costumes políticos do interior do Brasil:

Volta-se para os costumes políticos do interior, que nos legaram algumas das melhores peças do nosso repertório, a trama de *Por um Triz Coronel!* são satirizadas na peça, que recebe a qualificação de provérbio, por assentar-lhe o subtítulo “Tua a Figueira e Eu à Beira”, a vaidade e a estultície [sic] de um fazendeiro, aspirante à honraria de coronel da Guarda Nacional (MAGALDI, 2003, p. 84).

Após destacar a qualificação da comédia como provérbio, Magaldi resume em algumas linhas os principais acontecimentos do enredo e encerra a crítica sobre *Por um triz coronel!* apontando a sua pouca profundidade, típica das comédias de costumes, mas destacando a rapidez e a graça com que ela se desenvolve; além disso, considerou que se *Inocência* fora uma “pintura romântica e dramática do sertão”, foi com essa pequena peça que Taunay inscreveu-se na escola da comédia de costumes do campo, “vencedora absoluta em nosso palco” (Cf. MAGALDI, 2003, p. 84-85).

A leitura das duas obras dramáticas românticas do Visconde de Taunay evidencia que ambas são entremezes baseadas em provérbios e trazem a tensão dramática de maneira a ser rapidamente resolvida com alguns exageros cômicos, mas não concordamos com Magaldi que não haja maior profundidade das personagens e somente aspectos típicos da comédia de costumes brasileira do século XIX.

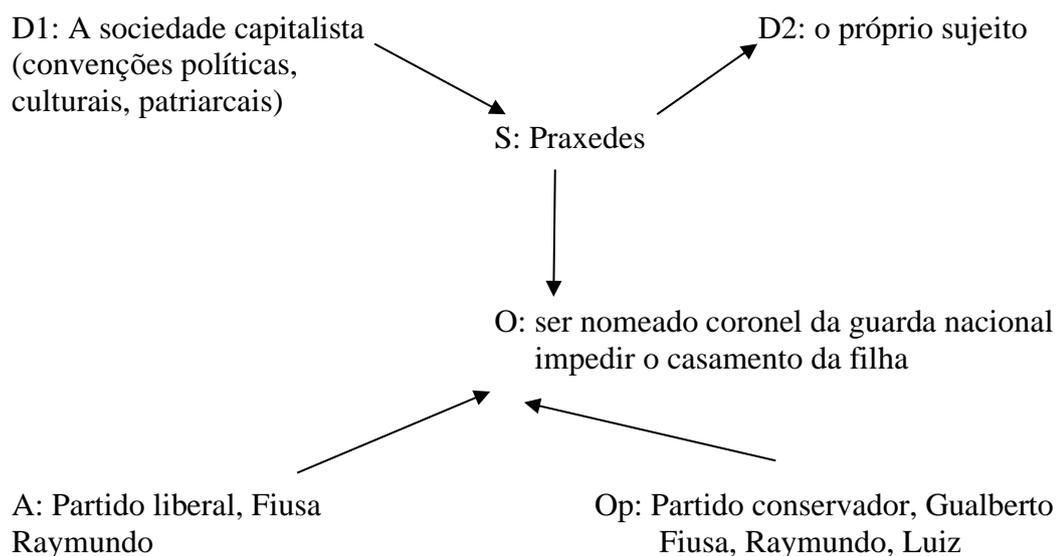
A profundidade do enredo, gerado pelas reviravoltas, traz um caráter inovador, sobretudo pela metalinguagem crítica a respeito das comédias e a quebra do romantismo tradicional com o uso de abordagens realistas como a busca por ascensão burguesa e hipocrisia moral capitalista. Além disso, o desenvolvimento de Praxedes não é também plano e apenas raso.

A personagem se movimenta intensamente durante a peça, aparecendo em cena e tendo falas textuais consideravelmente maiores do que as outras personagens, contudo,

mais do que esse protagonismo, Praxedes extrapola a categoria de personagem rasa ao representar o papel de “sujeito” que movimenta a flecha do desejo para além do individual, interferindo e até movendo os demais actantes da narrativa dramática, como foi o caso de Ribeiro na comédia anterior.

Anne Ubersfeld compreende que, em se tratando de análise de personagens de teatro, muitas vezes, “a determinação da estrutura actancial nos permit[e] evitar análises tão confusas quanto à clássica análise ‘psicológica’ das personagens (2013, p. 31), pois nelas o aprofundamento pode vir da “dupla caracterização, a um só tempo ideológica e psicológica, da relação sujeito objeto” (*idem*, p. 48). Dessa forma, o “ideológico” político impulsiona as ações de Praxedes, interagindo em seu psicológico, realmente não tão aprofundado como pudemos verificar. Contudo, é a partir dessa dupla caracterização que o sujeito incessantemente se movimenta em direção ao seu objeto, conferindo a profundidade necessária para que haja o conflito dramático e o humor da comédia.

Assim, apresentamos a seguir o modelo actancial de seis casas de Greimas, orientado por Anne Ubersfeld, referente à comédia *Por um triz coronel!* e tendo Praxedes como sujeito principal do desejo:



Praxedes ocupa mais de uma casa, sendo o sujeito e o destinatário (principal) dos próprios desejos. Fiusa, Gualberto e Raymundo também podem ocupar casas diferentes, tendo funções de *adjuvantes* ou *opositores* se analisados antes ou depois da reviravolta na nomeação de coronel.

Anne Ubersfeld em suas aplicações do modelo actancial em obras dramáticas exemplifica e elucida a possibilidade de uma personagem ocupar a mesma casa actancial de outra do seguinte modo:

[...] Hamlet, *sujeito* da ação *vingança do pai*; Rodrigo, *objeto* do amor de Chimena. A personagem pode, então, ou ocupar a mesma casa actancial de uma outra (no *Hamlet*, Laertes ocupa, juntamente com Hamlet, a casa *sujeito* da ação *vingança do pai*), ou então ocupar uma casa diferente em um modelo actancial diferente (Rodrigo, que é também *sujeito* da ação *vingança do pai*). Vê-se como a determinação dessas diferentes funções sintáticas permite definir o perfil actancial da personagem. Essa descoberta tem sua importância na medida em que, por exemplo, o funcionamento actancial da personagem está em contradição com a importância de seu discurso ou com seu lugar central na ação (UBERSFELD, 2013, p. 76. Grifos da autora).

Dadas as possibilidades, textualmente, o esquema apresenta-se assim: *A sociedade capitalista (convenções políticas, culturais e patriarcais) (D1) quer que Praxedes (S) deseje ser nomeado coronel da guarda nacional (O) e também deseje impedir o casamento de sua filha (O) (objetos abstratos – posição política, casamento – e representados metonimicamente pelas personagens animadas do compadre/rival e pela própria filha) no interesse dele mesmo (D2), pois quer a posição política para si e não pretende deixar a filha se casar. Os adjuvantes (A) e os oponentes (O) não são totalmente precisos e únicos, alternando-se a partir da reviravolta na nomeação para coronel da guarda nacional. Assim, inicialmente o partido liberal e o contratado Fiusa são os adjuvantes (A) de Praxedes para ser nomeado, superar o compadre Gualberto e impedir que Albertina case-se com o filho deste, assim, os dois últimos e principalmente o partido conservador são os seus oponentes (O), conflitos que ocorrem durante a maior parte da trama dramática e representam o desenvolvimento dos desejos de Praxedes por seus objetos. No entanto, a partir da reviravolta, Fiusa movimenta-se da casa actancial de adjuvante e passa ocupar a de oponente, festejando a nomeação do partido rival em plena casa do protagonista, e Raymundo, antes oponente, é aceito por Praxedes para se casar com a sua filha Albertina e pode ser considerado um adjuvante para o seu conseqüente novo desejo. O filho Luiz também pode ser enquadrado na casa dos oponentes, pois só possui interesse em usufruir do dinheiro do próprio pai, debochando de seus sonhos, de sua cultura e se aproveitando de sua ingenuidade para conseguir o que deseja.*

No intuito de demonstrar que existe considerável profundidade no protagonista e para evidenciar a sua posição de principal sujeito da flecha do desejo, além da

contribuição das relações deste com as outras personagens para gerar novos desejos, fundamentais para gerar o conflito, valer-nos-emos novamente das definições dos nomes no *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, de Rosário Farâni Mansur Guérios. A partir dos significados, é possível ampliar a compreensão das funções das personagens para a composição do conflito dramático e do humor desta precursora comédia de costumes.

O protagonista possui o prenome “Antônio” e o sobrenome “Praxedes”, definidos pelo dicionário da seguinte maneira:

ANTÔNIO – A, latim **Antonius**, grego **Antónios**. Étimo controverso. A **gênese** Antônia, uma família muito antiga em Roma, era de origem helênica. De fato, Plutarco afirma que os Antônios formavam uma família muito antiga em Roma, era de origem helênica. De fato, Plutarco afirma que os Antônios formavam uma família dos Heraclidas, descendentes de **Anton**, filho de Hércules. E o grego **Anton** deriva provavelmente de **antéo**, forma jônica, em vez de **antáo**: “opor-se, fazer frente a (Fumagalli). Há quem veja em **Antonius** abreviação (?) do nome **Antistius**, que parece prender-se ao latim **antistes**: “chefe, principal, preeminente”. Outros, como Wasserzieher, prendem-no ao latim. **Antius**: “o que está na vanguarda, vanguardeiro”. E por fim há quem o faça provir do etrusco, ou pelo menos (M. –Lübke) o sufixo **onius**, usual em nomes itélicos, como **Antonius**, etc. Deve-se a Santo Antônio de Lisboa (de Pádua) a ampla difusão que tem. Português arcaico e popular **Antoio**, **Antonho**. (GUÉRIOS, 1981, p. 59. Grifos do autor).

[...]

PRAXEDES, do grego **práxis**: “o do trabalho, ativo, laborioso, prático”. (1981, p. 59 e 205. Grifo do autor).

O prenome Antônio traz significados importantes e críticos para a compreensão da personagem protagonista de *Por um triz coronel!*. O primeiro significado é de que ele “forma uma família muito antiga”, fato que pode ser analisado em sua relação com os filhos, pois Luiz debocha do pai, acha o seu jeito e o desejo de coronel da guarda nacional como algo ultrapassado e sem valor, a filha Albertina pretende se casar com Raymundo, mesmo que não seja esta a vontade do pai. Por trazer esse aspecto para as comédias do período, podemos inferir que Taunay critica e até desconstrói o conceito patriarcal de família muito antigo que possuía Praxedes, uma vez que o protagonista termina indo embora para a Corte com a esposa, a filha permanece em Itatubóca e se casa com o noivo antes indesejado e o filho voltará a Paris, constituindo-se uma temática moderna. O significado de “chefe, principal, preeminente” liga-se totalmente à condição patriarcal definida no primeiro significado. Todavia, há ainda outras duas acepções mais precisas e condizentes com as suas ações: “opor-se, fazer frente a” e “o que está na vanguarda, pois

Antônio Praxedes deseja fazer frente ao compadrazo Gualberto e principalmente ao partido conservador durante quase todo o enredo.

Já o sobrenome (e mais uma vez a maioria das denominações textuais são feitas por intermédio dele) representa todas as suas ações para conseguir os objetos de desejo, já expostos no modelo actancial e conotados pelo seu prenome, pois Praxedes é “o do trabalho, ativo, laborioso e prático”. Para impedir a ascensão do partido rival, para se colocar acima de seu compadre e evitar o casamento de sua filha, o protagonista trabalha muito, é ativo, prático, coloca-se à frente e opõe-se ao que considera ser necessário.

Das relações entre Praxedes e as demais personagens da comédia, como apresentaremos a seguir, ainda é possível apontarmos outros objetos de desejo do sujeito principal, tais como: fingir que é segredo a sua nomeação; organizar uma festa em sua própria homenagem; ostentar; casar a sua filha com alguém melhor do que Raymundo; disfarçar o seu fracasso após a reviravolta política; puxar o saco de Gualberto após a nomeação deste como coronel da guarda nacional; casar a filha com Raymundo, agora filho do coronel da guarda nacional; ir para a Corte e, ainda assim, comer ostras e continuar ostentando alguma posição perante a sociedade.

O principal *oponente* para a obtenção do objeto, na concepção de Praxedes, Gualberto Ramos, tem os seus nomes definidos pelo *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes* da seguinte maneira:

GUALBERTO, germânico ***Waldebert, Waldobert**: “que brilha (**bert**) no governo (**walde**)”.

RAMOS, sobrenome português, provavelmente de origem cristã: refere-se à festa dos Ramos ou domingo de Ramos. Desta opinião é J. Godoy Alcántara, para o espanhol **Ramos**. Cf. **Pascoal, Trindade, Santos**, etc. Pode também ser de origem toponímica. Em documento de 1693: Plácido de **Ramos**. (Cf. GUÉRIOS, 1981, p. 135 e 209).

Gualberto significa “que brilha no governo” e este prenome não poderia ser mais preciso para aferir àquele que no final é nomeado o “coronel da guarda nacional”. O sobrenome, Ramos, também é significativo, “refere-se à festa dos Ramos ou domingo de Ramos”, representando a celebração final do povo em torno de sua nomeação. Em suma, Gualberto Ramos brilha e é festejado como o coronel de Itatubóca, tendo ele a figueira e restando a Praxedes ficar à beira.

Outra personagem que de certa maneira “vence” (*oponente*) o protagonista é o seu filho Luiz, prenome definido pelo dicionário da seguinte forma:

LUÍS, [LUIZ] –A. do francês **Louis** ou do antigo espanhol **Lois**, derivado do germânico: “guerreiro (**wig**) célebre, famoso (**lud**)”. Alemão **Ludwig**, franco **Chiodowech**. Inglês **Lewis**, **Lewes**, espanhol **Luís**, italiano **Luigi**. Tornou-se popular por S. Luís, rei de França, e, nos tempos modernos, por S. Luís Gonzaga. (GUÉRIOS, 1981, p. 165. Grifos do autor).

Luiz ao formar-se doutor em Paris, torna-se “célebre, famoso” em Itatubóca, mas não pretende colher essa glória e ambiciona, durante todo o tempo, apenas usufruir do dinheiro do pai e retornar a Paris. Apesar da oposição deste, consegue a vitória, motivado pela frustração da não nomeação de Praxedes.

Além do desejo principal de ser nomeado “coronel da guarda nacional”, Praxedes também tem como objeto impedir que sua filha case-se com Raymundo, ou casá-la com alguém superior a este. O nome “Raymundo” tem a seguinte acepção:

RAIMUNDO, [RAYMUNDO] alto-alemão-antigo **Raginmund**: “proteção (**mund**) do conselho (**ragin**)”. Ou: “protetor do conselho”. Alemão **Reimund**, italiano **Raimondo**, francês **Raymond**. Forma portuguesa arcaica: **Reimondo**, **Remondo**, **Reymom**, **Reimão**; latim-português **Reimundus**. (GUÉRIOS, 1981, p. 209. Grifos do autor).

Filho daquele que brilha no governo, Raymundo é o “protetor do conselho” e, no desfecho, acaba protegendo Albertina, que poderá permanecer e se casar com ele, fato que era o próprio desejo dela, além de proteger Praxedes da possibilidade de, após a sua não nomeação, ter de casá-la com alguém inferior.

Personagem que se move da casa actancial de *adjuvante* para a de *oponente*, Fiusa significa:

FIÚZA, [FIUSA] sobrenome português, primitivo, alcunha. Do latim **fiducia**: “confiança”. Compare **Fidêncio**. FIDÊNCIO, -A, latim **Fidentius**: “o de fé, confiante, fiel”. (GUÉRIOS, 1981, p. 120-121. Grifos do autor).

O nome Fiusa conota “confiança” e inicialmente pode ser compreendido como uma antítese à função representada por ele durante as negociações com Praxedes, pois o protagonista exerce a sua confiança nele e acaba traído. Todavia, o nome tem origem em

“Fidêncio”, de acepção “o de fé, confiante, fiel” e Fiusa é muito mais confiante, fiel e de fé em si mesmo, agindo e conseguindo o que deseja, mesmo que, para isso, tenha de mudar de lado e exercer o papel de traidor ou de “puxa-saco”.

O último personagem a participar dos conflitos e negociações é o empregado “João”, seu nome é assim definido pelo dicionário etimológico:

JOÃO, hebreu **Iehohanan, Iohanan**: Javé (**leho**) é (cheio) de graças (**hanan**). Ou “Javé é misericordioso”. Outros: Javé deu, presenteou”. Grego **Ioánnes**, latim **Jo(h)annes**, italiano **Giovanni**, espanhol **Juan**, francês **Jean**, inglês **John**, alemão **Johann**, húngaro **János**, russo **Iwan**, checo **Jan**. Com os elementos invertidos **Ananias**. (GUÉRIOS, 1981, p. 151. Grifos do autor).

Oposto à função de Deus, João não possui a “graça divina”, mas exerce o papel de contextualizador crítico dos fatos, e dentro de sua simplicidade e submissão, possui bastante “graça”, contribuindo em algumas cenas com o efeito humorístico da obra.

Mais uma vez, as mulheres não possuem destaque no enredo e seus nomes também representam, de certa maneira, tal concepção. A esposa, “Genoveva”, tem o seu nome definido dessa maneira:

GENOVEVA, nome de étimo controverso. O 2º elemento (**veva**) parece que se prende no alemão **weben**: “tecer”, ou a **weib**: “mulher”. Quanto ao 1º (**geno**), nada se sabe. Contudo, há quem o traduza por “filha do céu”, dando-lhe origem céltica. Segundo outros: “a tecedora de feitiços, de encantamentos”. E ainda outros do céltico: “face (**gen**) branca ou bela (**gwef**)”. Latim eclesiástico: Sancta **Genovefa**, padroeira de Paris; m. 512. Italiano **Genoveffa**; francês **Geneviève**. Em Vieira: **Genovefa**. Arcaico: **Genoefa**. (GUÉRIOS, 1981, p. 130. Grifos do autor).

Genoveva é no enredo apenas a “mulher” de Praxedes como o segundo elemento de seu nome, “veva”, significa, é pacífica e obediente como uma “filha do céu”, tradução controversa do primeiro elemento de seu nome, “geno”.

A filha, Albertina, por fim, tem o seu nome definido pelo *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes* dessa forma:

ALBERTINO, [ALBERTINA] –A, diminutivo de **Alberto**.
ALBERTO, -A, variação de **Adalberto**.
ADALBERTO, -A, germânico: “brilho (**bertho**) da nobreza (adal)”. Forma francesa: **Adalbert, Audibert, Aubert**. (Cf. GUÉRIOS, 1981, p. 47 e 51. Grifos do autor).

“Diminutivo de Alberto”, Albertina brilha de modo mais contido do que Gualberto e o seu protetor Raymundo, no final da trama, consegue o seu desejo de casar, só sendo atendida pelo pai devido à frustração de seus planos, tendo assim certo brilho, mas diminuto em relação ao do noivo e do sogro.

Por fim, das análises produzidas aqui a partir do modelo actancial e das funções das personagens chegamos à conclusão que esta comédia é inovadora e de crítica (aos) de costumes, e também a partir das análises realizadas em *Da mão à boca se perde a sopa*, lançamos a seguinte questão: elas podem ser consideradas comédias romântico/realistas? Apresentaremos a seguir algumas semelhanças e inovações delas pelo plano estético-ideológico e concluiremos a questão no quarto capítulo desta tese.

2.5. Conclusões sobre as comédias: semelhanças e inovações estéticas

As duas comédias, *Da mão à boca se perde a sopa* e *Por um triz coronel!*, de Visconde de Taunay apresentam claras semelhanças.

A questão da disputa do protagonista contra seu amigo mais próximo, um compadre que frequenta a casa e é pai de um filho interessado em se casar com a filha daquele é o conflito dramático principal da primeira obra e tema muito importante na segunda. Ribeiro quer derrotar Lemos, afirmando ser um capitalista mais sagaz e preparado para fazer investimentos e Praxedes quer vencer a Gualberto, ser nomeado coronel e colocar o seu partido em posição superior ao do rival.

Também se repete o fato dos pais permitirem o casamento apenas no desfecho e as filhas serem consultadas somente neste momento, sendo feita as vontades delas. Apesar de ambos os pais desejarem alguém que consideram ser o melhor para as filhas, temos a diferença de que Ribeiro não tinha objeções ao pretendente filho do compadre, só desconhecia as suas intenções, enquanto Praxedes sabe da pretensão do filho do compadre e tem como um dos seus objetos impedir que ela se concretize.

Outra semelhança entre as obras refere-se à temática do conflito espacial, característico às comédias de costumes, a oposição “costumes simples do interior” *versus*

“costumes eruditos” é apresentada pelo fato de a notícia vir sempre de fora: a cotação financeira trazida pelo vapor de *New York* em *Da mão à boca se perde a sopa* e a carta com nomeação de coronel e as novidades da França em *Por um triz coronel!*. A ansiedade das personagens interioranas por tais notícias vindas de fora funcionam como uma oportunidade de se colocarem como superiores aos seus pares e ostentar novas posições sociais, além de reforçarem tanto os aspectos cômicos quanto os críticos das comédias.

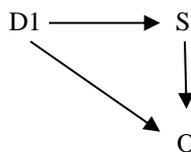
Maria Lídia Lichtscheidl Maretti também relata algumas dessas semelhanças entre elas:

A história se dá, tal como na comédia anterior, toda numa mesma tarde e no mesmo lugar e ao redor de uma mesma ação principal. Outra analogia possível entre essas duas é a da definição final pelo casamento feliz, fruto das consequências da trama. Uma diferença marcante entre elas, por sua vez, se observa no ritmo do diálogo entre as personagens: aqui ele é mais intenso e mais rápido, representativo da apreensão e da euforia diante da iminência de notícias politicamente vantajosas (MARETTI, 2006, p. 266).

Maretti destaca que a euforia de Praxedes “diante da iminência de notícias politicamente vantajosas” faz o ritmo dos diálogos em *Por um triz coronel!* ser mais intenso do que em *Da mão à boca se perde a sopa*. Concordamos com a conclusão da crítica, que pode ser ampliada na relação com os modelos actanciais e análises dos protagonistas feitas nos subcapítulos anteriores, nos quais foi possível observar que Ribeiro “flui” (acepção de seu nome) mais lentamente pelo enredo e é mais consciente de suas ações, enquanto Praxedes, “trabalha muito” (nome) por algo não tão bem planejado e racionalizado, intensificando a sua comicidade e caricatura. A intensidade no diálogo também traz uma resolução mais rápida para o conflito em *Por um triz coronel!*, pois, apesar de ambas serem entremezes, esta é relativamente mais curta do que a outra comédia.

No entanto, também conforme já mencionado, o exame da profundidade psicológica não é sempre o mais adequado para analisar personagens dramáticas que pouco expressam seus pensamentos em tal gênero, ainda mais neste caso, se tratando de entremezes cômicos de costumes. Como observou Anne Ubersfeld é preciso pensar na “dupla caracterização, a um só tempo ideológica e psicológica, da relação sujeito objeto”. Assim, a autora desmembra novamente o modelo actancial de seis casas em triângulos:

Denominamos psicológico o triângulo com a seguinte forma:

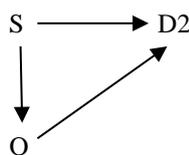


É assim denominado porque serve para a dupla caracterização, a um só tempo ideológica e psicológica, da relação sujeito-objeto; na análise, serve para mostrar como o ideológico é reinserido no psicológico ou, mais exatamente, como a caracterização da relação sujeito-objeto (a flecha do desejo) é estreitamente dependente da ideológica. [...] Em particular, é esse triângulo que poderemos interrogar, para a determinação psico-ideológica do objeto: a *escolha do objeto* não pode ser compreendida como se faz tradicionalmente em função das determinações psicológicas do sujeito S, mas em função da relação D1-S. O que corresponde a uma observação de bom senso: que o objeto do amor, por exemplo, não é escolhido em função apenas dos gostos do sujeito, mas de todas as determinações sócio-históricas nas quais está inscrito (UBERSFESLD, 2013, p. 48).

O triângulo de Ubersfeld serve para determinarmos que Ribeiro e Praxedes desejam psico-ideologicamente seus objetos, a força do *destinador D1* (capitalismo, cultura, política, patriarcalismo) age sobre os *sujeitos* que, por consequência, também agem na direção de seus *objetos*. A autora reforça ainda que “uma vez mais, vemos como o *modelo actancial serve não tanto para resolver problemas, mas sim para propô-los*”. (2013, p. 48. Grifos da autora). Estabelecida a proposição dos problemas, dos conflitos dramáticos, compreendemos que a ideologia capitalista de posição social hierárquica faz Ribeiro e Praxedes terem desejos de ascensão em relação aos seus compadres, por exemplo.

Portanto, o triângulo psicológico orienta a composição de outro:

O triângulo que assim qualificamos [*ideológico*] apresenta-se sob a seguinte forma:



Ele é, por assim dizer, o avesso do precedente e marca o *retorno da ação ao ideológico*: serve para descobrir como a ação, tal como se apresenta no decorrer do drama, acontece em favor de um beneficiário, individual ou social. Na outra extremidade da ação, esclarece, não a origem da ação, mas o sentido do desenlace, permitindo ver que há no interior do modelo formal uma espécie de diacronia, um *antes* e um *depois*. (UBERSFELD, 2013, p. 48-49. Grifos da autora).

As ações dos protagonistas das comédias marcam o “retorno ao ideológico” e embora eles mesmos sejam os principais *destinatários* (D2) da flecha do desejo, as condições culturais, sociais e políticas acabam prevalecendo no desenlace, assim, os compadres capitalistas desfrutam de suas posições no jantar e celebram a união matrimonial de seus filhos na primeira comédia, o partido conservador vence o liberal e a nomeação de coronel do *oponente* sobrepuja-se a vontade particular do protagonista, permitindo a união de sua filha com o vencedor na segunda. Há uma condição ideológica *antes*, *destinador* D1, que se modifica e consolida em outra condição ideológica *depois*, *destinatário* D2.

Após os conflitos dramáticos serem desvendados, estabelecermos comparações de leitura entre as duas comédias, e também com as comédias de costumes de Martins Pena, além das análises metacríticas, ainda é possível a proposição de uma leitura sócio-histórica da dramaturgia do Visconde de Taunay.

Anne Ubersfeld chama atenção para essa possibilidade na encenação das peças dramáticas, a qual chamou de “questão semiológica chave”:

[...] A questão proposta pelo triângulo ideológico é a relação entre o sujeito e o destinatário, entre a ação individual do sujeito e suas consequências individuais, mas também sócio-históricas. Tal análise, em sua variedade quase infinita, propõe ao encenador a *questão semiológica chave*: como mostrar o sentido, ao mesmo tempo individual (para o sujeito) e sócio-histórico, do desenlace? (*idem*, p. 49).

Trazendo a reflexão sobre a encenação dramática para a nossa proposta de leitura crítica da *diegese* das comédias em outro momento histórico, entendemos que o retorno ao ideológico também se faz para um *destinatário social*. As comédias serôdias de Taunay, as inovações feitas com fusões estéticas e, principalmente, as vozes metalinguísticas crítico-reflexivas funcionam como respostas, ou soluções, do autor às questões ideológicas de sua época.

Para fecharmos as comparações de semelhanças e inovações estéticas entre elas, tomemos como suporte outra aplicação do modelo actancial em obras dramáticas realizada por Ubersfeld:

[...] Assim, *Otelo*, de Shakespeare, é lido mais facilmente se fizermos Iago o sujeito inverso, o duplo negro de Otelo. No melodrama, deve-se considerar o

vilão o verdadeiro sujeito ativo. O que pensar dessa inversão? É possível cenicamente privilegiá-la. Mas também é possível, na representação, deixar subsistirem os dois modelos actanciais, fazer um e outro representarem, mostrá-los imbricados um no outro com suas possibilidades conflituais e com sua concorrência. (UBERSFELD, 2013, p. 51).

As peças de Martins Pena têm personagens *oponentes* que agem em prol do desejo de seus objetos, implicando novas flechas do desejo e talvez novos modelos actanciais, pois, assim como no exemplo de *Otelo*, nelas, o vilão é um “verdadeiro sujeito ativo”. Já nas obras dramáticas de Taunay, os *sujeitos* Ribeiro e Praxedes lutam mais sozinhos, contra suas próprias vaidades, do que contra as ações e desejos dos seus compadres, os quais funcionam como *oponentes* criados pelos próprios protagonistas. Tal inovação intensifica o aspecto de crítica social e moral (realista?) das comédias em detrimento dos traços maniqueístas e típicos das comédias de costumes românticas.

Conforme conclui Ubersfeld, “o modelo actancial ajuda a determinar o lugar histórico da obra” (2013, p. 57) e as comédias do Visconde de Taunay também se fazem inovadoras por inserirem-se estética e conscientemente num momento histórico.

De todas as semelhanças entre os enredos e as ações dos protagonistas das comédias e dentre algumas diferenças, destaca-se o diferente desfecho para os *destinatários (D2)*, *os próprios sujeitos*: Ribeiro termina com seus desejos obtidos, apesar dos percalços, recuperou o dinheiro perdido pelo investimento do compadre sócio, casou bem a filha, foi elogiado, reconhecido como um capitalista importante e ostentou seu peixe, sua mesa e a sua casa. Praxedes, por sua vez, num trocadilho comparativo com a obra anterior, perdeu praticamente toda a sopa (ficou à beira da boca?, da sorte?), não foi nomeado coronel (ficou por um triz), não casou a filha com alguém melhor do que o pretendente e não conseguiu ostentar nada diante do compadre. Os *oponentes*, compadres, não são desenvolvidos, não têm espaço nas comédias para rivalizarem com os protagonistas, surgem em cena sem terem ciência da disputa e até passam de *oponentes* para *adjuvantes* destes.

As duas comédias do Visconde de Taunay reúnem temas e características da dramaturgia e fundem aspectos cômicos de costumes, exageros sentimentais, crítica moral burguesa e capitalista, podendo ser compreendidas como “romântico-realistas” e, mais do que isso, funcionando como uma espécie de “instância crítica do teatro oitocentista no Brasil”.

3. HÁ UM TEATRO REALISTA EM TAUNAY?

A modernidade imprimiu maior velocidade também nas artes. Períodos estéticos e escolas literárias que antes se estendiam por séculos, hodiernamente, modificam-se rapidamente. Dessa maneira, o Romantismo, como movimento predominante, segundo as periodizações impostas pelas historiografias, durou significativamente menos. Carpeaux analisa o seu término e apresenta outras rápidas transformações:

O Romantismo francês acabou em 1848. Os românticos dispersaram-se: Lamartine vencido, Musset quebrado, Hugo exilado, Sainte-Beuve aliado aos novos donos da França. O Romantismo acabou assim como começara: acompanhando grandes acontecimentos políticos.

Fim do Romantismo. Os fatos são inegáveis: a conversão de Newman; o ataque de Kierkegaard contra os românticos na filosofia e na Igreja; a carta de Bielinski denunciando o reacionarismo de Gógol; a revolução de fevereiro de 1848 em Paris; e o *Manifesto Comunista*. Tudo isso dentro dos poucos anos entre 1845 e 1855. Foi o fim do Romantismo (CARPEAUX, 2012, v. 6, p. 399-400).

No Brasil, a escola que já começara tardiamente em relação à gênese europeia, termina, da mesma forma, posteriormente, em 1881, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, escolhida pelas historiografias como marco de início do Realismo. Ao compararmos com as datas europeias, é possível vislumbrarmos tal descompasso temporal:

[...] A Revolução de Julho é um dos acontecimentos mais importantes da história moderna, talvez de maiores repercussões do que qualquer revolução anterior: a Revolução de 1789 significara a emancipação econômica da burguesia, que agora, em 1830, também se apoderou do poder político, removendo os últimos obstáculos da evolução capitalista da economia (CARPEAUX, 2012, v. 7, p. 19).

A data de 1830 já funciona como uma preparação para a posterior ascensão da burguesia na Europa. Dessa forma, o nacionalismo idealista dará lugar aos heróis problemáticos burgueses e aos dramas de casaca, marcas do Realismo:

[...] Entre 1850 e 1860 começou, enfim, o reconhecimento público de Schopenhauer, pensador anti-histórico, que podia impunemente insultar a memória de Hegel sem encontrar oposição séria; por volta de 1860, os grandes

cientistas, os físicos, químicos, biólogos, já fizeram questão de ignorar as “arbitrariedades” do filósofo “idealista”. Em 1870, já não havia nenhum hegeliano entre os catedráticos de filosofia nas universidades alemãs; e os poucos hegelianos no estrangeiro – Vera e Spaventa na Itália, Caird e Thomas Hill Green na Inglaterra – eram considerados esquisitões. O ostracismo de Hegel estendeu-se ao seu discípulo mais devotado e mais antagonico, a Marx. A ciência das universidades burguesas não devia nem podia tomar conhecimento de uma doutrina profundamente ligada ao hegelianismo e em parte codificada na terminologia do mestre de Berlim, como era o marxismo. O desconhecimento do marxismo pela burguesia correspondia à divulgação muito limitada do marxismo no próprio proletariado, incapaz de abraçar o socialismo científico porque ainda não tinha consciência de classe. As reações proletárias contra o domínio da burguesia ainda eram tão desordenadas como a Comuna de Paris de 1870 e o anarquismo bakunista na Suíça, na Itália e na Áustria. O feudalismo já estava derrubado; os proletários, ainda incapazes de se defender. Na verdade, nada se opunha à ascensão vertiginosa do capitalismo. (CARPEAUX, 2010, v. 7, p. 20. Aspas do autor).

A partir do preâmbulo histórico de Carpeaux, é possível observarmos que entre 1850 e 1860, ocorreu a transição do idealismo espiritual para o materialismo científico: “na verdade nada se opunha à ascensão vertiginosa do capitalismo”. Tal fato é aplicável à cronologia da dramaturgia realista brasileira e à desilusão de José de Alencar com alguns dos valores burgueses frente aos ideais românticos e ao seu papel de artista e escritor. Se a tradicional historiografia literária brasileira data 1881 como início do Realismo brasileiro, podemos contestá-la, pois as historiografias específicas de história do teatro brasileiro apontam o auge da produção de nossos dramas realistas durante a explosão do Ginásio Dramático entre 1855 e 1865, datas que são muito mais contemporâneas ao exercício do movimento no continente europeu.

Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro*, evidencia esse período de rápida ascensão e declínio do realismo dramático brasileiro e das obras de José de Alencar:

A passagem meteórica de José de Alencar (1829-1877) pela cena brasileira convida à meditação. Tudo o que escreveu para o teatro resumiu-se dos 28 aos 32 anos, depois do lançamento brilhante do romance *O Guarani*, e antes da total consagração do escritor e do homem público. Por que o desânimo ou o desencanto, afastando-o tão cedo da dramaturgia?

Na explicação desse rápido afastamento do palco se verá um dos diagnósticos do estado do teatro brasileiro, nas décadas que vão de 1855 a 1875, e que se costuma apresentar como o período áureo de sua existência. A entrada de Alencar na cena deu-se com o mesmo êxito do romance, e em poucos meses encenaram-se três obras suas (MAGALDI, 1997, p. 97).

De acordo com o que já expusemos, com exceção das historiografias específicas de teatro brasileiro, as demais obras historiográficas não se referenciam a partir da dramaturgia produzida naquele momento para definir as origens das escolas literárias, tendo como base, principalmente, as narrativas. Algumas dessas excluem o teatro de suas abordagens, como o caso de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, enquanto outras o colocam apenas como apêndices dos capítulos, caso de *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, a qual utilizaremos como suporte para a reflexão sobre o que, geralmente, são consideradas as origens e características do realismo no Brasil.

Segundo Bosi, o Realismo tem sua gênese no país a partir dos seguintes contextos:

A poesia social de Castro Alves e de Sousândrade, o romance nordestino de Franklin Távora, a última ficção citadina de Alencar já diziam muito, embora em termos românticos, de um Brasil em crise. De fato, a partir da extinção do tráfico, em 1850, acelerara-se a decadência da economia açucareira; o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um quadro novo para a nação, propício ao fermento das ideias liberais, abolicionistas e republicanas. De 1870 a 1890 serão essas as teses esposadas pela inteligência nacional, cada vez mais permeável ao pensamento europeu que na época se constelava em torno da filosofia positiva e do evolucionismo. Comte, Taine, Spencer, Darwin e Haeckel foram os mestres de Tobias Barreto, Sílvio Romero e Capistrano Abreu e o seriam, ainda nos fins do século, de Euclides da Cunha, Clóvis Bevilacqua, Graça Aranha e Medeiros e Albuquerque, enfim, dos homens que viveram a luta contra as tradições e o espírito da monarquia. (BOSI, 2006, p. 163).

Bosi traz como fomento das ideias realistas a oposição entre as novas teorias científicas estrangeiras e a luta contra as tradições e o espírito monarquista nacional, fatos que podem ter contribuído para o afastamento da leitura da dramaturgia do Visconde de Taunay, pois ela foi produzida nesse contexto e, como vimos, o autor era um monarquista em plena ascensão da luta contra tal movimento político. Ainda sobre a fusão dos ideais liberais com a estética ficcional realista brasileira, o historiador destaca:

[...] “o movimento subterrâneo que vinha de longe” se originava nas contradições da sociedade brasileira do II Império, que os compromissos do período romântico já bastavam para atenuar. Pelos meados do século, desapareceram em todo o Ocidente os suportes do romantismo passadista: não tinham mais função social a velha nobreza e a camada do clero resistente à nacionalização e ao laicismo que a Revolução Francesa fizera triunfar na sua primeira fase. Por outro lado a agressividade romântico-liberal das classes médias contra o mundo dos altos negócios se canalizou para o socialismo.

Assim, dos anos 60 em diante, só haverá duas vertentes ideológicas relevantes na Europa culta: o pensamento burguês, conservador (outrora, radical, em face da tradição aristocrática), e o pensamento das classes médias (ou, em raros casos de consciência de classe, dos proletários), que assume os vários matizes de liberalismo republicano e de socialismo. Mas a defasagem em que viviam certas áreas de extração colonial, como Brasil e toda a América Latina, carentes de indústria e de grandes concentrações urbanas, move as magras classes médias locais a reivindicações já triunfantes e assentes na Europa e nos Estados Unidos; leva, em última análise, à luta democrática. (BOSI, 2006, p. 166. Aspas do autor).

As contradições históricas e culturais no Brasil do Segundo Império podem ser apreendidas como temas nas obras do Visconde de Taunay. Como apontou Maria Lídia Lichtescheidl Maretti, o autor era uma monarquista que discordava dos integrantes dos partidos conservadores em várias questões, das quais ele vislumbrava a possibilidade de existir um regime mais progressista dentro do que já considerava ter tido avanços a partir do governo de seu amigo D. Pedro II. As suas obras consagradas *Inocência* e *A retirada da Laguna* também apresentam aspectos em que podem ser evidenciadas fusões: a primeira traz o sentimentalismo amoroso e a valorização do território nacional com descrições realistas e técnicas científicas, a segunda o sentimento heroico-patriótico explorado no romantismo sob um viés moderno como a aprendizagem a partir de uma derrota, de uma retirada do exército. As duas comédias analisadas no subcapítulo anterior trazem contradições de conhecimento e conflitos de crença nos próprios ideais pela ascensão burguesa e capitalista e pela oposição entre os partidos conservador e liberal. Ou seja, Taunay não se apegou ao “romantismo passadista” e nem à “agressividade romântico-liberal” como modelo para compor as suas obras literárias, preferindo propor temas e estéticas para além de uma única posição ideológica. Da mesma forma, como será possível vislumbrar nos subcapítulos seguintes, a obra de Alencar (e de outros escritores desses primeiros momentos) também não possui uma fronteira definida entre romantismo e realismo, algo que só se determina mais claramente nos posteriores escritores que praticaram o Naturalismo e o Parnasianismo.

A defasagem infraestrutural pela qual passava o Brasil, segundo as definições de Bosi, não permitiu a existência de uma literatura propriamente socialista ou com uma acepção política tão definida, sendo primeiramente a luta pela liberdade o principal mote. Assim, o crítico entende que a nossa passagem do Romantismo para o Realismo ficcional ocorreu da seguinte maneira:

No plano da inovação ficcional e poética, o primeiro reflexo sensível é a descida de tom no modo de o escritor relacionar-se com a matéria de sua obra. O liame que se estabelecia entre o autor romântico e o mundo estava afetado de uma série de mitos idealizantes: a natureza-mãe, a natureza – refúgio, o amor-fatalidade, a mulher-diva, o herói-prometeu, sem falar na aura que cingia alguns ídolos como a “Nação”, a “Pátria”, a “Tradição”, etc. O romântico não teme as demasias do sentimento nem os riscos da ênfase patriótica; nem falseia de propósito a realidade, como anacronicamente se poderia hoje inferir: é a sua forma mental que está saturada de projeções e identificações violentas, resultando-lhe natural a mitização dos temas que escolhe. Ora, é esse complexo ideo-afetivo que vai cedendo a um processo de crítica na literatura dita “realista”. Há um esforço, por parte do escritor anti-romântico, de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século. (BOSI, 2006, p. 167).

Como afirmamos, tais mudanças de tom são cabíveis apenas às obras narrativas naturalistas, como *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, em que o autor distancia-se do sentimentalismo patriótico e escreve como um cientista que determina os comportamentos e degradações dos seres pelas imposições mesológicas, e a poesia parnasiana de Olavo Bilac, que de modo metalinguístico busca uma arte pura na qual a palavra remeta a modelos miméticos de trabalho manual e artes visuais em detrimento da subjetividade e de um lirismo platônico. Tal afastamento sentimental e esforço para “acercar-se impessoalmente dos objetos e das pessoas” não é aplicável a José de Alencar, romancista anteriormente tão adepto aos ideais românticos de sentimentalismo amoroso e patriótico e que, portanto, não tencionou ser exatamente um “antirromântico”, daí o fato de João Roberto Faria considerar a produção de quase todo o teatro do Ginásio Dramático naquele momento como um “realismo-relativo” (2001, p. 87). Visconde de Taunay, embora desde *Inocência* já não praticasse um romantismo puro, tendo a crítica apontado nele uma transição entre esta escola e a realista, considerado, por exemplo, por Alfredo Bosi como um “realismo-mitigado” (2006, p. 145), também sempre foi um escritor que se envolveu com o que realizou, seja na ficção, nos relatos memorialísticos, políticos, entre outros, não chegando a praticar os métodos científicos “cada vez mais exatos”.

Bosi relata que “o distanciamento do fulcro subjetivo (que já se afirmava na frase de Théophile Gautier: ‘sou um homem para quem o mundo exterior existe’) é a norma proposta ao escritor realista” (2006, p. 167) e apresenta que:

[...] de fato, a configuração do típico foi uma conquista do Realismo, em progresso da consciência estética em face do arbítrio a que o subjetivismo

levava o escritor romântico a quem nada impedia de engendrar criaturas exóticas e enredos inverossímeis (BOSI, 2006, p. 170).

O historiador escreve como se a configuração do típico realista fosse um progresso em relação ao subjetivismo, ao exotismo e à ficcionalidade romântica, o que é bastante questionável, uma vez que, em literatura, uma das grandes possibilidades é justamente poder criar seres excêntricos e enredos inverossímeis. Contudo, cabe mencionarmos que os dramaturgos e os críticos realistas do período também consideravam estar formando uma literatura mais avançada, séria e aprofundada do que a anterior dramaturgia romântica. Analisando a prosa de ficção, Alfredo Bosi ainda aponta as seguintes modificações:

Assim, do Romantismo ao Realismo, houve uma passagem do vago ao típico, do idealizante ao factual. Quanto à composição, os narradores realistas brasileiros também procuraram alcançar maior coerência no esquema dos episódios, que passaram a ser regidos não mais por aquela sarabanda de caprichos que faziam das obras de um Macedo verdadeiras caixas de surpresa, mas por necessidades objetivas do ambiente (cf. *O Missionário*) ou da estrutura moral das personagens (cf. *Dom Casmurro*). Nem sempre, porém, a obediência aos princípios da escola impediu desvios melodramáticos ou distorções psicológicas grosseiras (*O Homem*, *O Livro de uma Sogra*, de Aluísio; *A Carne*, de Júlio Ribeiro). De um modo geral, contudo, a prosa de ficção ganhou em sobriedade e em rigor analítico com o advento da nova disciplina (BOSI, 2006, p. 173).

Novamente, o crítico considera as mudanças da escola realista como avançadas em relação ao romantismo, entendendo que “a prosa de ficção ganhou em sobriedade e em rigor analítico”, tal concepção não se repete necessariamente se aplicarmos às produções teatrais do período de auge do Ginásio Dramático, conforme apresentaremos no subcapítulo posterior e no subcapítulo sobre José de Alencar em que os seus enredos dramáticos realistas ainda expressam, por exemplo, “surpresas” e “caprichos”.

3.1. A busca dos autores pela profundidade estética ou a propagação e o declínio do teatro realista brasileiro

O surgimento da dramaturgia realista brasileira foi muito intenso e gerou rápida empolgação e, decepção. A sua composição e o seu auge coincidem com o apogeu do Ginásio Dramático, de 1855 a 1865, e se apresentam, ainda, em meio às produções narrativas e líricas nacionalistas e aos dramas históricos e comédias de costumes do Romantismo. Décio de Almeida Prado destaca os seguintes contextos históricos e estéticos:

O realismo, sobrevivendo uma geração depois, após o fracasso das tentativas revolucionárias de 1848, significou, para o escritor de teatro, o fim desses sonhos de grandeza, o retorno ao rebanho e ao senso comum. Ele se reconhece como um homem entre outros homens, alguém interessado na vida em sociedade, não nas escapadas ao infinito de alguns seres bafejados pela poesia. Victor Hugo, em 1830, legislava para o gênio. Alexandre Dumas Filho, em 1860, pensa no bom cidadão – na prática, o burguês, que nem assume ares superiores de aristocracia, nem possui a curteza de vista do povo. O tema da liberdade, primeiro para as nações, depois para os indivíduos, cede lugar à ideia burguesa de ordem, de disciplina social. Se o núcleo do drama romântico era frequentemente a nação, passa a ser, no realismo, a família, vista como célula mater da sociedade (PRADO, 2003, p. 78).

Prado aborda contextos parecidos com os que expuseram Carpeaux e Bosi para delimitar a gênese do realismo na dramaturgia, destacando a descida de tom grandiloquente, subjetivo e nacionalista para o humano, social e familiar. Todavia, tais distinções são mais voltadas para a comparação entre os dramas históricos e os denominados dramas de casaca, não sendo tão apropriados para as comédias românticas. As comédias de costumes de Martins Pena tinham certo foco nas famílias, apesar de se referenciar no tema do casamento proibido, típico da escola literária antecedente, e possuírem maior ênfase nas personagens roceiras, distantes das representantes burguesas. As comédias do Visconde de Taunay, ainda que representem personagens, espaços e cenas típicos da comédia de costumes, contêm grande foco nas famílias e na busca das personagens por ascensão e poder da vida burguesa e capitalista, o que reforça seus aspectos de “romântico-críticas”, ou até “romântico-realistas”.

Prado destaca ainda outras características dos dramas realistas:

Retraindo-se o quadro histórico, que transita do passado ao presente, encolhe-se e simplifica-se o quadro ficcional: enredos verossímeis, personagens tiradas da vida diária, episódios fortemente encadeados, girando sobre não mais do que um eixo dramático. A cena, tendo de sugerir salas familiares, semelhantes às que se encontram fora dos teatros, enche-se aos poucos de adereços: mesas, cadeiras, poltronas, sofás, cômodas, estantes,

vasos de flores, estatuetas. [...] A peça de três atos, com cenários que só são trocados durante os intervalos, é a medida dramática para a qual tendem as peças realistas de fim do século, sobretudo em sua feição comercial (PRADO, 2003, p. 78-79).

Tais aspectos são bastante visíveis na dramaturgia de Taunay, apesar de as comédias de certa forma também representarem cenários parecidos, é nos dramas realistas do autor que haverá maior aprofundamento dos espaços burgueses. As comédias tinham maior ênfase em alguns estereótipos das personagens, já os dramas enfocam mais os temas e as teses que são fundamentadas na vida familiar burguesa. Outro elemento a ser destacado é o fato das primeiras terem apenas um ato, enquanto os dois dramas desenvolvem-se em quatro. Os dois dramas de José de Alencar, escolhidos para a nossa análise, também apresentam quatro atos, tendo um deles ainda um epílogo.

Voltando à cronologia histórica de rápida ascensão e declínio da dramaturgia realista brasileira, Décio de Almeida Prado destaca uma ausência de lógica em relação à dramaturgia francesa:

Ao realismo, se a história tivesse lógica, seguir-se-ia o naturalismo, como aconteceu na França, e no que diz respeito ao romance também no Brasil, com Aluísio Azevedo sucedendo a José de Alencar. Mas nos palcos do Rio de Janeiro, cidade que concentrava praticamente todo o teatro nacional, essa sequência foi interrompida por uma espécie de avalanche de música ligeira, que arrasou o pouco que o romantismo e o realismo haviam conseguido construir sob a designação de drama. A irrupção da opereta francesa, acompanhada por suas sequelas cênicas, trouxe consigo a morte da literatura teatral considerada séria (PRADO, 2003, p. 85).

Entendemos que, para a nossa literatura ter lógica, não é necessário sempre repetir ordenações temporais e espaciais, temas e estéticas europeias, apesar de, no geral, romances e poemas terem lhes seguido, cabendo, assim, a comparação da sequência “naturalista” ser lógico/ausente. Contudo, se as narrativas realistas de Machado de Assis e o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, não seguiram estritamente a cronologia estética comum, poderia a dramaturgia realista também adotar o seu próprio percurso, mas não foi a originalidade, na concepção dos historiadores, o fator de ruptura e sim a propagação de peças musicadas e operetas francesas, as quais foram consideradas pelos críticos e autores do período como de qualidade baixa, causando-lhes enorme decepção e fazendo-os abandonarem a sequência de suas produções.

Prado reitera o papel da crítica teatral de Machado de Assis para explicitar tal momento:

Ninguém lamentou mais essa mudança de perspectiva, essa quebra de ambição literária, do que Machado de Assis. Ele começara a se preocupar com o teatro aos 20 anos, em 1859 – e continuará a ser o nosso ponto de referência crítica sobre as coisas do palco. Procedendo ao balanço da literatura nacional, no célebre ensaio intitulado “Instinto de Nacionalidade” (PRADO, 2003, p. 86).

Machado escreveu, em 1859, uma crítica sobre a fundação do teatro realista, intitulada “O Conservatório Dramático”, na qual, antes mesmo de ocorrer o verdadeiro declínio e a decepção, já vislumbrava deficiências no movimento:

Criaram um Conservatório Dramático por instinto de imitação, criaram uma coisa a que tiveram a delicadeza ou mau gosto de chamar teatro normal, e dormiram descansados, como se tivessem levantado uma pirâmide do Egito. [...] Não podia o Conservatório tomar um encargo no sentido de fazer desenvolver o elemento dramático na literatura? As vantagens são evidentes – além de emancipar o teatro, não expunha as plateias aos barbarismos das traduções de fancaria que compõem uma larga parte dos nossos repertórios (ASSIS, 2001, p. 501-502).

Machado chama a atenção para a ingenuidade e prepotência dos fundadores do conservatório em acreditarem que a sua mera fundação já seria capaz de emancipar o nosso teatro. Posteriormente, em 1866, já no período de declínio das produções dramáticas realistas brasileiras, escreveu a crítica “O Teatro Nacional” na qual já expunha acentuado desânimo quanto a sua durabilidade:

[...] O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas plateias alguns espectadores; nada mais; que os poetas dramáticos, já desiludidos da cena, contemplem atentamente este fúnebre espetáculo; não os aconselhamos, mas é talvez agora que tinha cabimento a resolução do autor das *Asas de um Anjo* a pena a fazer dos pedaços uma cruz (ASSIS, 2001, p. 557).

O trecho demonstra claramente a decadência da dramaturgia brasileira, que o crítico denomina como a contemplação de um “fúnebre espetáculo”, enfatizando o declínio de público (“reúne nas plateias alguns espectadores”) e a desilusão dos autores dramáticos. O Machado de Assis crítico de teatro acreditava na suposta “evolução” de

nossa dramaturgia, principalmente pela produção de José de Alencar, a qual ele menciona como a possibilidade de naquele momento ter “cabimento a resolução”, além do fato dele próprio também tencionar ser um dramaturgo e publicar as suas peças.

Mais adiante, o crítico questiona o valor estético do Romantismo e reafirma a sua crença de que a dramaturgia realista praticada no Conservatório poderia ter sido o ponto de equilíbrio necessário, conforme podemos ler nos trechos a seguir:

[...] Todos sabem que a bandeira do romantismo cobriu muita mercadoria deteriorada; a ideia da reforma foi levada até aos últimos limites, foi mesmo além deles, e daí nasceu essa coisa híbrida que ainda hoje se escreve, e que, por falta de mais decente designação, chama-se ultra-romanticismo. A cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escureceram desde logo a aurora da revolução romântica. Quanto mais o público as aplaudia, mais requintada a inventiva dos poetas; até que a arte, já trucidada pelos maus imitadores, foi empolgada por especuladores excelentes, que fizeram da extravagância dramática um meio de existência. Tudo isso reproduziu a cena brasileira, e raro aparecia, no meio de tais monstruosidades, uma obra que trouxesse o cunho de verdadeiro talento (ASSIS, 2001, p. 558).

Machado entende que o engajamento nacionalista funcionou em nossa dramaturgia como exposição de temas que encobriram vários problemas estéticos, aos quais denomina pejorativamente como “monstruosos, informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escureceram desde logo a aurora da revolução romântica”. Embora o crítico mencione a “exceção de algumas peças excelentes”, nesta crítica, o seu exercício é de denúncia e chamada de atenção para o crescente gosto do público por tais espetáculos extravagantes, principalmente os estrangeiros que começavam a dominar os nossos palcos. Para Machado:

[...] o ultra-realismo tomou o lugar do ultra-romanticismo, o que não deixava de ser monótono. Aconteceu o mesmo que com a reforma precedente; a teoria realista, como a teoria romântica, levadas até à exageração, deram o golpe de misericórdia no espírito público. Salvaram-se felizmente os autores nacionais (ASSIS, 2001, p. 559).

A extravagância do ultrarromantismo começava a apresentar-se na nova escola, tomando uma forma híbrida, a qual denominou por “ultrarrealismo”. Machado entende que, se o público tomou gosto por tais espetáculos, “salvaram-se felizmente os autores

nacionais” e nenhum destes tentou mais resistir do que José de Alencar, embora possamos contemplar o criticado hibridismo (“ultra”) das escolas em sua dramaturgia.

Machado de Assis termina a crítica praticamente defendendo a bandeira dos autores realistas do Conservatório e tendo a “esperança” de que a resistência e a revolução ocorrerão em nossos palcos:

Criando um conservatório dramático, assentado em bases largas e definitivas, com caráter público, a comissão atentou para uma necessidade indeclinável, sobretudo quando exige para as peças da Comédia Brasileira o exame das condições literárias [...]

Na esperança de que esta reforma se há de efetuar, aproveitaremos o tempo, enquanto ele não chega, para fazer um estudo dos nossos principais autores dramáticos, sem nos impormos nenhuma ordem de sucessão, nem fixação de épocas, e conforme nos forem propícios o tempo e a disposição. Será uma espécie de balanço do passado: a Comédia Brasileira iniciará uma nova era para a literatura (ASSIS, 2001, 561-562).

Contudo, é no conhecido ensaio “Notícia da Atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade”, de 1873, que Machado expressa o desânimo para com a trajetória seguida pelo teatro nacional nas décadas finais do século XIX, questionando, principalmente, o valor estético do teatro musicado que lhe foi sucedendo e encobrando. O ensaio é subdividido, após as conceituações e análises sobre o que denominou por “instinto de nacionalidade”, em “o romance”, “a poesia”, “a língua” e “o teatro”, sobre este último conclui:

Esta parte pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admittissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tornou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores? (ASSIS, 1997, p. 27).

Como já havíamos destacado, o auge da produção realista do Ginásio Dramático deu-se entre 1855 e 1865, em 1873, data da publicação do ensaio, Machado apresenta a dominação das produções estrangeiras em nossos palcos, considerando que não havia, naquele momento, “teatro brasileiro, nenhuma peça nacional”. Em seguida, lamentando

o fato da dramaturgia brasileira não ter tido continuidade, destaca as produções de José de Alencar, as quais considera evoluídas em relação às de seus antecessores e sucessores:

E todavia a continuar o teatro, teriam as vocações novas alguns exemplos não remotos, que muito as haviam de animar. Não falo das comédias do Pena, talento sincero e original, a quem só faltou viver mais, para aperfeiçoar-se a empreender obras de maior vulto; nem também das tragédias de Magalhães e dos dramas de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Agrário. Mais recentemente, nestes últimos doze ou quatorze anos, houve tal ou qual movimento. Apareceram então os dramas e comédias do Sr. J. de Alencar, que ocupou o primeiro lugar na nossa escola realista e cujas obras *Demônio Familiar* e *Mãe* são de notável merecimento. Logo em seguida apareceram várias outras composições dignas do aplauso que tiveram, tais como os dramas dos Srs. Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva e alguns mais; mas nada disso foi adiante. Os autores cedo se enfatiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada (ASSIS, 1997, p. 27).

Apesar de a crítica ainda nutrir um resquício de esperança, termina reiterando a inexistência de uma obra inovadora e nacional: “a província ainda não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia – mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original. E com estas poucas linhas fica liquidado esse ponto” (1997, p. 27).

Tanto Machado de Assis e José de Alencar, quanto outros escritores e encenadores do Conservatório Dramático acreditavam que as produções realistas continham aprofundamentos estéticos e funcionavam como uma “evolução” da dramaturgia, ou da literatura, brasileira. Entretanto, conforme apresentamos no subcapítulo 2.1, Antonio Candido chamou a atenção para os perigos dessa abordagem histórico evolucionista.

Candido denominou o que geralmente é considerado avançado como heterodoxo e creditou tal possibilidade à inteligência dos escritores ou ao fato de que temas e estéticas podem ser consideradas pelos críticos posteriormente de tal forma, porém, também ressaltou que os traços que aparentavam ter desaparecido podem ressurgir ou serem reconfigurados nas literaturas seguintes, assim, aquilo que num momento é considerado menos ou mais “avançado”, pode, em outro tempo ou perspectiva, ser compreendido de maneira oposta.

Portanto, considerar que a produção dramática realista funcionou como uma evolução em relação à romântica exige um cuidado muito grande do estudioso e é algo que não pretendemos apontar, pois em diferentes contextos, temas e estéticas, é possível

compreender traços bastante heterodoxos na dramaturgia do Visconde de Taunay, seja a pretensa romântica ou a realista, assim como também é possível apontá-los nas obras de Martins Pena e de José de Alencar, os dois principais autores dos períodos e objetos de nossas comparações.

Se Machado representou a desilusão da crítica em relação à dramaturgia das décadas finais do século XIX, José de Alencar representou a desistência dos escritores. Em pleno auge de sua produção, o autor cearense abandona a dramaturgia e aproveita, claramente, os temas e estéticas praticados para compor os seus últimos romances, da fase urbana e burguesa, conhecida por “perfis de mulher”. Sobre o rápido e intenso período de produção dramática de Alencar, Magaldi destaca:

A passagem meteórica de José de Alencar (1829-1877) pela cena brasileira convida à meditação. Tudo o que escreveu para o teatro resumiu-se dos 28 aos 32 anos, depois do lançamento brilhante do romance *O Guarani*, e antes da total consagração do escritor e do homem público. Por que o desânimo ou o desencanto, afastando-o tão cedo da dramaturgia? [...]

Na explicação desse rápido afastamento do palco se verá um dos diagnósticos do estado do teatro brasileiro, nas décadas que vão de 1855 a 1875, e que se costuma apresentar como o período áureo de sua existência. A entrada de Alencar na cena deu-se com o mesmo êxito do romance, e em poucos meses encenaram-se três obras suas (MAGALDI, 1997, p. 97).

Magaldi compreende que o período áureo da dramaturgia realista estendeu-se de 1855 a 1875 e que as obras de José de Alencar foram as que melhor representaram esse período. No entanto, o crítico reforça a desilusão de Alencar em prosseguir com a produção e como o escritor culpou o público por sua desistência:

[...] O dramaturgo acusa o público do desinteresse pela produção nacional, e afirma que, antes de escrever *O Jesuíta*, “já tinha passado as veleidades teatrais que produziram *Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar*, *O Crédito*, *As Asas de um Anjo*, *Mãe*, *Expição*, e já me havia de sobra convencido que a plateia fluminense estava em anacronismo de um século com as ideias do escritor”. Refere-se Alencar à “indiferença desse público híbrido, que desertou da representação de um drama nacional, inspirado no sentimento patriótico, para afluir aos espetáculos estrangeiros” (MAGALDI, 1997, p. 97).

Dessa maneira, os escritores e críticos mais renomados do período abandonaram o empenho na dramaturgia e se voltaram para a produção dos romances, os quais tiveram grande êxito, bastando citar *Diva*, *Lucíola* e *Senhora*, ambos de José de Alencar, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, todos de Machado

de Assis, *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo e *O Ateneu*, de Raul Pompeia. Cabe lembrarmos que o Visconde de Taunay produziu sua dramaturgia posteriormente a esse momento de empolgação com a produção realista do Conservatório e durante o auge dos musicais e das peças estrangeiras, o que pode ter contribuído para o desconhecimento da crítica e o desinteresse dos encenadores.

Por conseguinte, a produção dramática realista brasileira deu lugar nos palcos para as encenações estrangeiras, sobre estas, Décio de Almeida Prado expõe:

O teatro musicado, em suas várias encarnações, significou um aumento ponderável de público, com benefícios econômicos para intérpretes e autores, e o decréscimo de aspirações literárias. Após os sonhos despertados pelo romantismo, quando os escritores acharam que poderiam dizer alguma coisa de importante sobre a liberdade e a nacionalidade, e após o realismo, que examinou moralmente os fundamentos da família burguesa, a opereta, a revista e a mágica surgiam como nítido anticlímax. Até o amor descera a níveis mais corpóreos e menos idílicos (PRADO, 2003, p. 113).

Prado, adepto da tese de que o Romantismo e o Realismo do século XIX constituíram a formação da literatura e da dramaturgia brasileiras, também compreende que a ascensão do teatro musicado pôs fim aos sonhos e críticas independentes dos nossos escritores dramáticos do período. Por fim, o crítico entende que a ascensão de tais peças estrangeiras contribuiu para que dramas de maior profundidade e seriedade perdessem espaço, restando apenas como possibilidade para os escritores brasileiros o exercício da comédia ligeira:

Tragédia e drama haviam sido tragados pelas sucessivas ondas do teatro musicado. Nesse sentido, o naturalismo, corolário do realismo, nunca chegou a existir no Brasil. Restava, portanto, para os autores nacionais, como gênero comercialmente viável, a comédia. Esta, de acordo com a poética clássica encarnada por Molière, podia inclinar-se seja para o estudo psicológico (*O Avaro*), seja para a descrição de costumes (*As Preciosas Ridículas*), seja para as complicações do enredo (*As Artimanhas de Scapin*). Em Martins Pena encontrava-se, em germe, um pouco dessas três possibilidades dramáticas, que, evidentemente, não se excluem. Foi a segunda que predominou no Brasil, dando origem à nossa única tradição teatral: a da comédia de costumes. Assim mesmo, a sua continuidade histórica nunca foi perfeita. Um autor ou uma peça cintilavam por um instante no pálido firmamento dramático brasileiro, lançando uma luz logo julgada imorredoura. Todos suspiravam de satisfação: estava finalmente criado o teatro nacional. Mas a luz vacilava, apagava-se, voltava a imperar a escuridão, até que o brilho de outro astro reacendesse de esperanças (PRADO, 2003, p. 117-118).

Décio de Almeida Prado também considera que o naturalismo, extensão lógica do primeiro realismo, nunca ocorreu na dramaturgia brasileira e o espaço que anteriormente era dado às comédias de costumes de Martins Pena, em sua maioria entremezes leves para serem encenados em intervalos de dramas europeus, continuou em outras esparsas comédias de costumes. Teria sido este o motivador que levou o Visconde de Taunay a começar por duas comédias? Acreditamos nesta hipótese, porém com a ressalva conclusiva de nosso capítulo anterior de que o autor tentou introduzir nelas elementos críticos da estética realista e metalinguagens reflexivas sobre a mera repetição tradicional.

Contudo, as comédias serôdias do Visconde de Taunay e o realismo aplicado à dramaturgia quando o momento era propício a praticá-lo nos romances contribuíram para que tais obras fossem desconhecidas pela crítica e pelo grande público, além do afastamento por problemas de saúde e por ideais políticos conservadores que isolaram o escritor. Sendo assim, “o brilho que reacendeu as esperanças” para a produção nacional, utilizando a expressão de Prado, pertenceu a Artur Azevedo, que soube utilizar-se das formas ligeiras dos musicais estrangeiros e das comédias de costumes brasileiras para compor uma enorme quantidade de peças, fazendo o caminho inverso dos outros escritores e deixando a narrativa para dedicar-se, quase que inteiramente, ao teatro. Sobre tal momento histórico, Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, relatou:

Quando o escritor maranhense [Artur Azevedo] encetou a sua carreira, o teatro pós-romântico exibia os *dramas de casaca*, assim chamados por mostrarem no palco a vida burguesa da época e não mais os quadros históricos que a tradição clássica e, depois, romântica, tinha privilegiado. Mas, graças à ação do novo Ginásio Dramático, fundado em 1855, a esses dramas vieram acrescentar-se peças, já romântico-realistas, vindas de Paris e assinadas por Dumas Filho, Scribe, Augier, Sardou: assim, *A Dama das Camélias*, que tanto êxito alcançara, estreia no Rio aos 7 de fevereiro de 1856, apenas quatro anos depois da sua apresentação em Paris (BOSI, 2006, p. 240).

No geral, a historiografia literária brasileira praticamente só mencionou e analisou, nas décadas finais do século XIX, as obras dramáticas de Artur Azevedo, encenadas com considerável reconhecimento ao lado das produções oriundas principalmente da França. Para o desenvolvimento do nosso capítulo sobre “se há um teatro realista do Visconde e Taunay”, é necessário que discorramos mais sobre a influência dessa dramaturgia estrangeira no Brasil, sobretudo a praticada por José de

Alencar no auge do Conservatório Dramático. Primeiramente, apresentaremos as definições utilizadas para as obras realistas, consideradas como dramas burgueses ou dramas de casaca.

3.2. Os Dramas de Casaca: dramas burgueses romântico-realistas?

Como já abordado, os dramas realistas surgiram ainda durante a propagação dos dramas nacionalistas e, principalmente, das comédias de costumes românticos, não havendo uma fronteira tão nítida e definida entre as duas escolas nas posteriores produções. José de Alencar, reconhecidamente o maior ficcionista romântico do período, foi considerado pela crítica teatral do período e pelos encenadores do Ginásio Dramático como o melhor escritor da então nova dramaturgia realista. Desse modo, é possível questionarmos se os dramas burgueses não representam em nosso país uma concepção “romântico-realista”.

Maria Lídia Lichtscheidl Maretti apontou uma temática como a mais significativa transição de perspectivas feita entre as comédias românticas e os dramas realistas:

Se as comédias acontecem antes de casamentos que decidem as situações instáveis das personagens, os dramas se dão depois, e pelo mesmo motivo: a ameaça, sempre não concretizada, de revelação da verdadeira paternidade dos filhos, tidos como frutos honestos dos casamentos. Dado o apelo histórico e moralmente provocativo das comédias, é nelas que a análise a seguir se concentra (MARETTI, 2006, p. 247).

O tema principal iniciado após os casamentos dos protagonistas é o que ocorre nas duas obras que escolhemos de José de Alencar para estabelecermos comparações com os dois dramas de Visconde de Taunay, os quais, conforme destaca Maretti, “se dão pelo mesmo motivo: a ameaça, sempre não concretizada, de revelação da verdadeira paternidade dos filhos, tidos como frutos honestos dos casamentos”. Entretanto, a crítica concentrou suas análises apenas nas duas comédias de Taunay.

Se Alencar e Taunay praticaram formas do teatro realista estrangeiro, utilizaremos as definições do *Dicionário de teatro brasileiro*, de Ginzburg et al., para as nossas primeiras comparações. Para “realismo”, o dicionário traz as seguintes acepções:

A reação contra o teatro romântico no Brasil aconteceu antes mesmo do esgotamento desse movimento literário na prosa, na poesia e na própria dramaturgia. Durante pelo menos dez anos, entre 1855 e 1865, Romantismo e Realismo vão disputar a preferência de autores, atores e público nos teatros do Rio de Janeiro e de outras cidades do país. Para os adeptos do Realismo, o modelo dramaturgicamente a ser seguido é Alexandre Dumas Filho, secundado por Émile Augier. Nas peças desses autores franceses, as chamadas comédias realistas, ou dramas de casaca, já não se encontram as paixões exacerbadas, os ritmos tenso da ação dramática e o colorido forte do drama romântico. Ao contrário, ambos fazem da naturalidade um princípio norteador na criação dos diálogos e das cenas, visando a uma descrição mais verdadeira dos costumes da burguesia, classe com a qual se identificavam. Ao mesmo tempo, suas peças têm feição moralizadora. Ou seja: à descrição dos costumes justapõe-se a prescrição de valores éticos como o trabalho, a honestidade e o casamento, no interior de um enredo que se presta ao debate de questões sociais e que opõem bons e maus burgueses. Estes, obviamente, são caça-dotes, especuladores, preguiçosos e desonestos. Já os heróis são comportados pais e mães de família ou moços e moças que têm a cabeça no lugar; e o amor que vale não é mais a paixão ardente, mas o amor conjugal, que deve ser calmo e sereno. O resultado é que o realismo do retrato torna-se relativo, pois a sociedade aparece melhorada pelas pinceladas moralizantes. No horizonte das obras dramáticas de Dumas Filho e Augier, pode-se dizer, está sempre a defesa da maior e mais perene das instituições burguesas: a família (GINZBURG, et. al, 2006, p. 266).

A definição do período pelo dicionário também traz o contexto histórico e a propagação da escola realista ainda em meio ao auge da produção romântica e a conservação de alguns aspectos desta escola naquela. Contudo, há ênfase, principalmente, na mudança de tom enfático, apaixonado e exacerbado dos românticos para a naturalidade da cena e do diálogo para representar os costumes burgueses dos realistas, apesar da característica moralizante dos novos dramas de casaca também trazer, no geral, o maniqueísmo típico do romantismo, cabendo mais uma vez a ressalva de “realismo relativo”. Aliás, um trecho da definição do drama romântico contido no mesmo dicionário de teatro é bastante coerente para a leitura analítica dos dramas de casaca de José de Alencar, destacamo-lo a seguir:

[...] O segundo tema forte do drama romântico é a paixão amorosa, de caráter avassalador. Na tragédia clássica também há lugar para a paixão, mas o conflito é interiorizado e a ação contida pelo formalismo do verso alexandrino e pela regra das conveniências. Já no drama romântico a paixão arrasta o protagonista para os confrontos com a sociedade, suas leis e código moral,

gerando enredos de forte impacto sobre a plateia. O adultério, o incesto, a bastardia, o suicídio, o assassinato, ao lado do ciúme, da ambição, da traição, do amor desesperado e insensato são os sentimentos que alimentam a maioria das peças escritas no período romântico (GINZBURG, et. al, 2006, p. 117).

As Asas de um Anjo e *Expição* trazem o tema da paixão que arrasta os protagonistas para os confrontos com a sociedade, suas leis e código moral de maneira a gerarem enredos de forte impacto nas plateias e nos leitores, sendo um aspecto moralizador e maniqueísta de caráter romântico nos dramas realistas de Alencar. Já o adultério, com a ameaça da revelação da verdadeira paternidade, será o principal tema dos dois dramas de Taunay, entretanto, apenas o primeiro de maneira mais inflamada e maniqueísta, traços do romantismo, enquanto o segundo trará inovações com abordagens menos moralistas, punitivas e consecutivas, conforme apresentaremos nos últimos subcapítulos desta seção.

Por fim, o *Dicionário de teatro brasileiro* define o “drama de casaca” da seguinte maneira:

Denominação dada às peças que surgiram depois do Romantismo, por causa das roupas usadas em cena. Se nos dramas históricos românticos eram absolutamente necessários os figurinos de época, porque as ações situavam-se no passado, nos dramas de casaca, ao contrário, os artistas trajavam-se como os espectadores da plateia, uma vez que a ação dramática situava-se no presente [...]

No Brasil, entre 1855 e 1865, vários escritores aproximaram-se do teatro realista de origem francesa, apropriando-se de seus modelos. Dentre eles, destaca-se José de Alencar, que escreveu algumas comédias realistas – ou dramas de casaca – como *O Demônio Familiar*, *O Crédito* e *As Asas de um Anjo* (GINZBURG, et. al, 2006, p. 116).

Os dramas realistas passaram a ser conhecidos por “dramas de casaca” devido à analogia da alteração de trajes das personagens como representativos das mudanças do tom nacionalista, passadista e enfático para o cotidiano presente burguês, capitalista e realista. Assim, foi com a produção desses dramas de casaca que Alencar inicialmente testou temas morais e de costumes burgueses dos contemporâneos da cidade, posteriormente aproveitados em seus consagrados romances de “perfis de mulher”. Apresentamos, a seguir, alguns pontos da dramaturgia realista do autor.

3.3. O teatro realista de José de Alencar

Em meio à produção romântica que o consagraria, principalmente com os romances históricos, nacionalistas e regionalistas, José de Alencar teve, inicialmente, como principal objetivo firmar-se como importante dramaturgo brasileiro. O escritor, recém-absorvido pelos ideais dos “dramas de casaca” realistas franceses e pela origem do Teatro Ginásio Dramático, produziu oito obras dramáticas e passou a ser reconhecido pela crítica da época como o principal escritor para a propagação da nova escola em nosso país, conforme podemos vislumbrar a seguir no preâmbulo histórico de Décio de Almeida Prado:

[...] um grande autor, em particular, encarnou o realismo teatral no Brasil: José de Alencar. [...] Publicara até, 1857, uma espécie de plataforma de lançamento do realismo, propondo como modelo de modernidade a dramaturgia de Alexandre Dumas Filho, que acrescentara, a seus olhos, à descrição de costumes, uma nota incisiva de crítica moral. O teatro, encaminhando-se já para a peça de tese, devia não apenas retratar a realidade cotidiana, mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade. A burguesia, revendo-se no espelho retificador – ou embelezador – do palco, teria por missão realizar-se como modelo de comportamento individual e coletivo (PRADO, 2003, p. 80).

Dessa maneira, Alencar empenhou-se em produzir peças de tese, nas quais retratou a realidade cotidiana da burguesia, julgando-a e expondo-a a fortes traços de correção moral. Envolvido por ideais românticos e realistas, o autor também experimentou diferentes formas e estéticas em sua dramaturgia, Prado destaca tais experiências:

O desejo de Alencar, como podemos interpretá-lo, seria alcançar um meio termo entre o drama enfaticamente dramático, descambando para o melodrama, e a comédia enfaticamente cômica, confinando com a farsa – por sinal, os dois gêneros, melodrama e farsa, que imperavam no Brasil. Cada peça sua penderia para uma ou outra vertente, terminando bem ou mal, porém sem se afastar em demasia do ponto de equilíbrio, além do qual enredo e personagens perderiam a verossimilhança necessária ao público moderno que se intentava criar (PRADO, 2003, p. 80-82).

Sem deixar o sentimentalismo, a linguagem carregada de emoção e subjetividade, as surpresas e reviravoltas, típicos do enredo romântico, José de Alencar buscou o

equilíbrio necessário para que seus dramas tivessem verossimilhança e comunicassem da melhor maneira possível com o público moderno, pois tanto ele quanto os demais autores, encenadores e críticos favoráveis à consolidação do Ginásio Dramático acreditavam que o principal intuito do teatro era educar e corrigir a sociedade. Conseqüentemente surgiram novas maneiras de abordar o relacionamento social, das quais Prado aponta, no trecho seguinte, a mais representativa daquele momento:

O tempo havia corrido e o adultério feminino, um dos grandes temas da literatura no século XIX, penetrara nos palcos nacionais através de vários dramas e comédias mais ou menos realistas. Descobriu-se que a mulher é capaz de enganar o marido, não exclusivamente o pai, como se acreditava nas farsas de Martins Pena. *O Macaco do Vizinho* trata essa ideia nova com mão delicada, mais como possibilidade do que como fato, menos como comédia do que como *vaudeville*, devidamente ornamentado com numerosos *couplets*, que obrigam volta e meia os atores a passarem da fala ao canto (PRADO, 2003, p. 123).

O adultério feminino passa a ser o tema mais característico da nova escola dramática, mesmo quando praticado em estéticas menos realistas, e também se estenderia em vários romances e contos posteriores, do próprio José de Alencar, do Visconde de Taunay, de Aluísio de Azevedo e com grande destaque em Machado de Assis. A personagem feminina transita dos papéis de mulher-anjo e pura – que sofre e luta para ter um amor impossível nas obras ultrarromânticas, de seduzida por um amante malandro, convencida por este a enganar o pai e a fugir para se casar ou simplesmente de esperar calada o consentimento do progenitor, típico das comédias de costumes – para representar o papel da mulher que engana, trai e precisa ser corrigida ou ainda sofrer as conseqüências de sua ação danosa. Embora a mulher, para consolidar a traição, também precise da ação de um homem, o julgamento impiedoso e a culpa nesses enredos recaem sobre a personagem feminina que, geralmente, precisa ser salva ou redimida por uma personagem masculina; logo, apesar de os críticos e autores considerarem a nova escola uma evolução da anterior, os novos papéis representados mantêm a relação de submissão delas para com eles.

Tais ideais foram difundidos no Brasil pelas exhibições das comédias realistas francesas e passaram a representar os principais anseios dos escritores e encenadores do Ginásio Dramático, os quais acreditavam que a transposição poderia ser feita para os costumes locais e, dessa maneira, compor uma dramaturgia menos idealista, com maior

aprofundamento e representativa do nosso país, consolidando o teatro verdadeiramente brasileiro. O trecho seguinte, de Ginzburg et. al., apresenta esse contexto:

Quando as comédias realistas francesas começaram a ser representadas no Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, em 1855, vários escritores e intelectuais acreditaram no alcance social desse tipo de peça e passaram a defender a ideia de que era possível criar um repertório nacional com as mesmas características. O primeiro a enveredar pelo novo caminho foi José de Alencar, que em 1857 escreveu *O Demônio Familiar*, *O Crédito* e *As Asas de um Anjo*, comédias realistas que colocam em cena a burguesia brasileira discutindo problemas sociais como a escravidão doméstica, o casamento por dinheiro, a especulação e a prostituição, ao mesmo tempo em que defende os seus valores e os seus modos de vida. O exemplo de Alencar frutificou. Entre 1857 e 1865 surge efetivamente um grupo de dramaturgos empenhados em tornar o teatro um instrumento de regeneração e moralização da sociedade, por meio dos temas e das formas da comédia realista. O Teatro Ginásio Dramático acolhe praticamente toda a nova produção, impulsionando de modo decisivo a renovação da dramaturgia brasileira, que nesse período ganha o apoio do público e da imprensa (GINZBURG, et. al., 2006, p. 267).

O relato crítico apresenta a importância das primeiras publicações de José de Alencar para a difusão dos ideais da nova dramaturgia, pois tiveram aceitação do público e, sobretudo, apoio da crítica. O próprio Alencar deixou claro o seu empenho e intenções já quando publicou a sua segunda peça, conforme destacou Sábado Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro*:

[...] A segunda peça, mais empenhada, trouxe-lhe considerações, assim expressas: “No momento em que resolvi a escrever *O Demônio Familiar*, sendo minha tenção fazer uma alta comédia, lancei naturalmente os olhos para a literatura dramática do nosso país em procura de um modelo. Não a achei; e verdadeira comédia, a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro. [...] “Não achando pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado na civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira: na França” (MAGALDI, 1997, p. 98-99).

Alencar entendia que a dramaturgia brasileira ainda não havia produzido nenhum modelo do que considerava “alta comédia”, que o teatro como escola capaz de ensinar e corrigir a sociedade precisava ser introduzido em nosso país e que ele próprio reunia as condições para fazê-lo. Para tanto, utilizou como modelo os dramas franceses, pois considerava que aquela nação possuía a civilização mais avançada, cujo espírito harmonizava com o do povo brasileiro. Cabe ressaltar que a proposta de emancipação de nosso país e de nossa literatura passou por intelectuais que tiveram a Revolução Francesa

como base ideológica para a consolidação, por exemplo, da Inconfidência Mineira e da Independência de 1822, os primeiros escritores árcades e posteriormente os nacionalistas e indianistas românticos, dentre os quais se destacava José de Alencar, seguiram tais preceitos como os mais avançados para formar a civilização moderna.

Apesar de Alencar estar empenhado em consolidar a dramaturgia realista de correção moral da burguesia em meio à ascensão capitalista, suas obras, diferentes dos posteriores romances de Machado e do objetivismo científico dos naturalistas, nunca deixaram de apresentar a subjetividade sentimental romântica, conforme enfatiza Sábato Magaldi: “estas reformas, aliadas ao conceito de que o teatro é uma escola, nortearam o trabalho de Alencar, e poderiam parecer meramente de tese as suas peças, se uma seiva humana, marca do ficcionista, não as animasse” (1997, p. 99).

Se para o próprio autor, a publicação de *O Demônio Familiar*, em 1857, representava o início e a consolidação dos novos ideais, João Roberto Faria, em *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*, obra especializada sobre o momento de auge da dramaturgia realista e do Conservatório Dramático, compreende-a como “um divisor de águas na história do teatro brasileiro”:

De fato, *O Demônio Familiar* é tudo isso e mais alguma coisa. Na história do teatro brasileiro figura como um autêntico divisor de águas, pois marca, a um só tempo, a ruptura com o romantismo teatral e o início de uma dramaturgia voltada para a discussão de problemas sociais. Alencar situou a ação dramática no Rio de Janeiro de seu tempo e a construiu com base em duas questões fundamentais: a da presença do escravo no interior da família brasileira e das relações entre o amor, o dinheiro e o casamento (FARIA, 1993, p. 167).

Naquele momento, *O Demônio Familiar* trazia temas fundamentais para a difusão das novas propostas da escola dramática realista, mas foi a publicação de *As Asas de um Anjo*, no mesmo ano, que representou os principais conflitos entre as objetivos e as limitações da cena teatral brasileira. Sábato Magaldi destaca as intenções e fusões contidas na obra:

A intenção de Alencar era arrastar o vício “sobre a cena, cobrindo-o com o ridículo”, a fim de preencher um dos requisitos fundamentais da nova escola: o objetivo moral e civilizador. A condição da decaída facultava ao dramaturgo verberar o seu erro e, simultaneamente, o da sociedade, que se comportava com hipocrisia. O protesto de Carolina valia como anátema dirigido a todas as mulheres, movidas pela conveniência: “Nós, ao menos, não

trazemos uma máscara; se amamos um homem, lhe pertencemos”. Podia o autor, através da clareza do vício, denunciar a máscara afivelada à face de toda a sociedade? (MAGALDI, 1997, p. 104-105).

No drama em questão, Alencar ousou bastante, tencionando denunciar em cena os vícios da sociedade burguesa contemporânea para educar e corrigi-los. A questão levantada por Magaldi é retórica e, como evidenciaremos, gerou polêmicas na época, além de reflexões e reorientações na estética do próprio Alencar. Apresentamos, a seguir, alguns trechos e análises de *As Asas de um Anjo*.

O drama tem como espaço o Rio de Janeiro e o tempo é denominado pelo autor como “contemporâneo”. O enredo é relativamente longo, contém um prólogo, quatro atos e mais um epílogo e há mudanças de cenários e de tempo. A personagem central é Carolina, uma jovem bela, ingênua, no início da peça, e que sonha com uma vida de amores românticos e luxos dos quais não dispõem. Ela é filha de Antônio e Margarida, um casal simples e conservador que vive numa casa modesta – descrita na cena inicial como uma “sala pobre” – situada numa região periférica da cidade do Rio de Janeiro. Luiz é um jovem primo de Carolina, um rapaz trabalhador e que espera prosperar, de caráter irreparável e frequentador da casa dos tios, principalmente por nutrir uma paixão por sua prima Carolina, a qual ele tenta esconder, embora seja alvo de suspeitas. No entanto, a jovem bela é seduzida por um experiente homem e frequentador dos espaços burgueses da Corte, Ribeiro, o qual se aproveita da ingenuidade sonhadora de Carolina para convencê-la a fugir:

RIBEIRO – E que sonhas tu, minha Carolina?
 CAROLINA – Vais zombar de mim!
 RIBEIRO – Não; conta-me.
 CAROLINA – Sonho com o mundo que eu não conheço! Com esses prazeres que nunca senti. Como deve ser bonito um baile! Como há de ser feliz a mulher que todos olham, que todos admiram! Mas isto não é para mim!
 RIBEIRO – Tu verás!... Vem! A felicidade nos chama.
 CAROLINA – Espera!
 RIBEIRO – Que queres fazer?
 CAROLINA – Rezar! Pedir perdão a Deos!
 RIBEIRO – Pedir perdão de que? O amor não é um crime!
 CAROLINA – Meu Deos!... É minha mãe!
 RIBEIRO – Vem, Carolina! (ALENCAR, 1863, p. 50).

Conforme verificaremos, o papel destinado à mulher nos dramas do século XIX é o de se casar e servir ao lar e ao marido, não desejar posições sociais e não desfrutar dos

prazeres da Corte, os quais eram destinados aos homens e às prostitutas. A partir disso, enfatizaremos nos dois dramas aqui escolhidos a oposição entre a mulher que sonha viver paixões e é reprimida (caso de Clarinha em *O que é casamento?*) ou a que é punida e execrada pela sociedade (como será a já mencionada Carolina) e a mulher madura e ciente do papel que lhe é destinado como esposa modelo (desempenhado por Isabel em *O que é casamento?*).

Durante o diálogo de sedução de Carolina por Ribeiro surge Luiz, o primo tenta dissuadir Carolina do plano de fuga:

LUIZ – Desejo tentar uma última prova. O senhor acaba de falar a esta menina a linguagem do amor e da sedução; eu vou falar-lhe a linguagem da amizade e da razão. Depois de ouvir-me, ela é livre; e eu juro que não me oporei à sua vontade.

RIBEIRO – Ela ama-me! Era por sua vontade que me seguia!

LUIZ – Ela ama-o sim; mas ignora que este amor é a perdição; que ela vai sacrificar a um prazer efêmero a inocência e a felicidade. Não sabe que um dia a sua própria consciência será a primeira a desprezá-la, e a envergonhar-se d'ela.

CAROLINA – Luiz!

RIBEIRO – Não acredites.

LUIZ – Acredite-me, Carolina. Falo-lhe como um irmão. Esses brilhantes, esse luxo, que há pouco o senhor lhe prometia, se agora brilham a seus olhos, mais tarde lhe queimarão o seio, quando conhecer que são o preço da honra vendida!

CAROLINA – Por piedade! Cale-se, meu primo!

LUIZ – Depois a beleza passará, porque a beleza passa depressa no meio das vigílias; então ficará só, sem amigos, sem amor, sem ilusões, sem esperanças: não terá para acompanhá-la senão o remorso do passado. (ALENCAR, 1863, p. 52-53).

Dessa maneira, Luiz funcionará no enredo como uma oposição a Ribeiro e a outros homens da Corte, pois desempenhará o papel do homem que precisa conscientizar a mulher de seus pecados e ainda redimi-la, enquanto Ribeiro e outros funcionam como os burgueses hipócritas e viciados nos costumes de perdição.

O diálogo anterior funciona como a tese que os autores dramáticos realistas do período lançavam, a qual se comprovará ao longo do desenvolvimento do enredo, culminando num destino cruel e castigador para a mulher que não seguiu os preceitos da esposa fiel ao marido e servicial ao matrimônio. Logo, Carolina foge com Ribeiro e ambos vivem entre prazeres e ilusões, gastando todos os recursos e caindo na miséria. Assim, ela abandona o marido e passa a viver como dama da noite, prostituindo-se para manter uma vida de luxo entre os bailes e homens da corte, abandona até mesmo a filha que teve,

a qual também funcionará como uma ferida constante a machucar a mulher “indigna” e sonhadora.

Já no auge de desenvolvimento do enredo, Carolina tem diálogos com alguns personagens masculinos que evidenciam o teor de tese de denúncia dos vícios burgueses e correção moralista, presente nos dramas de casaca, como no seguinte trecho:

CAROLINA – Como quiserem; para mim é indiferente! Essa sociedade de que o senhor me fala, eu a desprezo.

ARAÚJO – Porque a repele!

CAROLINA – Porque vale menos que aquelas que ela repele do seu seio. Nós ao menos não trazemos uma máscara, se amamos um homem, lhe pertencemos; se não amamos ninguém, e corremos atrás do prazer, não temos vergonha de o confessar. Entretanto, as que se dizem honestas cobrem com o nome de seu marido e com o respeito do mundo os escândalos da sua vida. Muitas casam por dinheiro com o homem a quem não amam; e dão sua mão a um, tendo dado a outro a sua alma! E é isto o que chamam de virtude?... É essa sociedade que se julga com direito de desprezar aquelas que não iludem a ninguém, e não fingem sentimentos hipócritas?...

ARAÚJO – Têm o mérito da impudência. (ALENCAR, 1863, p. 151-152).

Neste momento do enredo, Carolina já não desempenha mais o papel da moça ingênua e sonhadora e sim o da mulher que amadureceu e “às duras penas” conscientizou-se da hipocrisia dos homens burgueses. Já “usada” por alguns e desprezada por outros, ela começa a nutrir ódio pela sociedade e a enfrentar os homens. Contudo, Carolina é apenas um títere nas mãos do drama de tese realista e ainda precisará ser vencida pelos diálogos de uma pretensa razão social, da qual precisará aprender a transformar o ódio em mudança de conduta, reconhecimento dos seus “erros” e redenção.

Assim, surge o personagem Menezes, representante de outra característica dos dramas realistas de Alencar, o de moralista que conscientiza:

CAROLINA – Temos o mérito da franqueza. Que importa que esses senhores que passam por sisudos e graves nos condenem e nos chamem perdidas?... O que são eles?... Uns profanam a sua inteligência, vendem a sua probidade, e fazem um mercado mais vil e mais infame do que o nosso, porque não têm, nem o amor, nem a necessidade por desculpa; porque calculam friamente. Outros são nossos cúmplices, e vão com os lábios ainda úmidos dos nossos beijos manchar a fronte casta de sua filha, e as carícias de sua esposa. Oh! Não falemos em sociedade, nem em virtude!... Todos valemos o mesmo! Todos somos feitos de lama, e amassados com o mesmo sangue e as mesmas lágrimas!...

MENEZES – Não te iludas, Carolina! Esse turbilhão que se agita nas grandes cidades; que enche o baile, o teatro, os espetáculos; que só trata do seu prazer, ou do seu interesse; não é a sociedade. É o povo, é a praça pública. A verdadeira sociedade, da qual devemos aspirar à estima, é a união das famílias

honestas. Ahi respeita-se a virtude e não se profana o sentimento; ahi não se conhecem outros títulos que não sejam a amizade e a simpatia. Corteja-se na rua um indivíduo de honra duvidosa; tolera-se numa sala; mas fecha-se-lhe o interior da casa.

CAROLINA – Quanta palavra inútil!...

MENEZES – Não são para ti, bem sei; mas saem-me sem querer, e felizmente aqui está um amigo que me escuta com prazer.

ARAÚJO – Realmente precisava ouvir-te para não duvidar de mim, e de todos esses objetos que estou habituado a respeitar. (ALENCAR, 1863, p. 152-153).

Sobre o papel desempenhado por Menezes, Sábato Magaldi considerou o que há de pior nas peças de Alencar:

O julgamento artístico de sua obra teatral apresenta, a nosso ver, saldo amplamente favorável. É preciso considerar que Alencar abandonou a dramaturgia ainda muito jovem, e na insistência no gênero teria aprimorado as suas imensas virtudes. Encontram-se nas peças, lado a lado, exemplos de Romantismo e Realismo, e a segunda escola, se lhe deu instrumentos mais precisos para que desmontasse o mecanismo social, trouxe também o que há de pior nas peças: a figura do *raisonneur*, comentarista da ação segundo a perspectiva do autor ou da sociedade (p. 111).

Magaldi aponta a fusão entre aspectos românticos e realistas nos dramas de Alencar, enfatizando que, por meio da segunda escola, encontrou instrumentos mais precisos para desmontar o mecanismo social. No entanto, também considera que desta fusão surgiu uma característica problemática do ponto de vista estético e da verossimilhança buscada pelos realistas: a figura do *raisonneur*.

O *Dicionário do teatro brasileiro* define o *raisonneur* da seguinte maneira:

Palavra francesa que designa um tipo de personagem que representa, no interior de uma peça, o ponto de vista do autor sobre um determinado assunto ou, de maneira mais abrangente, o ponto de vista da sociedade. De um modo geral, é uma personagem que acompanha o destino do protagonista – ou mesmo de uma personagem secundária – para comentar suas escolhas e atitudes, terminando sempre por emitir algum tipo de comentário edificante ou críticas de fundo moralizador. Como observa Patrice PAVIS, “esse tipo de personagem, herdeiro do *coro* trágico grego, aparece sobretudo na época clássica, na *peça de tese* e na forma de *peças didáticas*.” (GINZBURG et. al., 2006, p. 266. Grifos e aspas do autor).

As peças de José de Alencar possuem personagens com características de *raisonneur*, algumas bem evidentes e outras de modo mais ameno. Elas representam o ponto de vista do autor ou da sociedade sobre determinado assunto e dialoga com a personagem central, emitindo comentários moralizadores. Como os dramas de Alencar

tinham a pretensão de educar a sociedade, partiam de alguma tese e se desenvolviam com acentuado didatismo. Já em peças anteriores do autor, como *O Demônio familiar* e *O Crédito*, a personagem do *raisonneur* se fazia presente, assim como em vários outros dramas de casaca do período, como aponta Ginzburg et. al.:

No teatro brasileiro, a presença da personagem *raisonneur* foi comum nos chamados *dramas de casaca ou comédias realistas*, principalmente entre os anos de 1855 e 1865. Quando o Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, começou a encenar peças de Alexandre DUMAS FILHO, Émile AUGIER e Théodore BARRIÈRE, entre outros, vários jovens intelectuais brasileiros viram nesse repertório um modelo para a nossa dramaturgia. Com a personagem *raisonneur* em cena seria possível discutir os problemas da nossa sociedade, esclarecer e educar a plateia. O teatro teria uma nobre função social. Assim pensaram José de ALENCAR, Machado de ASSIS, Quintino BOCAIÚVA, Pinheiro GUIMARÃES e toda a geração de escritores que se uniu em torno do Ginásio Dramático. O melhor exemplo de personagem *raisonneur* brasileiro é Menezes, o jornalista de *As Asas de um Anjo*, de José de ALENCAR. Nessa peça representada em 1858 e depois proibida pela polícia, o personagem acompanha a trajetória da protagonista Carolina, uma mocinha que se deixou seduzir e acabou na prostituição, fazendo comentários edificantes e dando lições de moral a ela, aos demais personagens e à plateia. Menezes, como o definiu o próprio ALENCAR, é “a razão social e encarnada em um homem.” (GINZBURG et. al., 2006, p. 266. Grifos do autor).

Como exposto por Ginzburg et. al., durante o período de maior ascensão do Teatro Ginásio Dramático, de 1855 a 1865, a figura do *raisonneur* representou a intenção dos autores de dramas de casaca de didaticamente orientar o público a compreender os intuitos de suas teses e assim, se possível, também educá-lo ou, mais precisamente, moralizá-lo, tendo Menezes como personagem marcante desse quesito. Assim, os diálogos entre Carolina e Araújo e, principalmente, com o *raisonneur* Menezes evidenciam o aspecto de tese de *As Asas de um Anjo*, representando a crítica à sociedade burguesa e a sua moralização.

Contudo, ressaltamos que esta moralização foi justamente o que gerou a polêmica acerca da tese e a proibição de sua representação nos palcos, pois se a tese era moralizar Carolina, apontar vícios da sociedade capitalista e vislumbrar o casamento entre pares fiéis e modestos como modelo a ser seguido, o *raisonneur*, escolhido como principal voz da razão social também representava uma hipocrisia talvez não tão prevista por José de Alencar, uma vez que ele frequenta os espaços corrompidos, as casa de mulheres e ainda se apresenta como pessoa de valores e orientador. O homem pode desfrutar dos prazeres criticados e ser respeitado? Menezes também diz no trecho anteriormente citado que, se

Carolina não quer ouvir os seus conselhos, fala para Araújo que é homem digno de manter o respeito. Dessa maneira, das objeções feitas por Carolina resultou uma evidente hipocrisia que os homens presentes na plateia e os censores do Conservatório Dramático não estavam prontos para superar, talvez por identificação com as cenas retratadas.

Porém, a hipócrita razão social reservava um lugar para os homens do qual a mulher não poderia ocupar e, mesmo que Carolina apresente argumentos coerentes, o homem não perderá a disputa e apontará os erros da mulher, julgar-lhe-á e até mesmo a humilhará, pois esta era a principal intenção dos dramas de tese do período, conforme podemos ler no seguinte trecho:

MENEZES – É talvez isto, Carolina, que faz de tua vida um fenômeno, que eu estudo com toda a curiosidade. Tu és um desses flagelos, não faças caso da palavra... um desses flagelos que a Providência às vezes lança sobre a humanidade para puni-la dos seus erros. Começaste punindo teus pais que te instruíram, e te prenderam, mas não se lembrarão da tua educação moral; leste muito romance, e nunca leste o teu coração. Puniste depois o Ribeiro que te seduziu, e o Pinheiro que te acabou de perder; ao primeiro que te roubou à tua família deixaste uma filha sem mãe; ao segundo que te enriqueceu empobreceste. Só me resta ver como te castigarás a ti mesma; se não me engano tu acabas de revelar-me. Espero pelo tempo. Vamos, Araújo. (ALENCAR, 1863, p. 168).

Aqui a tese inicial do drama, apontada por Luiz, começa a ser comprovada: o peso da consciência e de ter que enfrentar a reprovação da sociedade, além do remorso do abandono aos pais, à filha e a pureza daquela vida, começam atormentar Carolina. Num diálogo com Helena, outra prostituta de luxo e parceira da protagonista, Carolina deixa clara a sua angústia: “CAROLINA – Será esse o fim da nossa vida? A mulher que perverte seu coração estará condenada a amar um dia algum homem ainda mais baixo do que ela? HELENA – E quem nos pode amar senão esses, Carolina?” (1863, p. 173).

Deste modo, é hora de Luiz voltar a ser protagonista e redimir Carolina de seus “erros”, trazê-la de volta ao seu mundo anterior. Não restará a Carolina ser amada por um homem mais baixo do que ela, pois Luiz é um homem de honra elevada e que se guardou desde o início para tê-la, aspecto que Alencar conserva de suas narrativas românticas e que traz ao desenvolvimento realista um desfecho idealizado.

Destacamos a seguir um trecho que representa o ápice do arrependimento e da culpa carregada por Carolina:

CAROLINA – Oh! Não me defendo! A culpa é minha; o mal estava aqui. (*Leva a mão à frente*). Tinha sede de prazer e precisava saciar-me; entretanto creio que também havia alguma cousa aqui (*leva a mão ao coração*), porque depois das minhas loucuras sentia um remorso do que tinha feito: e me parecia que se afastava cada vez mais d'aquela de quem desejava aproximar-me. E, cousa singular! Era justamente este remorso que me irritava mais, que me lançava n'algum novo escândalo, e me fazia olhar com um soberano desprezo para essa sociedade que me repeliu, e para todas essas mulheres virtuosas que ele podia amar. (ALENCAR, 1863, p. 176).

Carolina sente culpa por não ter valorizado o amor de Luiz e reflete que ele poderia ter o amor de várias mulheres virtuosas. Mais adiante, ela tenta abandonar a vida de prostituição, entendendo ter guardado dinheiro suficiente para se aposentar e desfrutar de uma nova vida ao lado de Luiz:

CAROLINA – Não me compreende, Luiz. Vê esta caixa? Aqui tenho as economias da minha dissipação; guardei-as para um dia poder gozar um momento dessa existência doce e tranquila, que eu não conheço. Não sei em quanto importam, mas devem chegar para viver um ou dois anos na Tijuca, ou em Petrópolis. Venha comigo! Consinta que o ame! Logo que o aborrecer deixe-me! Assim ao menos quando começar para mim o desengano, quando de meus anos gastos na perdição só restar a velhice prematura, eu terei as recordações desses poucos dias de felicidade para encher o vácuo do passado!

LUIZ – Adeos, Carolina.

CAROLINA – Não me recuse...

LUIZ – Eu lhe perdoo, porque ignora que isto que me propõe é uma infâmia! Nunca amou, Carolina, senão compreenderia que ninguém se avilta a ponto de aceitar esses sobejos de amor, esses restos de um luxo pago por tantos outros. Seus primeiros amantes, a quem arruinou, diriam que eu vivia da sua miséria. (ALENCAR, 1863, p. 178).

Luiz recusa a proposta de Carolina, ele não pode se sujar, mesmo a amando, a redenção deles tem que ser feita de maneira totalmente limpa, pois será o seu salvador, jamais poderia viver de um dinheiro que representasse o passado obscuro de sua amada. Luiz acredita na redenção pura e Carolina exalta que não existe perdão para ela, que, naquela sociedade, este era um privilégio exclusivo para os homens:

LUIZ – Não fale assim, Carolina; a sociedade perdoa muitas vezes.

CAROLINA – Perdoa a um homem como este; recebe-o sem indagar do seu passado, sem perguntar-lhe o que foi; contanto que tenha dinheiro, ninguém se importa que a origem dessa riqueza seja um crime ou uma infâmia. Mas para a pobre moça que cometeu uma falta, para o ente fraco que se deixou iludir, a sociedade é inexorável! Porque razão?... Pois a mulher que se perde é mais culpada do que o homem que furta ou rouba?

MENEZES – Não de certo!

CAROLINA – Entretanto ele tem um lugar nessa sociedade; pode possuir uma família! E a nós, negam-nos até o direito de amar! A nossa afeição é uma

injúria! Se alguma se arrependesse, se procurasse reabilitar-se, seria repelida; ninguém a animaria com uma palavra; ninguém lhe estenderia a mão... (ALENCAR, 1863, p. 200-201).

Algo que prevalece ainda em nossa hodierna sociedade, o homem é perdoado, errar e reconhecer marca a passagem do homem imaturo para a maturidade e é considerado normal e até motivo de relatos orgulhosos. A mulher, por sua vez, tem que se manter pura e ser sempre madura em todas as fases, pois só assim terá o respeito da sociedade. Carolina, mais uma vez, questiona essa posição e apesar de Menezes concordar, este possui a resposta que lhe interessa e mantém a supremacia da dominação masculina.

MENEZES – Talvez seja uma injustiça, Carolina; mas não sabes a causa?... É o grande respeito, a espécie de culto, que o homem civilizado consagra à mulher. Entre os povos bárbaros ela é apenas escrava ou amante; o seu valor está na sua beleza. Para nós é a tríplice imagem da maternidade, do amor, e da inocência. Estamos habituados a venerar nela a virtude na sua forma a mais perfeita. Por isso na mulher, a menor falta mancha também o corpo, enquanto que no homem mancha apenas a alma. A alma purifica-se porque é espírito, o corpo não!... Eis porque o arrependimento apaga a nódoa do homem, e nunca a da mulher; eis porque a sociedade recebe o homem que se regenera, e repele sempre aquela que traz em sua pessoa os traços indeléveis do seu erro.

CAROLINA – É um triste privilégio!...

MENEZES – Compensado pelo orgulho de haver inspirado ao homem as cousas mais sublimes que ele tem criado. (ALENCAR, 1863, p. 202).

O privilégio irônico que resta à mulher é o de carregar a mancha na alma e no corpo ou ser uma inspiração para que o homem possa brilhar e perdoá-la, redimindo-a e, portanto, enaltecendo o seu aspecto de homem forte e bom. Este fato se comprova ainda mais no diálogo de Luiz, o salvador, com Menezes, a voz da razão social e dominante masculina:

LUIZ – Isso prova, Menezes, que nem sempre o mundo tem razão; que estas faltas que ele condena encerrarão às vezes uma grande lição. As mais belas almas são as que saem do erro purificadas pela dor e fortalecidas pela luta.

MENEZES – Concordo; para Deus assim é, para os homens, não. (ALENCAR, 1863, p. 232).

Menezes concorda, pois precisa também enaltecer o seu aspecto de homem bom e inteligente, credita o discurso de Luiz atribuindo a aprovação de Deus, que seria diferente da conduta dos homens, se eles errarem como os demais, são lhes superiores

por saberem perdoar. Em suas próprias consciências são a virtude cristã, andam “de cabeça erguida” e carregam a arrogante pretensão de serem sábios salvadores.

O homem quando desfruta dos prazeres sexuais da sociedade burguesa mancha apenas o corpo, já a mulher mancha também a alma, pois ela nasceu para, nas próprias palavras de Luiz, “a tríplice imagem da maternidade, do amor, e da inocência”. Dessa forma, restará a Carolina a busca por salvar a sua alma por meio do amor de irmã e de mãe.

LUIZ – Não tenhas receio, Carolina. Tu és minha mulher perante o mundo. Perante Deus...

CAROLINA – O que sou?

LUIZ – És minha irmã.

CAROLINA – Tens razão! O nosso amor é impossível.

LUIZ – É puro e santo!... Há de ser feliz!

CAROLINA – Já não existe felicidade para mim!...

LUIZ – Existe, Carolina. Existe ao pé de um berço!... Sê mãe!

CAROLINA – Minha filha... Sim! Viverei para ela!

A cena enche-se.

LUIZ – E agora... Conheces estas fitas?

CAROLINA – Ainda as conservas!

LUIZ – São o emblema de tua vida e a história da minha. São as asas de um anjo que as perdeu outrora, e a quem Deus as restitui n'este momento.

CAROLINA – Ah!... (ALENCAR, 1863, p. 249-250).

Carolina volta a viver com a sua filha e se casa com Luiz, assim, ela pode representar o papel de mãe e de irmã, pois o casamento entre eles buscará a sua redenção na “tríplice imagem” como irmã de Luiz, um amor “puro e santo”, no qual não caberá a vida sexual, uma vez que o corpo de Carolina está para sempre manchado, resta a ela salvar a sua alma e um pouco de sua posição perante a sociedade.

Por fim, o título da peça é metonimicamente representado com a devolução das fitas que Carolina usava nos cabelos quando era adolescente e que Luiz guardara desde o dia em que ela fugira com Ribeiro. Elas representam “as asas de um anjo”, papel que Carolina deveria ter exercido caso tivesse se mantido pura e casta e à espera do casamento com Luiz. Agora, redimida e de volta à função de mãe e irmã, sai da posição de tese realista, de mulher-fatal, que trai e até se prostitui, e volta exercer o papel de heroína romântica, de mulher-anjo, pura e casta, o que ressalta o aspecto de “realismo relativo” apontado por João Roberto Faria a respeito dos dramas do período.

Todavia, como já exposto, as consequências das representações de *As Asas de um Anjo* foram bastante severas, ocorrendo censura, proibição de novas encenações e fazendo

Alencar escrever uma continuação com novas abordagens, depois desiludir-se com a função de dramaturgo e aproveitar as temáticas desenvolvidas para os seus futuros romances urbanos de “perfis de mulher”. Sobre o impacto gerado pela peça naquele período, Sábato Magaldi analisa:

Se para alguns intelectuais, na época, e para o leitor moderno *As Asas de um Anjo* se afigura uma peça concebida na mais rigorosa ética, a censura proibiu o espetáculo, depois de algumas representações. Esse acontecimento, a par da proverbial falta de senso das autoridades censoras, ilustra o espírito que reinava há cerca de um século. A mentalidade retrógrada deve ter influído no escritor, que, apesar da audácia básica, impôs severos freios morais no desfecho. Consentiu ele no casamento da heroína, redimida dos tempos de prostituição. Mas, se foi pelo sexo que ela pecou, a contemplação carnal lhe seria agora vedada. O próprio marido, preso a um código que incide para nós em absoluta inverossimilhança, considera-a irmã, não esposa. E resume a felicidade dela nos cuidados com a filha, nascida da união com o antigo sedutor: “Sê mãe!...” nessa amputação de uma existência total estava a única possibilidade de volta da decaída à vida familiar (MAGALDI, 1997, p. 105).

Apesar de Alencar e os demais autores dramáticos realistas buscarem retratar a realidade da época, afastarem-se do nacionalismo passadista e idealizado, acabaram por criar inverossimilhanças nas condutas dos *raisonneur* e, principalmente, nos desfechos idealizadores e moralistas, vencendo a hipocrisia por meio da pureza e pretensa vida angelical. Conforme aponta Magaldi, em *As Asas de um Anjo* “a organização burguesa, sobretudo nas relações entre os sexos, abriu as suas feridas” e José de Alencar estava bastante ciente de seu projeto de moralização: “O autor conhecia bem os vínculos de sua peça com as criações europeias da mesma família [...] ‘Vitor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion Delorme*; A. Dumas Filho enobreceu-a n’A *Dama das Camélias*; eu moralizei-a” (1997, p. 104). Alencar acreditava que a sua obra funcionava como um complemento aos dramas de casaca franceses, sendo justamente o aspecto romântico nos desfechos de seus dramas “realistas”.

A esse respeito, apontamos outra significativa análise, esta de João Roberto Faria:

A trajetória de Carolina, como cortesã, encerrou-se na cena final do quarto ato. Era impossível descer mais, na escala da degradação. Assim, vamos encontrá-la, dois anos depois, no epílogo, completamente mudada, penitenciando o mau passo que deu, abstendo-se de prazeres e diversões. Ainda apaixonada por Luís, sofre com sublime resignação, pois não consegue se esquecer da vida desregrada que levou e se crê indigna da afeição do rapaz. É claro que estamos diante de uma personagem caracterizada de acordo com padrões românticos. Faltam apenas o perdão do amado para os seus erros e a

recompensa pelo arrependimento, para que a regeneração se concretize. Acontece que, exatamente nesse ponto, Alencar introduziu a sua inovação: ao invés de seguir todo o caminho traçado por Victor Hugo, em *Marion Delorme*, e Dumas Filho, em *A Dama das Camélias*, avançou até a metade, isto é, aceitou a ideia da regeneração cortesã, mas restrita à esfera do espírito, considerando a mancha do corpo da mulher irremovível. Dentro dessa linha de pensamento, imaginou então um casamento absurdo entre Luís e Carolina, no qual, por imposição do rapaz, não se permitiriam o contato sexual. Como ele mesmo diria a ela, seriam cônjuges perante o mundo e irmãos perante Deus. É evidente que Alencar quer nos fazer ver nesse desfecho uma lição moral (FARIA, 1993, p. 183).

Faria denomina como absurdo o desfecho criado por Alencar com um casamento (justamente por imposição de Luiz que tanto esperara para ter Carolina como amante) em que não se permitiriam o contato sexual. Nesse caso, entendemos que a necessidade de comprovação da tese, com um desfecho de lição de moral, sobrepôs-se ao caráter literário da peça, trazendo uma inverossimilhança que não agradou e convenceu à crítica e ao público. Como sabemos, a peça foi proibida de continuar sendo encenada e Alencar escreveu uma continuação tentando resolver o impasse criado, depois se desiluiu com o teatro e aproveitou a temática nos seus romances urbanos, nos quais repetiu a fórmula da jovem bela e angelical que cai na prostituição, enfrenta a sociedade, depois se arrepende e é redimida por um homem, trata-se de *Lucíola*. Contudo, nesta narrativa encontrou outras soluções: a personagem masculina que a redime tem-na por bastante tempo como amante sexual e ela somente se transforma em anjo após a amizade deles tornar-se maior do que a paixão; por fim, a jovem adoece e morre para que não haja um longo casamento sem nenhuma restrição sexual.

Sobre a necessidade de escrever outro drama para corrigir os excessos cometidos em *As Asas de um Anjo*, Magaldi comenta:

Tanto pareceu incompleta para o autor essa pintura que, depois, ele lhe acrescentou a segunda parte, denominada *A Expição*. O título indica o intento, que era o de continuar a biografia da heroína, suspensa no matrimônio. A primeira peça estendeu-se até o arrependimento, e se impunha agora fixar a expiação do erro. A premissa daquele consórcio era um absurdo, e o dramaturgo, num “pós-escrito”, não deixou de reconhecer: “O amor de Luís que acompanha Carolina durante seu eclipse e tenta regenerá-la pelo casamento é sem dúvida um monstro: mas não do espírito do autor; é um monstro do coração humano”. Proibindo-se a ligação sexual com Carolina, Luís acabaria por gostar de outra mulher, e foi o que lhe sucedeu. Freado no impulso, e diante da grandeza de Carolina, transcorridos 13 anos desde o epílogo de *As Asas de um Anjo*, pôde enfim consumir o matrimônio do casal, com um *happy end* que engloba a felicidade da filha inocente. Para um burguês sólido e triunfante na política, o valor estável, que importa preservar,

é o reduto da família. Luís anuncia que voltarão para a roça. “Aí vive-se isolado do mundo, e por isso mais perto de si e dos seus!” (MAGALDI, 1997, p. 105-106).

Alencar parece ter sucumbido às críticas e dado um jeito de amenizá-las, primeiro justificando que a sua peça tinha correções das mulheres que as francesas não tinham, depois criando um determinismo cruel que justificaria a redenção de Lúcia no romance posterior e escrevendo uma continuação para a polêmica peça, *Expição*, na qual também acaba idealizando pelo aspecto espacial, pois, agora, felizes e completos, Luiz e Carolina não podem viver naquela sociedade urbana hipócrita, não pertencem mais àqueles jogos de poder, Carolina já está redimida, então, vão viver no campo onde podem mais facilmente exercerem seus papéis de anjos incorruptíveis.

Contudo, é na obra *O que é casamento?* que José de Alencar criou um verdadeiro manual de conduta para os casais, deixando clara qual deveria ser a posição da mulher no casamento: não trair, servir ao marido e sentir prazer ao desfrutar da felicidade dele. Sábato Magaldi apresenta um interessante panorama a respeito dos preceitos desta peça:

Na peça, bem mais modesta quanto aos propósitos, o dramaturgo não deixa de mostrar as qualidades de fino psicólogo. As situações cambiantes, os segredos domésticos aí estão, examinados com argúcia de legítimo ficcionista. A heroína separa o conceito de homem do de marido, e afirma: “... O casamento mata esse primeiro amor que dura alguns meses, o primeiro ano quando muito. Desaparece a ilusão: o marido não é mais um herói de um bonito romance, torna-se um homem como qualquer outro, e às vezes mais ridículo, porque o vemos de perto. Então sente-se n’alma um vácuo imenso que é preciso encher”. O admirável analista dos romances desponta, com frequência, no dramaturgo, e nos faz lamentar que ele tenha abandonado tão cedo o palco (MAGALDI, 1997, p. 108).

Como aponta Magaldi, em *O que é casamento?*, Alencar atinge considerável maturidade estética no desenvolvimento psicológico das personagens. Por ter abandonado cedo a carreira de dramaturgo, ficou o sentimento de que o autor poderia ter desenvolvido ainda outros dramas de maior profundidade estética, o que acabou desempenhando em seus romances posteriores. Contudo, no drama em questão, ainda ocorrem aspectos inverossímeis em algumas pseudodescobertas e diálogos das personagens, nos quais o afincado pela defesa de tese sobrepõe-se ao sabor literário.

No texto, a peça inicia com uma rubrica de listagem das personagens contendo indicações de suas respectivas idades, pois a diferença entre elas será algo bastante

explorado para o desenvolvimento da tese e funcionará como aporte para responder à pergunta retórica contida no título *O que é casamento?*. O drama contém passagem de tempo e espaço, ocorrendo no Rio de Janeiro e em Petrópolis entre 1859 e 1860. Os protagonistas são Augusto Miranda, de 36 anos, casado com Isabel que tem 23 anos e outro casal que se forma durante o desenvolvimento do enredo: Henrique, sobrinho de Miranda, 21 anos, e Clarinha, 17 anos, prima de Isabel. As cenas desenvolvem-se em quatro atos.

Nas primeiras cenas, ocorre o diálogo entre Miranda, o protagonista, casado, bem sucedido, aspirante a deputado e o amigo que não via há muito tempo, Alves, solteiro e negociante, que só aparece para visitá-lo próximo ao Natal, como aferimos nas reclamações do próprio Miranda. Logo, surge o tema fundamental do drama: o casamento, comparado à maçonaria e, assim, representando o mundo dos negócios masculinos, aspecto característico de um drama de casaca realista e burguês:

MIRANDA – Pouco a pouco te irás habituando a ela, e um belo dia, quando menos pensares, estarás casado.

ALVES – Duvido. Fazer a felicidade de duas criaturas de gênios, de ocupações, de idades diversas é um problema social que na minha opinião ainda não foi resolvido, e não me sinto com forças de o tentar.

MIRANDA – São ideias que todos temos quando profanos. O casamento, Alves, é o que foi entre nós há algum tempo a maçonaria, de que se contavam horrores, e que no fundo não passava de uma sociedade inocente, que oferecia boa palestra, boas ceias. Há dois prejuízos muito vulgares: uns supõem que o casamento é a perpetuidade do amor, a troca sem fim de carícias e protestos; e assustam-se com razão diante da perspectiva de uma ternura de todos os dias e de todas as horas. (ALENCAR, s.d., p. 2).

As personagens possuem conceitos diferentes sobre “o que é casamento”, tendo Miranda teses contundentes do que acredita ser um pensamento equivocado do amigo, que é solteiro, 11 anos mais jovem e *bon-vivant*. Outro aspecto característico dos dramas de casaca burgueses a ser ressaltado é a relação antitética: progresso, vida moderna, Corte, viagens *versus* conservadorismo, sedentarismo, vida no interior, da qual Sales entende ser o casamento uma antítese da primeira e Miranda acredita numa possível síntese entre ambas:

ALVES (*rindo*) – Na verdade é desanimadora; sobretudo nesta época de vapor e eletricidade.

MIRANDA – Justo!... O outro prejuízo é daqueles que supõem o casamento uma guerra doméstica, uma luta constante de caracteres antipáticos, de

hábitos, e de ideias. Esses, como os outros mas por motivo diferente, tremem pela sua tranquilidade. Entretanto, a realidade está entre os dois extremos. O casamento não é nem a poética transfusão de duas almas em uma só carne, a perpetuidade do amor, o arrulho eterno de dois corações; nem também a guerra doméstica, a luta em família. É a paz, firmada sobre a estima e o respeito mútuo; é o repouso das paixões, e a força que nasce da união.

ALVES – Concordo. Mas que dificuldade para conservar essa paz matrimonial!... Não é preciso que o homem sacrifique a sua individualidade e se dedique todo à família?

MIRANDA – Como te iludes! É quando o homem goza da tranquilidade do seu espírito; quando lhe sobra todo o tempo para as ocupações sérias da vida... julgo por mim.

ALVES – E o tempo para amar a sua mulher e fazer a sua felicidade?

MIRANDA – Não me compreendeste então, Alves. O amor conjugal é calmo e sério; vive pela confiança recíproca, e alimenta-se mais de recordações do que de seus desejos. Um exemplo: nós já não somos os companheiros inseparáveis de estudos e de prazeres que fomos outrora; apenas nos encontramos de longe, e trocamos rapidamente uma palavra, ou um aperto de mão. Entretanto isto basta: nenhum dúvida da amizade do outro. Ambos temos a certeza de que possuímos um amigo dedicado; e essa certeza é um gozo superior a qualquer demonstração frívola e banal. Pois bem: perfuma essa amizade com a graça e a ternura inseparável da mulher, e terás a imagem perfeita de um casamento feliz. Vou te fazer uma confidência... (ALENCAR, s.d., p. 3).

Do desenvolvimento da peça podemos aferir que ambos têm suas razões, pois Sales possui o egoísmo insaciável de vivenciar várias experiências e isso poderia ser freado num casamento, porém, Miranda é contundente de que é possível manter a individualidade e buscar os anseios pessoais num casamento, pois se casou com uma mulher que lhe serve e abdica de seus próprios desejos para a felicidade do marido, o que será considerado um modelo ideal de casamento, a tese do drama em questão.

Um aspecto um tanto quanto inverossímil é o fato de Miranda e Sales serem amigos há anos, mas Miranda nunca o ter apresentado à esposa, mesmo Sales tendo salvado a vida dele num afogamento e que ela saiba de toda a história como ficamos sabendo na cena em que os três se encontram.

Um primeiro fator de desenvolvimento da tese do drama é a própria mulher colocar-se em posição inferior a do marido, como verificamos no trecho: “ISABEL – Decerto, Sr. Alves. Não suponha tão difíceis. Fazer a felicidade de uma mulher é cousa que custa tão pouco, àqueles que o desejam!” (ALENCAR, s.d., p. 4).

O machismo das personagens acaba sendo algo bastante verossímil da época em que casos de rebeldia como o de Carolina na peça anterior seriam bastante recriminados. Também não podemos deixar de mencionar o fato de a autoria dos textos serem dos próprios homens burgueses (ou não é o próprio Alencar um intelectual pertencente àquela

elite burguesa?) e as premissas serem baseadas em como eles gostariam que fossem seus casamentos.

Na continuidade do diálogo, Miranda reforça a sua dignidade de homem de negócios:

MIRANDA – Sinto que estejas em dificuldades. Lembra-te que nessas ocasiões é que servem os amigos. O meu casamento trouxe-me alguma fortuna. Far-me-ás obséquio dispondo dela.

ALVES – Obrigado, Augusto, obrigado. Não será necessário; tenho fé nos meus devedores. Até amanhã. Minhas senhoras! (ALENCAR, s.d., p. 5).

O drama então se desenrola acerca do casal Miranda e Isabel, esta chamada na peça quase sempre por Bela, eles são muito amigos, felizes no casamento e respeitados por todos. E então surgem Henrique, sobrinho de Miranda e muito estimado pelo tio, e Clarinha, prima de Isabel e apaixonada por Henrique, que espera ser cortejada por ele, mas acaba sempre o provocando para não expor a sua paixão. Ele despreza os convites para estar com ela e ambos estão sempre discutindo e se provocando. Também tem destaque no enredo Sales, um jovem que frequenta a casa, tem traços de bajulador e vive cortejando Clarinha, a qual alimenta os cortejos, utilizando-se deles para tentar despertar a atenção de Henrique. Ainda aparece Siqueira, pai de Isabel, homem bastante passivo nas ações e que deu um bom dote a Miranda, confiando bastante nele e no casamento com a sua filha, até mesmo nos momentos em que percebe algo errado na relação deles e intui a tristeza da filha, havendo certo tom de acordo entre cavalheiros, entre homens burgueses.

Em outro momento, Isabel, apesar de apresentar alguma ironia, novamente dá superioridade aos homens ao ser questionada pelo pai que Miranda poderia se contentar com a condição de marido e esquecer a ambição política:

SIQUEIRA – Não são ocupações sérias e dignas mesmo de uma grande inteligência?

ISABEL – Ah! Mas não bastam para o homem de talento. Estar sempre junto da mulher, vivendo para a sua família... Isso seria ridículo até.

SIQUEIRA – Não digas isso!

ISABEL (*com ironia*) – Nós as mulheres, sim, é a nossa obrigação!... Enquanto solteiros é justo que façam sacrifícios por nós, mas depois! Não sabemos que nos amam? Não se casaram conosco? Algumas queixam-se porque ficam isoladas e tristes; mas a culpa é delas. Para que inventaram os bailes, senão para nos divertirem. (ALENCAR, s.d., p. 16).

Diferente da anterior Carolina, Isabel não sonha mais com a vida de bailes e prazeres da Corte, entende que este ciclo fazia parte da vida de jovem namorada e que agora deve ficar em casa e cuidar do lar, já o marido teria o dever de sair e evoluir o seu talento.

Na sequência, descobrimos a razão de Henrique não retribuir aos flertes de Clarinha e porque quer tanto falar a sós com Isabel: ele está apaixonado pela esposa de seu tio. Então finge ir embora da casa e retorna quando todos já se foram. Nesse momento, Miranda ao regressar mais uma noite tarde de suas andanças políticas escuta uma voz de homem e vê um vulto saltar correndo pela janela. Aqui se apresenta o início do conflito dramático.

Henrique não conseguia mais mentir para o tio e continuar todos os dias vendo Isabel, então foi até ela novamente dizer o tanto que a amava – ficamos sabendo que isso já ocorre há um certo tempo e Isabel esconde por temer a ira do marido contra um sobrinho que tanto ama – e dos seus planos de ir embora do país no dia seguinte. Miranda então encontra no chão a flor que Sales carregava no paletó e deixou cair em um de seus flertes com Clarinha, em consequência supõe que é ele o amante de sua mulher.

O primeiro ato termina com o conflito dramático: entendendo estar sendo traído, Miranda carrega duas pistolas, uma para matar Isabel e outra para depois cometer suicídio, porém, ao ver sua filha pequena batendo na porta e o chamando, desiste e resolve viver por ela, então diz à esposa: “Quanto a vós... morremos um para o outro”. Isabel repete durante todo o tempo que é inocente e pura, mas prefere proteger o marido da desilusão de se sentir traído pelo sobrinho que tanto estima. (Cf. ALENCAR, s.d., p. 29).

No segundo ato, somos informados pelos diálogos sobre a passagem de quase um ano e que no dia seguinte da suspeita de Miranda, o próprio ficou doente e isso fez com que Henrique não viajasse. Na permanência, ele acabou se apaixonando por Clarinha e casando com ela – fato que parecia inverossímil pelas suas anteriores falas, pois não queria se casar e esnobava a moça. Também ficamos sabendo que eles ficaram oito meses fora do Rio em lua de mel e retornam recentemente à casa dos protagonistas.

Então, em cena bastante dramática, Miranda conta que vendeu todas as suas apólices e devolve o dinheiro recebido pelo dote à sua esposa, alegando não ter agora mais nenhuma relação ou dívida para com ela. Sales coincidentemente também só reaparece na casa dos protagonistas quase um ano depois, pois tinha ido, sem despedir-se

da casa que frequentava à Europa (outro aspecto inverossímil ou mal desenvolvido?), fato que aumenta a suspeita de Miranda em crer na fuga deste do país por medo da descoberta da traição. Logo, ele é tratado pelo protagonista como alguém que é bem-vindo de volta, pois é uma pessoa “da casa”, numa postura de bastante ironia e provocação para com Isabel.

Nessa passagem de tempo, Miranda também conseguiu se eleger deputado e esse é o principal motivo para as pessoas pensarem que está pensativo, anda abatido e ausente por causa das ocupações e preocupações políticas.

Assim, Henrique e Clarinha permanecerão em cena e funcionarão como um contraponto para o desenvolvimento da tese “o que é casamento?”, pois agora são também recém-casados e precisarão aprender com os maduros, tio e prima, como também tornarem-se modelos. Num diálogo entre Isabel e Clarinha temos outro exemplo de necessidade de submissão das mulheres para a consolidação do bom casamento:

ISABEL – Tu amas teu marido, Clarinha?

CLARINHA – Que pergunta!

ISABEL – Então deves compreender que ele tem necessidade de alguma coisa que preocupe o seu espírito. Um homem não vive só pelo coração como nós.

CLARINHA – O que eu compreendo é que eles têm de obrigação de nos fazer felizes. (ALENCAR, s.d., p. 41).

Clarinha não aceita tanta ausência de Henrique que passa dias fora a caçar, diferente de Isabel que sempre aceitou todas as ausências do marido pela política. Contudo, o tom do texto é de que Clarinha é imatura e deve aprender “o que é casamento” e a função da esposa com sua prima mais experiente. Em outro diálogo, desta vez de Clarinha com Henrique, delinea-se o papel do homem e da mulher:

CLARINHA – Era bom que tomasse algumas lições com seu irmão, e visse como um marido deve tratar sua mulher.

HENRIQUE – Ah! É por isso que deseja que eu fique?

CLARINHA – Não se lhe pode ocultar coisa alguma.

HENRIQUE – Pois eu faço lhe a vontade, mas com uma condição.

CLARINHA – Conforme for ela.

HENRIQUE – Há de pedir a Bela, que lhe ensine como a mulher deve amar seu marido, desculpar-lhe todas as faltas... (ALENCAR, s.d., p. 42).

Henrique e Clarinha não sabem que Miranda e Isabel não são mais o antigo casal feliz, que estão brigados e que eles agora vivem apenas de aparências como casal modelo.

Assim, Clarinha utiliza-se do modelo de Miranda, que sempre demonstrou a sua paixão pela esposa em frente a todos, como argumento de que Henrique precisa mudar a sua conduta, enquanto ele a rebate utilizando-se das permissões de Isabel para deixar o marido sair quando quisesse como argumento de que ela também precisava mudar de postura.

A partir de então o par formado pelos maridos e o par formado pelas esposas terão encontros em que dialogarão sobre “o que é casamento”, tendo sempre Miranda representando o papel do homem maduro e tranquilo de sua permanência no matrimônio e Henrique o de jovem ainda imaturo, egocêntrico e provocador da esposa; enquanto Isabel representará o papel da esposa madura que serve ao marido e aconselha a jovem e imatura prima a aprender que amar o marido é diferente da paixão de namorados em que amam apenas uma pessoa. Do último exemplo apresentamos o trecho a seguir:

CLARINHA – Gosto de te ouvir falar!... Henrique não para em casa: anda sempre em calçadas, ou passeios. Volta fatigado e aborrecido; tudo lhe enjoa; tudo o contraria.

ISABEL – E tu em vez de agradá-lo, e satisfazer-lhe todos os caprichos, ficas arrufada, não é?

[...]

ISABEL – Não me compreendeste. Não te perguntei se amavas Henrique; porém, se amavas teu marido. Parece-te uma extravagância, não é assim?

CLARINHA – Deveras não te entendo.

ISABEL – Como amamos nós o homem que escolhemos e com quem nos casamos? Como moças que não conhecem o mundo, e apenas sabem da vida os sonhos doirados. É um bonito romance que fazemos, todo cheio de emoções, de sorrisos, e de flores. Foi assim que eu amei Augusto e que tu amaste Henrique. (ALENCAR, s.d., p. 44).

De tal modo, a tese sobre “o que é casamento” desenrola-se pelas oposições entre namoro e casamento, amar a pessoa e amar o marido, as quais podem ser relacionadas à antítese Romantismo *versus* Realismo, pois era intuito dos dramas de casaca realistas trocar a perspectiva dos jovens apaixonados românticos que lutam contra a sociedade para se casar para a dos casais formados por marido e esposa e o convívio interno entre eles no seio familiar. Destacamos a seguir alguns trechos em que se apresentam tais oposições:

ISABEL – Estás bem certa disso?... O casamento mata esse primeiro amor que dura alguns meses, o primeiro ano quando muito. Desaparece a ilusão: o marido não é mais um herói de um bonito romance, torna-se um homem como qualquer outro, e às vezes mais ridículo, porque o vemos de perto. Então sente n’alma um vácuo imenso que é preciso encher.

CLARINHA – Porém tu me justificas.

ISABEL – Ouve. Nesse momento é preciso toda a coragem senão o tédio e a monotonia de uma vida já sem esperanças nos invade. A imaginação procura no mundo o que não acha na família! E sabes o que se encontra?... Pelo menos o martírio de uma vida inteira.

CLARINHA – E tu sentiste isso, Bela?

ISABEL – Eu?... Oh! não o diga a ninguém! Senti os desenganos das minhas mais doces esperanças, senti morto o meu primeiro amor, e tive medo que uma afeição estranha se insinuasse em meu coração. Via fugir a pouco e pouco esse amor de que tinha visto tanto tempo e ao qual dedicara toda a minha existência. Achava-me tão só no mundo, longe da família que eu tinha deixado, e mais longe da nova família que eu ainda não sabia compreender. Era um deserto, em que minha alma vagava sem abrigo. Oh! nunca sofras tu, Clarinha, o que eu sofri!... Mas Deus salvou-me. Amei meu marido.

CLARINHA – Como? (ALENCAR, s.d., p. 45).

Isabel já vivenciou e superou o período de privações do início do casamento em que as passagens da idealização para a realidade, da paixão para o tédio, da liberdade para a solidão do lar trouxeram-lhe o amadurecimento e a calma e fizeram-na compreender a sua nova posição: a de amar o marido.

A oposição dos casais maduros e realistas para com os jovens apaixonados românticos tornou-se uma obsessão dos escritores por todo o mundo ocidental. Os romances e dramas que fizeram o público “chorar” no auge do Ultrarromantismo passaram a ser motivo de escárnio pelos autores, críticos e leitores afeitos ao realismo, como é possível identificar no prefácio que Camilo Castelo Branco escreveu para a reedição de *Amor de perdição*, célebre romance ultrarromântico. No período da reedição, o gosto realista já havia dominado Portugal e a recepção ao livro se dava por motivos contrários ao anteriormente consagrado:

[...] Eu não cessarei de dizer mal desta novela que tem a boçal inocência de não devassar alcovas, a fim de que as senhoras a possam ler nas salas, em presença de suas filhas ou de suas mães, e não precisem de esconder-se com o livro no seu quarto de banho. Dizem, porém, que o *Amor de perdição* fez chorar. Mau foi isso. Mas agora, como indenização faz rir: tornou-se cômico pela seriedade antiga [...]

E por isso mesmo se reimprime. O bom senso público relê isso, compara com aquilo e vinga-se barrufando com frouxos de riso realista as páginas que há dez anos aljofarava com lágrimas românticas (CASTELO BRANCO *apud* Caderno do Colégio Objetivo; 1.^a Série do Ensino Médio. vol. 3, 2020, p. 330).

O próprio Alencar satiriza esses comportamentos românticos pelos diálogos entre Isabel e Clarinha e entre Miranda e Henrique, apesar de anteriormente ter explorado tal tipo de enredo e personagens em seus romances. Alencar foi até mesmo criticado pelo

exagero de seu idealismo romântico por Franklin Távora, pelo próprio Visconde de Taunay e, principalmente, por Joaquim Nabuco. Essa contraposição para com o choro e sofrimento dos jovens namoradas românticos aparecerá em diversas obras realistas, como no caso dos dois dramas de Taunay.

O diálogo entre as esposas prossegue e Isabel detalha a passagem de um sentimento para o outro:

ISABEL – Amando minha filha. Refugiei-me nessa afeição. Aí encontrei de novo o homem que eu tinha amado: associei-me a essa vida que outrora me parecia tão seca e tão egoísta: acompanhei-o de longe, e vi quanta generosidade e quanta delicadeza encobre a sua reserva. A minha solidão foi-se povoando: o governo da casa, os cuidados domésticos, o desejo de tornar doce e cômoda a existência daquele que se dedicava à felicidade da família, deram-me as emoções mais agradáveis e mais puras que tenho sentido. Queres que te confie uma cousa? O meu maior prazer é ler os discursos de Augusto. Não te rias!

CLARINHA (*rindo*) – Hás de entende-los perfeitamente!

ISABEL – Não os entendo, não! Mas no modo de dizer, na maneira digna por que ele ataca um adversário, no generoso entusiasmo com que defende uma ideia, na firmeza e sinceridade de sua palavra, aprendo a conhecer a nobreza de seu caráter; e descubro muitas vezes uma qualidade que ainda não se me tinha revelado. Olha, Clarinha: é um erro nosso, muito comum. Admiramos os estranhos pela consideração de que eles gozam na sociedade; e entretanto uma mulher, em vez de acompanhar o marido em seus trabalhos, em suas empresas, em suas glórias, quer achá-lo tal qual ela o sonhou, na obscuridade e no repouso da vida doméstica!

CLARINHA – Assim tu tens hoje por teu marido uma verdadeira paixão.

ISABEL – Mais do que paixão; porque é também estima, respeito e admiração. (ALENCAR, s.d., p. 45-46).

Isabel faz questão de dizer a Clarinha que nutre pelo marido sentimentos maiores do que a paixão (característico dos namoros entre jovens românticos e sonhadores), sendo eles a estima, o respeito e a admiração (característicos da pretensa maturidade dos casais realistas). Destaca-se no trecho também a necessidade de Isabel em reconhecer a sua submissão e inferioridade ao marido, relatando que adora ler os discursos de política escritos por ele, os quais ela não entende. Desse modo, tenta convencer Clarinha a perdoar a ausência de Henrique em casa e até a buscar sentir prazer ao vê-lo evoluir para ser o provedor do lar. Embora seja possível afirmar que podiam existir mulheres com esses comportamentos na época, não podemos perder de vista que este e os demais dramas do período eram escritos por homens.

A seguir, a oposição apresenta-se pelos diálogos entre os maridos, Miranda, voz da razão realista, e Henrique, recém-casado que ainda deseja manter o ímpeto da paixão romântica:

MIRANDA – Na mocidade, a vida abre-se diante de nós como um jardim; entramos por essa mansão risonha com a alma cheia de desejos e esperanças. Uns famintos de riqueza, divisam o pomo de ouro, e arrojam-se por entre abrolhos e fragedos para alcança-lo. Outros, sedentos de glória, deslumbram-se com os esplendores dessa rosa mágica riçada de espinhos, que desabrocha nos cimos inacessíveis dos rochedos, à borda dos abismos.

HENRIQUE – Meu tio é um desses!

MIRANDA (*com expressão*) – Fui!... Outros finalmente caminham dia e noite, extenuados de fadiga, rompendo a espessura, para descobrirem o fruto da ciência. Entretanto, lá está logo à entrada do jardim, rasteira e oculta, a flor modesta, a violeta celeste que Deus plantou na terra para derramar sobre a alma o bálsamo divino. Alguns a olham de longe, desdenhosamente; muitos aproximam-se um instante atraídos pelo suave perfume; mas todos passam além; nenhum põe aí o termo dessa jornada que se chama a vida; nenhum faz dessa flor agreste o seu primeiro cuidado e o seu melhor tesouro. (ALENCAR, s.d., p. 51).

Miranda fala de modo bem mais prolixo do que Isabel, utiliza-se de linguagem figurada, comparativa, filosófica e até poética para convencer Henrique de sua nova posição de marido. Embora não sejam tão definidos como era Menezes em *As Asas de um Anjo*, além do papel de representantes realistas da tese e de convencedores do erro dos jovens românticos, Miranda e Isabel funcionam como dois *raisonneur* em *O que é casamento?*, representando a moral da sociedade burguesa e a voz do autor.

Miranda segue o seu discurso enaltecido e enfadonho para convencer Henrique:

MIRANDA – Ouve! Quando chega o inverno, que os expulsa do jardim encantado, lá voltam os viajantes alquebrados, com a alma seca e árida como um deserto: um mordeu o pomo de ouro, e viu que estava cheio de cinza; outro quando pensava colher a rosa, ela transformou-se em chama que abrasou e desfez-se em fumo; o terceiro, mal tocava no fruto da ciência, este se desfazia em pó. Todos ao passarem pela moita rasteira, buscam com os olhos a florzinha; e já não a acham; murchou.

HENRIQUE – Não há de murchar para mim, como não murchou para o Senhor.

MIRANDA – Oh! para mim, não, decerto! Essa flor, já compreendeste, Henrique, é a felicidade conjugal; que embalsama com sua divina fragrância o seio da família, que adorna de festões e grinaldas o lar doméstico, e cobre de eterna primavera a nossa existência. Hás de ter visto, em tuas excursões pelas matas de Petrópolis, esses troncos decepados e carcomidos, verdadeiros anciãos da floresta; rebentam-lhe os renovos pelas raízes, e a folhagem brilhante do jovem arvoredo os veste de galas. É assim o velho que sonha cultivar a felicidade conjugal; os filhos e as famílias que lhe crescem em torno o cobrem de sorrisos e carinhos.

HENRIQUE – E cuida meu tio que eu não tenho as mesmas ideias?
(ALENCAR, s.d., p. 52).

É também um tanto inverossímil a maneira como Miranda fala durante todo o tempo, de modo tão conotativo, além do fato de acreditar ter feito tudo o que considera justo e apropriado e, mesmo assim, o seu casamento, naquele momento, ter acabado. Soa um tanto incompatível o seu obsessivo desejo para Henrique fazer o que ele mesmo, de certa forma, não conseguiu: salvar o casamento. Não seria o modo como procede Henrique uma possibilidade de obter o êxito que o tio aconselhador não teve?

Miranda chega a dizer que a primeira e mais séria ocupação de um homem deve ser a felicidade doméstica, o que Henrique rebate perguntando se não há nisso exageração, pois ele ainda pretende viver como um jovem moderno, intelectual, burguês e *bon-vivant* do novo século:

MIRANDA – Tu, Henrique, és daqueles que se aproximam da flor, aspiram-lhe um momento o perfume, mas passam, deixando-a agreste como nasceu. Não confessaste que, ao lado de tua mulher, sentes um vácuo n'alma; e tão grande que passas dias longe de casa, pelos matos a caçar? Queres ocupá-lo com a política! Isto é, queres encher o coração de cascalho.

HENRIQUE – Não vivemos unicamente para a família; o espírito carece de uma ocupação.

MIRANDA – Decerto; devemos-nos todos à pátria e à humanidade. Mas, acredita-me, a primeira ocupação e a mais séria do homem é a sua felicidade doméstica. Não há neste mundo mais sagrado sacerdócio do que seja o do pai de família; ele assemelha-se ao Criador, não somente quando reproduz a sua criatura, mas quando desses anjo (*entra RITA com IAIÁ*) que Deus lhe envia, ele prepara as futuras mães e os futuros cidadãos. E só depois de cumprida essa missão, que temos o direito de dar a outros misteres as sobras da nossa alma.

HENRIQUE – Não haverá exageração nesse modo tão exclusivo de considerar a família, sobretudo no século em que vivemos, meu tio?
(ALENCAR, s.d., p. 52).

Assim, segue o enredo com Rita sem vontade até de sair de casa, permanecendo muito triste por ter perdido o seu papel de servir ao marido, apesar de não ter feito nada de errado e sacrificando a sua imagem perante ele para proteger a relação com o sobrinho. Enquanto isso, Miranda, mesmo acreditando ter sido traído, ainda luta às escondidas pela felicidade da esposa. Temos então um aspecto do “realismo relativo” dos dramas alencarianos: o maniqueísmo. As personagens funcionam como bondosas e incorruptíveis, mesmo diante do sofrimento, são anjos que se sacrificam pelo bem alheio.

Mais adiante, em outro diálogo entre o tio e o sobrinho, Miranda, representante da razão madura, culpa Henrique por não cumprir o seu papel de marido, atribuindo-lhe a função de proteger a mulher que escolheu para ser a companheira inseparável de sua existência. Mas por que ele não procedeu do mesmo modo na época em que abandonara Isabel pela política? A suposta traição, à qual ela jura não ter acontecido e que ele duvida da defesa, por exemplo, ocorreu numa noite dessas em que colocara a política acima da convivência com a esposa. Apresentamos o trecho com a tal incompatibilidade entre discurso e ação:

MIRANDA – Sei o que pretendes dizer! Não é dessa fidelidade material do homem, que eu falo. O nosso grande dever é o de proteger e fazer a felicidade da mulher que nos sacrificou tudo, que é a mãe de nossos filhos, e a companheira inseparável da nossa existência. Como procedemos nós depois que passam os primeiros gozos de um amor partilhado? Voltamos às ocupações habituais. No nosso orgulho de homens, entendemos que a inteligência da mulher não pode acompanhar-nos nessa porção mais importante de nossa vida, e só deve ocupar-se dos arranjos domésticos, das modas e dos bailes. Deixamos no isolamento esses entes fracos a quem arrancamos da casa de seus pais, às festas da família, à ternura materna, às afeições dos seus!... Gastos pelos amores fáceis nem um se lembra que a alma, ainda virgem, de sua mulher, tem necessidade de viver!... Esquecemos enfim o tesouro que nos foi confiado, e cujo valor só sentimos nos momentos de sua perda! (ALENCAR, s.d., p. 76-77).

Do diálogo também podemos aferir outro exemplo de machismo. A mulher é concebida como frágil, que deve se ocupar apenas com os arranjos domésticos, modas e bailes, não possui identidade distante da família materna ou do marido. Então, Miranda convence Henrique de que precisa partilhar com Clarinha as suas conquistas, a vivência que tem fora do lar e que, dessa maneira, ela se sentirá feliz e compreenderá o seu papel de esposa modelo:

HENRIQUE – Nunca deixei de amar Clarinha... Tinha toda a confiança nela, e supunha que era feliz...

MIRANDA – Caíste no erro de todos os maridos. Não associaste completamente tua mulher à tua vida, não a interessaste nos teus projetos e sonhos do futuro... Não há nada que a mulher não compreenda pelo coração; nas cousas as mais áridas, elas acham o encanto que dá o amor e a imaginação. Tu gostas da caça, por exemplo. Se Clarinha partilhasse contigo, mesmo de longe, as tuas emoções e os teus prazeres, não se julgaria abandonada quando a deixas por este passatempo. O seu espírito te acompanharia. (ALENCAR, s.d., p. 77).

O conselho de Miranda para que a esposa partilhe do prazer do marido e não tenha os seus próprios desejos coaduna com a fala anterior de Isabel de que é feliz lendo discursos políticos de Miranda sem entendê-los, funcionando como os modelos ideais de marido e esposa e respondendo à questão/tese *O que é casamento?*

Em um dos diálogos com Miranda, Henrique fica sabendo finalmente que o tio, há um tempo, não mantém mais o casamento feliz com a esposa e que o motivador havia sido uma suposta noite em que este ouviu uma voz masculina em sua sala e também viu um homem fugir pela janela, o qual acredita tratar-se de Sales. O sobrinho então se sente muito mal por saber que ele próprio é o motivador da desgraça entre entes que tanto deseja bem. Logo, vai ao encontro de Isabel para confirmar suas suspeitas e propor-lhe que contem a verdade ao tio:

ISABEL – Se conhecesse como eu o caráter de seu tio!... Quantas vezes não estive a ponto de cair aos pés de Augusto e confessar-lhe tudo!... Porque, deixe dizer-lhe, Henrique, depois que meu marido me despreza, é que eu senti toda, a força do amor que eu lhe tinha. Esse mesmo desprezo com que ele me esmagava vinha cheio de tanta nobreza, de tanta paixão, que o revelavam a meus olhos bem diferente daquele que eu via através da indiferença e do abandono. Nunca amei meu marido com tanto respeito e admiração, como nesse ano que se acaba de passar!... É verdade!... E quando ele estava possuído da ideia de que eu amava outro homem... Meu Deus! Não teria coragem de resistir, se não me lembrasse...

HENRIQUE – De quê?... Da amizade que ele me tem?

ISABEL – Augusto, como todos os homens de grande inteligência e de caráter enérgico, é inflexível em suas convicções. O coração pode querer o contrário; a razão não cede. Ele duvida de mim; se eu pronunciasse o seu nome e revelasse enfim todo o segredo, pensa que ele acreditaria na minha inocência?...

HENRIQUE – Por que não, desde que eu mesmo me acusasse? (ALENCAR, s.d., p. 105).

Isabel está desesperada, ama cada vez mais o marido e teme nunca conseguir resolver o impasse gerado. Henrique sente muito remorso e quer confessar sua culpa para salvar o casamento dos tios, mas Isabel acredita que nem mesmo tal ação poderia fazer Miranda voltar a confiar nela:

ISABEL – Não se iluda! Ele perderia a sua afeição e seria mais desgraçado ainda; porque se julgaria desonrado pelo homem a que amou sempre, e ainda ama como um filho. Essa desconfiança seria horrível; e eu duvido que sua alma pudesse resistir a esse golpe. Oh! meu silêncio mata-me, é verdade, mas a mim somente; e eu devo morrer!

HENRIQUE – Desonrada por mim! Não profira esta palavra!... Por mim que se tivesse outrora a infâmia de conceber uma esperança, me teria punido desse

crime! Por mim que seria o primeiro a odiá-la, Bela, se a sua justa severidade não me repelisse!

ISABEL – Podemos nós, Henrique, dar provas disso?... Provas que convençam Augusto e afastem de seu espírito toda a suspeita?

HENRIQUE – Que maior prova do que a minha felicidade hoje? Quem foi que, para nos salvar de uma paixão criminosa, me fez amar Clarinha? Quem nos inspirou a ambos com uma bondade angélica esse amor puro?... Entre todos que a amam e veneram, só ele, só aquele nobre coração não reconhecerá o anjo que Deus lhe deu por mulher? (ALENCAR, s.d., p. 105).

Durante os conflitos e a confissão ao sobrinho sobre a sua desgraça familiar, Miranda resolveu que iria abandonar a casa e deixar todos os bens para Isabel sem que ela suspeitasse, então escreveu uma carta que deveria chegar às mãos dela na manhã seguinte, logo após ele partir durante a noite. No entanto, esqueceu a carta em casa e retornou para buscá-la temendo que Isabel a lesse antes do previsto. Nesse retorno, escutou por trás da porta todo diálogo entre a esposa e o sobrinho, sendo uma reviravolta um tanto inverossímil, típica das comédias de costumes, mas uma solução adequada para haver um *happy end*, ele voltar a amar a esposa e, ao mesmo tempo, acreditar na sinceridade do arrependimento do sobrinho:

MIRANDA (*comovido, HENRIQUE tem o papel na mão*) – Esta carta só te devia ser entregue amanhã. Vinha buscá-la e achei a porta fechada. (*Apertando-lhe a mão*) Tudo ouvi, Henrique!

CLARINHA – Tudo o quê?

MIRANDA (*cingindo com o braço a cintura de ISABEL, a meia voz*) – Bela!... Me perdoarás tu algum dia? (*ISABEL reclina a cabeça sobre o peito de MIRANDA e quase desmaia; MIRANDA beija-a na frente*).

CLARINHA – Bravo! (*A HENRIQUE*) Não tens inveja? Abraça-me, eu dou licença!

HENRIQUE – Com muito prazer; em paga da alegria que fizeste entrar hoje nesta casa!

MIRANDA (*apresentando IAIÁ pela mão*) – Nossa filha, Bela. (*Conhece que está desmaiando*).

SIQUEIRA – Uma vertigem!...

HENRIQUE – Já passou.

MIRANDA (*aflito*) – Bela!

ISABEL – Ah!...

CLARINHA – Que tens?

ISABEL – Não sei... A felicidade!...

FIM DE

“O QUE É CASAMENTO?” (ALENCAR, s.d., p. 107-108).

Após tantas lições recebidas pelas quatro personagens é possível um desfecho feliz e equilibrado, as antíteses foram desfeitas por meio da razão madura de Miranda e Isabel, o convívio com Henrique e Clarinha trouxe-lhes a certeza do quanto amavam o

que haviam conquistado e também proporcionou que o mal entendido fosse resolvido. Assim como aproveitara a temática de *As Asas de um Anjo* para desenvolver o romance *Lucíola*, Alencar também parece ter aproveitado a experiência com *O que é casamento?* no romance *Senhora*, no qual a convivência conflituosa dentro do lar e invejável perante a sociedade, ocorrida entre o casal central, é motivado por um grande mal entendido entre o marido e a esposa, também solucionado com grande reviravolta e *happy end*.

João Roberto Faria sintetiza de modo claro a ideia central, o conflito e resolução de *O que é casamento?*:

A ideia central de *O que é Casamento?* é mostrar que a verdadeira felicidade, para o homem e para a mulher, está no casamento, no aconchego do lar. Mas como fazer isso, se o *conflito*, elemento básico e determinante da ação dramática, inexistente na paz doméstica? Alencar encontrou um caminho curioso: colocou em cena a “guerra doméstica”, isto é, *o que não deve ser* o casamento. Desse modo, a resposta para o título da peça não está na ação dramática propriamente dita, mas nas reflexões moralizadoras de Augusto e Isabel, inseridas em vários diálogos que travam com outros personagens. Em cena, o que temos são dois casamentos em crise, nos quais predominam suspeitas de adultério, desconfianças, desprezos, humilhações e ameaças (FARIA, 1993, p. 187. Grifos do autor).

Não tão diferentes das reviravoltas e finais idealizados de suas obras românticas, como tencionara José de Alencar, é inegável que os seus dramas de casaca realistas trouxeram importantes características para a nossa dramaturgia, o que também afirma Sábato Magaldi: “pelas linhas gerais da arquitetura cênica e pelo gosto dos quadros coloridos, Alencar representa um avanço ponderável em nossa dramaturgia” (1997, p. 111-112). O crítico também analisa como tal produção preparou os consagrados romances de maturidade do escritor cearense:

Não se deve omitir, melancolicamente, que, dono de tantas virtudes, o escritor não chegou a igualar no teatro seus melhores romances [...] Faltou-lhe amadurecimento para ajustar cenicamente as novas dimensões que inaugurava em nossa dramaturgia. O romancista beneficiou-se, sem dúvida, com o traquejo do diálogo e a visão unitária do teatro. O instrumento do ficcionista temperou-se na rudeza do palco. Várias peças prepararam os admiráveis romances da maturidade. Está aí mais uma virtude a registrar-se em seu teatro (MAGALDI, 1997, p. 114).

Por fim, podemos compreender numa perspectiva “macro” a visível troca do passadismo nacionalista, contendo personagens sertanejas, jesuítas e indígenas – apesar

da tentativa de encenar no teatro romântico de João Caetano a peça *O Jesuíta* e ter-se frustrado com a recepção – para o seu tempo presente burguês e os temas de traição, prostituição, capitalismo e defesas de teses morais. Contudo, ao pensarmos nos elementos que compõem o “macro”, numa perspectiva pelos “micros”, continuam existindo as personagens anjos, os sentimentalismos, as reviravoltas, *happy ends*, muita intensidade e o que julgamos ser o principal na literatura: a linguagem carregada de sentido conotativo, com muitas metáforas, comparações e adjetivações, típicas do romantismo anterior, uma vez que o realismo possuía predominância de linguagem denotativa e cientificista, confirmando o “realismo relativo” de seus dramas de casaca.

Em suma, José de Alencar dramaturgo conquistou o prestígio da crítica e dos demais produtores, mas não tanto o reconhecimento do público do período, que por ele criticado preferia aplaudir e enxergar aqueles “defeitos” de comportamento apenas em peças francesas, ou então nos costumes das classes “inferiores” de roceiros das comédias de costumes, ou ainda apenas ir ao teatro para se divertir com peças leves, musicadas e de baixo teor crítico. Seria este um dos motivos que levaram Taunay a projetar encenar os seus dois dramas realistas na França?

3.4. A busca pela profundidade estética e a crítica moral nos dramas realistas de Taunay

Embora sejam tardios em relação ao auge do Conservatório Dramático e a encenação das peças de Alencar, não denominamos os dramas realistas do Visconde de Taunay “serôdios”, como anteriormente estabelecido para as comédias românticas. Isso porque tais peças do autor foram produzidas algumas décadas depois das comédias de costumes de Martins Pena, já no declínio do teatro dramático e durante a ascensão dos romances realistas. Embora os dramas realistas de Taunay sejam ainda posteriores, datam de 1886 e 1896, e estejam afastados do momento de ascensão do teatro do Ginásio Dramático, que para Magaldi durou entre 1855 e 1875, as antologias históricas, conforme já mencionado, datam 1881, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como o início de nosso Realismo e as décadas de 1880 e 1890 como o ápice dos romances

realistas e naturalistas. Assim, diferente do caso das comédias, que estavam apartadas do auge de todas as produções românticas, independente do gênero literário, os dramas de Taunay foram produzidos durante o nosso realismo mais lido e consagrado pela crítica: o das narrativas. Também foram produzidas algumas dramaturgias nas décadas finais do século XIX, tais como a consagrada de Artur Azevedo e outras posteriormente descobertas como no caso do autor Qorpo Santo.

De acordo com o exposto sobre a cronologia de nossa dramaturgia no século XIX, a reação contra o teatro romântico se deu antes mesmo de seu esgotamento e os autores, os encenadores e o público, principalmente durante o surgimento e o auge das produções do Ginásio Dramático, dividiram-se entre a preferência por um ou outro movimento. O modelo seguido pelos adeptos ao realismo eram, geralmente, os praticados pelos dramaturgos franceses: os dramas de casaca. Neles, predominavam a busca pela naturalidade dos diálogos e das cenas, que visava uma descrição mais verossímil dos costumes da burguesia, contendo teses moralizantes e científicas. Os protagonistas são os pais de famílias burgueses, os quais desejam vivenciar relações calmas e serenas, em clara oposição aos amores ardentes e idealizados dos jovens namorados românticos. Devido aos desfechos moralizantes e a insistente defesa de teses, desenvolvidas em longos diálogos, o realismo torna-se relativo, pois contém em si a idealização do modelo familiar.

Os dramas realistas de Taunay partem dessas características, são constituídos dentro do seio familiar e têm como protagonistas cônjuges buscando prevalecer a estabilidade de seus casamentos. Neles, também se apresentam longas críticas morais e defesas de tese, algumas movidas pelo determinismo naturalista, aspecto não tão corrente nos demais dramas de casaca do período. Os dois dramas ainda desenvolvem outras características inovadoras, as quais podem ser lidas como novas sequências, de modo comparativo e, até mesmo, contrastante em relação às produções de José de Alencar e do momento de ápice do Ginásio Dramático, conforme abordaremos nos subcapítulos seguintes.

3.4.1 *Amélia Smith*: um típico drama de traição conjugal e punição moral?

O drama *Amélia Smith* foi publicado pelo Visconde de Taunay no ano de 1886 e é o único mencionado pelas historiografias literárias brasileiras, conforme aferimos no primeiro capítulo desta tese. A obra contém várias temáticas convencionalmente utilizadas pelos realistas do período, tais como a traição conjugal da esposa, o desconhecimento da traição pelo marido e a punição moral da protagonista, sendo castigada pelo próprio destino.

Julgamos *Amélia Smith* como a peça menos inovadora do Visconde de Taunay em relação aos preceitos das escolas literárias vigentes. Comparando-a aos planos estéticos do período realista, elas repetem a maioria dos “lugares-comuns”, o que, por esse motivo, nos parece ter sido a única obra dramática de Taunay reconhecida na época, já que as tradicionais historiografias, geralmente, buscavam textos que agregassem às características escolhidas para compor os capítulos nomeados pelas escolas, como nos casos aqui mencionados de Romantismo ou Realismo.

As cenas passam-se no Rio de Janeiro no ano de 1886 e tem como espaços predominantes hotéis e casas de luxo em que residem os protagonistas, representados pelos trajes elegantes e compondo o cenário ideal dos dramas de casaca burgueses. Além das mudanças de espaço, também há importantes passagens temporais de um ato para o outro. Dividida em quatro atos, e a mais extensa das peças de Taunay, temos *Amélia* como a grande protagonista do enredo, inicialmente como uma jovem sonhadora de 21 anos, que desfruta dos prazeres da Corte sem grandes compromissos. Ela é filha de Ayres Peres e Lucia Peres, casal de origem nobre e que herdou grande fortuna na Bahia. Recém-alocados no Rio de Janeiro, eles vivem regados a luxos e extravagâncias e já gastaram quase toda a grande fortuna que herdaram, fato que é apresentado com dramaticidade, ocasionando divergências entre o casal. Neste momento, aparece outra importante personagem para o desenvolvimento do enredo, John Smith, um inglês de 42 anos, velho amigo da família Peres desde os tempos da Bahia, ele prosperou após muito trabalhar em nosso país e é agora dono de grande fortuna. Empenhado em seu projeto de ascensão capitalista, John não se casou e solicita ajuda ao amigo Ayres, pai de *Amélia*, para que lhe arranje uma noiva adequada. Ao saber do projeto, Lucia, a esposa de Ayres, planeja que o inglês se case com a jovem *Amélia* e assim mantenha a posição elevada da família na sociedade burguesa. No auge do desenvolvimento, *Amélia* já é casada com John e

ambos vivem uma união próspera e bastante tranquila, apesar da frustração de não conseguirem ter um filho. É neste momento que surge o antagonista do enredo, Jorge de Castro, um cidadão burguês bem dotado de oralidade e irresistível charme, é aplaudido pelos outros homens e desejado pelas mulheres, o que gera traições e conflitos. Este se apaixona por Amélia, que no início o reprime e até sente repulsa por ele. Aos poucos, ela também se apaixona por Jorge e ambos tornam-se amantes, constituindo o tema da traição conjugal. Então, temos o conflito principal do enredo, Amélia engravidada e, numa reviravolta, Jorge a convida para fugirem para a Europa. Mesmo estando muito apaixonada, Amélia opta pela voz da razão e teme por sua reputação perante a sociedade, aos pais e pelo sofrimento que será causado ao fiel e bom marido, John Smith. Após outra longa passagem de tempo, surge em cena Amadeu, com seis anos, filho da traição de Amélia, ele está muito doente, aspecto que será desenvolvido de modo determinista, e nutre um amor incondicional por John, o qual acredita ser o verdadeiro pai do garoto. Amélia então amadurece e compreende a tese d'ó “que é casamento”, o valor do marido e de sua família, logo, sofre com a sua consciência e passa a ter uma grande punição moral do destino: a síntese da tese. O drama ainda apresenta grande número de personagens, alguns com relativa importância e outros apenas secundários, tendo destaque as ações e proteções da ama cuidadora de Amélia, a negra idosa e de origem escrava, Mariúna e a sua amiga, desde o tempo da Bahia, Júlia.

A rubrica que inicia a peça apresenta um ambiente burguês: “(*Cena ricamente preparada. Quarto nobre de hotel*)”. Neste espaço, apresenta-se o diálogo entre John Smith e Ayres Peres. Eles falam sobre a fortuna do inglês e a falência do brasileiro, compondo um drama de casaca com assuntos de homens burgueses:

JOHN SMITH – É verdade. Num belo dia, achei-me rico, bastante rico, muito mais do que julguei poder sê-lo.

AYRES PERES (*inclinando-se para John Smith e abaixando a voz, mas jovialmente*) – Pois, meu caro amigo, cá entre nós, e muito em reserva, creio que me acontecerá o contrário... Numa bela manhã... e bela é um modo de dizer... acordarei pobre, muito pobre, sem ter mais o que gastar... Aliás muito mais natural assim... Sucede todos os dias, não acha? daí... certo consolo, se é que não mente o provérbio. (*Sorrindo*) Ensine-me, porém, o meio de ficar rico de repente... mas sem trabalhar muito... Bem sabe que me falta o hábito... (TAUNAY, 1930, p. 11-12).

A oposição entre a cultura estrangeira e a cultura brasileira se faz de maneira preconceituosa, denotando que os ingleses são mais organizados e prosperam em relação

aos brasileiros, ainda mais sendo Ayres um baiano vivendo na Corte, já relatamos aqui a oposição de valores que também havia entre os habitantes da corte e os radicados no interior do Brasil. Essa questão aparece também na relação pai e filho na comédia *Por um triz coronel!*, no drama posterior, *A conquista do filho*, em que as cenas passam-se em Paris e os habitantes locais têm visões preconceituosas sobre o Brasil, local de origem do protagonista da peça, além das relações que o próprio Visconde de Taunay tinha com a Europa, onde juntamente com Olivier du Taiguy publicou em versão francesa *Inocência* e tencionava encenar os seus dois dramas realistas, relacionam-se ainda, o fato de o Brasil ser formado por uma elite oriunda do velho continente, vivendo, naquele momento, sob ordens do Império português e o público ter preferência por ir ao teatro assistir a peças francesas.

Segue o diálogo entre os dois cavalheiros:

JOHN SMITH – Oh! não me compreendeu então... Eu não ignorava, que meus negócios andavam bem desde a Bahia, quando lá nos conhecemos... E não há poucos anos, de certo... Passo a passo, acompanhei os progressos da minha fortuna (*rindo-se*). Sou homem prático, como bom inglês que nasci... Mas o que lhe quis dizer, é que só ultimamente me entrou fundo no espírito a convicção de que possuía já meios bastantes para cuidar de outra cousa, que não arredondar cabedais... Hoje, liquidadas as contas, sairei da casa bancária com mais de dois mil contos de réis.

AYRES PERES (*deixando a atitude de indiferença, admirado*) – Capiste! (*apertando as mãos de John Smith com efusão*) Parabéns! Muitos parabéns! Dois mil contos de réis (*emendando*) Mais de dois mil contos! Já faz conta (*um tanto tristonho*) Foi, mais ou menos, quanto herdei. Que fim levaram? Não sei bem... Minha mulher, minha filha, eu... parentes, gastamos tanto, tanto! (*com gesto de resignação*) Pouco importa!... (TAUNAY, 1930, p. 12).

Ayres surpreende-se com os valores da fortuna do inglês e o confia sua fortuna a seus fracassos. Então, John revela um segredo e pede ajuda ao amigo Peres:

JOHN SMITH (*depois de breve pausa*) – Pensei em casar-me... e lembrou-me deixar ao seu cuidado... só e só... ao seu cuidado.

AYRES PERES – Como assim?

JOHN SMITH – Há dias, há semanas, gira-me na cabeça essa ideia fixa... casar-me!... Com quem? Não sei... Tão absorvido andei sempre com os negócios desde a mais tenra mocidade, que não tive tempo para mais nada... O senhor conheceu-me na Bahia... Era bem jovem... 22 anos, guarda-livros, sócio já interessado na casa filial desta do Rio de Janeiro, cuja gerência tomei há 15 anos...

AYRES PERES – Aliás um modelo de bons costumes... Sempre jovial... ótimo companheiro de voltarete. (TAUNAY, 1930, p. 14).

John gastou o seu tempo trabalhando e acumulando riquezas, agora quer se casar, pede ajuda ao amigo para indicar-lhe uma noiva apropriada e tem pressa em executar o pedido, pois já tem 42 anos:

JOHN SMITH – Pois bem, a minha vida de então foi a de todos os tempos... Sinto-me hoje igualmente juvenil e alegre... mas não sei, a lembrança dos meus 42 anos já feitos aterra-me agora. Preciso gozar um bocadinho da existência.

AYRES PERES – Oh! Não se faça também de muito santinho...

JOHN SMITH (*rindo-se*) – Não, de certo. Conheço bem o mundo... Até há pouco tempo, não pensara nos inconvenientes do solteirismo... Quem tem bons dentes, estômago valente, espírito despreocupado, bolsa cheia e mais ou menos franca aos amigos, vive a contento próprio e dos outros... Um dia, porém, reconheci que nesta vida há outra coisa mais do que satisfazer os impulsos do egoísmo... Entrei nesse período... Pensei muito... (TAUNAY, 1930, p. 14-15).

O drama de casaca realista de Taunay repete os acordos de cavalheiros burgueses, a hipocrisia e o machismo, em que diferente da mulher, o homem pode desfrutar dos prazeres da vida, do solteirismo longevo, conhecer o mundo, a sexualidade e depois ainda se casar com uma jovem pura e virgem. Assim, os cavalheiros fazem o acordo burguês do casamento arranjado:

AYRES PERES – Não duvido prestar-lhe todos os ofícios de bom amigo... mas para casar os outros... sinceramente, nunca tive vocação... Eu mesmo casei... um tanto empurrado...

JOHN SMITH – Que ingrato!... Uma senhora tão bela, tão boa!...

AYRES PERES (*com alguma impaciência*) – De certo... mas também muito senhora de suas vontades! Gasta demais. Verdade é que não lhe fico a dever... Ah! meu amigo, o casamento! Felizmente só tenho uma filha (*depois de assoprar uma fumaça*) Mas, voltemos ao seu negócio... Terá o senhor alguém na intenção? Vamos; toda a sinceridade é pouca em tais casos...

JOHN SMITH – Palavra que não! Vivo em plena sociedade, mas dela nada conheço... Sou uma tangente ao grande círculo. Mal apareço em qualquer parte, concerto, *soirée* ou baile, e logo me sequestram para o voltarete ou *écarté*... E assim, cheguei aos 42 anos... (TAUNAY, 1930, p. 16).

John, até então, demonstra não ter interesse em ninguém para ser a sua esposa e Ayres, inicialmente, cogita como pretendente a sua prima de 28 ou 29 anos:

AYRES PERES – Espere (*como que recordando-se*) Não se lembra de Ercília?

JOHN SMITH – Sua prima?

AYRES PERES – Exatamente... É solteira... tem alguma cousa de seu...

JOHN SMITH – Deve estar hoje com os seus 28 ou 29 anos...

AYRES PERES – Isto mesmo... A proporção de idade guardada...
 JOHN SMITH – Quando a vi, há poucos anos, era uma bela pessoa.
 AYRES PERES – E não faz diferença alguma... E, nem de propósito, ao sair da Bahia, eu lhe disse gracejando, que lhe arranjaría na Corte um noivo... Sabe que não pensa noutra cousa...
 JOHN SMITH – Sim... e isto lhe dá certo ridículo... Desculpe-me... (TAUNAY, 1930, p. 17-18).

Se o papel de não pensar em outra coisa que não seja arranjar um noivo é considerado como ridículo, tanto é ridícula a posição deles em pensar apenas nos desejos do noivo. Além disso, não dá pra considerar como ridículo um fato tão determinante na vida de uma mulher como era conseguir se casar naquela época, uma vez que não podiam pensar em carreiras como a deles e nem se divertirem sem a companhia de um homem nas noites da Corte. A mulher só tinha algum respeito naquela sociedade ao exercer o papel de esposa dedicada, restando as outras hipóteses ser reconhecida como “mulher da vida” ou “que ficou para titia”, ou seja, Ercília apenas lutava por algo que lhe era pertinente.

A seguir, Ayres procura a sua esposa Lúcia para conversarem sobre o momento de possível falência em que se encontram:

AYRES PERES (*sentando-se com ar aborrecido*) – Decididamente é preciso cuidarmos da partida... E quanto antes...
 LUCIA (*sentando-se num canapé e abrindo um livro; friamente*) – Sim?... E porque?...
 AYRES PERES (*um tanto arrebatado*) – Porque a vida que aqui levamos não pode continuar... é um impossível!
 LUCIA (*distraída*) – Ah! Não vejo como...
 AYRES PERES – Um impossível! Há poucos meses que saímos da Bahia e os gastos são enormes... Nem sei quanto! (*Levanta-se, passeia agitado, enquanto Lúcia finge que lê*) Pelo menos, lá na Província talvez fosse metade. (*Mudando de tom, aproximando de Lucia e com tom insinuante*) Ando, Lucia, bem assustado com o futuro. Não tenho querido aprofundar contigo esta questão, mas no fim de contas, devorar o capital é o modo mais racional e certo de chegar a não ter mais rendas... (TAUNAY, 1930, p. 21-22).

O marido quer conscientizar a esposa da situação financeira em que estão, ela finge não entender e não faz questão de escutá-lo. A seguir, Ayres fala em retroceder, tenta convencê-la a irem embora da Corte, mas ela não aceita modificar a sua posição social:

LUCIA (*abaixando o livro e um tanto provocante*) – Rendas... trouxe-as bastantes dos meus pais... em todos os sentidos... As que tive de zelar, ainda estão comigo...

AYRES PERES (*meio apressado e conciliador*) – De certo! De certo... A fortuna que você trouxe de dote duplicou a minha.

LUCIA – Pois então?

AYRES PERES – Éramos os herdeiros mais ricos da Bahia, mas...

LUCIA – Mas, o quê?

AYRES PERES (*continuando*) – Não há cabedais que resistam... Ambos temos tido culpa...

LUCIA (*indiferente*) – Eu? Não... De nada me acusa a consciência... Estou acostumada ao luxo, desde que me entendo, e com todo o cuidado providenciaram meus pais para que esse luxo nunca me devesse faltar... Não alterei os meus hábitos, e, mantendo-os, cumpro até o meu dever; honro a educação que recebi...

AYRES PERES (*impaciente*) – Então a mim só é que cabe a responsabilidade?

LUCIA (*sempre calma*) – Pergunte a si mesmo... Quem o levou a empresas arriscadas? (TAUNAY, 1930, p. 22-23).

O diálogo é bastante significativo para caracterizar os pais de Amélia, eles são herdeiros, acostumados a muito luxo e pouco trabalho, faria parte da educação recebida, como vemos na fala de Lucia, manter a pose e comportarem-se como burgueses superiores.

Lucia resume todos os negócios feitos pelo marido que geraram prejuízos, com destaque para a seguinte passagem:

LUCIA – E como quer que eu faça a transição?... Eliminar de momento carros... jantares... partidas semanais... Isto se faz de um dia para o outro? É preciso, pelo menos, saber guardar as aparências... Deseja você de uma boa vez dar-se por falido?... Aliás a proposta da viagem foi sua... toda sua... Mais uma ideia que lhe pertence... (TAUNAY, 1930, p. 24).

É preciso preservar as aparências. Taunay discute nesses diálogos a fútil moral burguesa. Lucia esnoba os argumentos do marido; Ayres parece ter despertado para a hipocrisia social:

LUCIA (*sentando-se com ar de pouco caso*) – Quando acabar... avise...

AYRES PERES (*exaltando-se*) – Não... tenho muito que dizer... muitíssimo!... (*Continuação com volubilidade*) Só para ouvirem meia dúzia de toleirões exclamar: “Que rico traje! Que chic! Quanto gosto!” atiram fora, de uma vez, o que poderia ser ordenado anual – e bom ordenado – de um empregado público de categoria superior.

LUCIA (*com fingida calma*) – Já acabou?

AYRES PERES (*atalhando e moderando de súbito*) – Perdoe-me... procuro defender-me... Nada mais! A senhora falou-me na má gerência da nossa

fortuna comum. Estou lhe mostrando como... há faltas para nós dois... Podemos repartir... (TAUNAY, 1930, p. 25-26).

Apesar de Ayres ter razão em que ambos geraram o fracasso, ele é crítico o suficiente para apontar que sua esposa quer apenas exibir-se para a sociedade, mas não é para reconhecer seus gastos com outras mulheres e casos políticos. Talvez essa segurança existisse justamente por crer que sua esposa de nada desconfiava, mas ela mesma é quem evidencia tais fatos:

LUCIA – É verdade... E cousa bem edificante... Se não lhe dou mais importância... é porque... porque já passei da idade em que isto me abalaria... Sim... contas suas, meu caro... Deixou-as rolar por aí... só tive o trabalho de apanhá-las no chão... dando graças a Deus, que não tivessem caído às mãos de Amélia.

AYRES PERES – Não sei... deveras, a que se refere...

LUCIA – Eis do que não duvido... Talvez nem as houvesse lido... Ouça pois... É curioso... Primeira conta (*lendo com vagar um papel que desdobrou*) “*Hotel des Frères Provençaux*. Ceia de 15 talheres, oferecida a Mademoiselle Victorine Sabran... 400\$.” “Idem no dia 12 de Abril” (*interrompendo*) Seis dias de intervalo apenas... 420\$. Agora outra conta. É do Hotel do Globo (*lendo*) “Jantar político oferecido ao Sr. barão de Casabella 1:300\$” Soma tudo... (*depois de fazer rapidamente e a meia voz a adição*) soma total 2:120\$000. (TAUNAY, 1930, p. 27).

Lucia sabe dos fatos e os aceita. Não conta para a filha porque é papel da mulher aceitar? Ou a hipocrisia da família, que aparentemente é um modelo, era algo comum? Ou porque este era um modo dela ter o controle do marido em mãos e continuar procedendo da maneira que quisesse? Apesar de todas as questões serem possíveis, a última nos parece a mais provável perante o descaso e a ironia que ela trata o marido, mesmo quando este demonstrava os excessos cometidos por ela.

Em seguida, apresentamos uma repetição de temas explorados nas análises dos dramas de Alencar, é a própria mulher quem justifica o direito às regalias do homem:

AYRES PERES (*confuso*) – Mas... não... não é comigo...

LUCIA (*motejando*) – Oh! se é!... Nada falta (*lendo com pausa proposital*) “O Exmo. Sr. coronel Fernando Ayres Peres deve.” Veja bem que não falta nenhum sacramento... nome de batismo, de família e até... o posto da guarda nacional (*mudando de tom*) E porque não pagou ainda? Quanto antes convém fazê-lo. Nada de papéis ridículos... Cousas dessas, que o comprometem, devem ser saldas sem demora. (*Com serenidade*) Ora, adeus! Essa Mademoiselle é a Victorine, do Alcazar? Não lhe acho mal gosto... Bem vê que também sou razoável... Oh! meu caro, aceito as cousas, como devem ser tomadas... Política e mulheres do teatro... sem isto os homens não se consideram felizes... Bem. E dou-lhes razão... O que é, no fim de contas, a

política senão mulher de teatro? (*Silêncio entre os dois. Lucia passeia de um lado para o outro, enquanto fala. Lucia parando junto a Ayres Peres*) Então adiaremos a viagem, não é?

AYRES PERES (*acanhado*) – Como queira... Bem sabe que sempre lhe obedeco... (TAUNAY, 1930, p. 28).

A esposa sabe das traições do marido, aceita e as utiliza para conseguir o que deseja, não sendo uma mulher tão passiva quanto Isabel em *O que é casamento?*, de José de Alencar. No entanto, ela repete a voz da mulher que dá ao homem direitos superiores, como poder viver fora de casa para discussões de assuntos políticos, desfrutando dos prazeres da noite em teatros e na companhia de mulheres de luxo, temas enfáticos nos dramas de Alencar e, principalmente, em seu romance *Lucíola*.

Destacamos ainda a maneira irônica com que Lucia apresenta os fatos, dizendo que a política brasileira nada mais é do que um pseudomotivo para vivenciar noitadas com as mulheres de teatro, além do modo com enfatiza as hipócritas posições sociais de sobrenome e referência ao cargo obtido na guarda nacional, tema bastante explorado pelo próprio Taunay na anterior comédia *Por um triz coronel!*.

Lucia representa o papel de mulher obediente aos valores sociais e ciente de sua posição perante a sociedade, ao menos na aparência tem que parecer a esposa burguesa bem casada e com família feliz e de destaque. Todavia, dentro do lar é esperta e manipuladora, possui visão dos fatos mais aguçada do que a do marido e consegue aquilo que deseja para manter seus luxos. Este nome já havia sido explorado por Alencar no romance *Lucíola* (diminutivo de Lucia), no qual a protagonista escolhe o nome para apresentar-se como acompanhante de luxo nos teatros. O *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, de Rosário Farâni Mansur Guérios, apresenta a seguinte definição do prenome:

LÚCIO, -A, latim. **Lucius**: “luminoso, luzente, iluminado”. Derivado de **lux**, **lucis**, “luz”. Primitivo: Nascido à luz do dia, ou ao romper d’alva. Segundo outros, prende-se à divindade **Lux**. Em documentos do português arcaico: **Luzo**. Como sobrenome, documentado no século 16, provém da alcunha: nome de um peixe de água doce. (GUIÉRIOS, 1981, p. 165).

Da simbologia do nome, entendemos que Lucia nasceu com luz própria e não deixará de brilhar em circunstância nenhuma, ela preza por sua origem e, mesmo que apenas nas aparências, manterá a pose de mulher que brilha na sociedade burguesa.

Na sequência, Ayres conta a esposa sobre a incumbência dada por John Smith para que o indique uma noiva:

AYRES PERES – [...] Um pedido singular... esquisitice de inglês... Encarregou-me, nada mais, nada menos, de casá-lo... (*um tanto irônico*) Parece que tenho dedo para isso...

LUCIA (*admirada*) – Casá-lo?... E com quem? Sem dúvida disse a quem pretende...

AYRES PERES (*levantando-se*) – Não... cousa vaga... Uma incumbência geral...

LUCIA – E você a aceitou?

AYRES PERES – Sim... e não... Basta para mim o encargo de casar Amélia... A John Smith lembrei a prima Ercília... Pareceu-me... assim pouco satisfeito... Diz, contudo, que tomará de olhos fechados a quem eu indicar... E não é nenhum partido vulgar... O Sr. John Smith, não de certo! Tem hoje de seu mais de dois mil contos de réis... (TAUNAY, 1930, p. 29).

O marido conta alguns detalhes do pedido e enfatiza a posição alcançada pelo inglês, dono de mais de dois mil contos de réis, fato que deixa Lucia admirada. A esposa então, novamente, apresenta-se de modo mais sagaz em relação ao marido, o qual compreendeu o pedido de John Smith como algo sem nenhuma outra pretensão, Lucia rebate a hipótese e apresenta as suas suspeitas:

LUCIA (*com vagar*) – Quem sabe... se John Smith não tinha segunda tenção? Você não o sondou?

AYRES PERES – Quero crer que não... Pedi-lhe toda a franqueza e ele me respondeu com tamanha sinceridade... Qual seria aliás o seu pensamento oculto?

LUCIA – Muito simples...

AYRES PERES – Assim... de relance... não acho...

LUCIA – Casar com Amélia.

AYRES PERES (*rápido*) – Nossa filha?

LUCIA – Ela mesma. (TAUNAY, 1930, p. 27).

Lucia diz que o caso é “muito simples”, pois o que motivaria John escolher justamente o seu marido para indicar uma noiva e ainda de maneira tão confidencial? Se ele aceitaria qualquer arranjo que fizesse Ayres Peres, por que não aceitou a indicação da prima Ercília? Lucia enxerga uma possível segunda intenção, teria John dado uma “cartada no escuro” para não parecer que partiu apenas dele o desejo de casar com uma moça tão mais jovem, virgem e da considerada “alta origem”. Da suspeita, a esposa parte para a ação:

AYRES PERES (*um tanto arrebatada*) – Ora, mas é... quase desaforo... Afinal Amélia tem antepassados ilustres... É de sangue azul... e eu sei lá donde vem esse homem? Muito honrado, muito digno... é fato, mas...

LUCIA – Mas, o que? Tem ele a aristocracia de hoje, que nós... vamos perdendo... a do dinheiro; e essa vale muito, senão tudo...

AYRES PERES (*com perplexo*) – E a diferença de idade? 42 anos para 21... Demais, não terá ela alguma afeição particular?

LUCIA – Acredito que não... É da nossa raça... egoísmo a valer... e orgulho... idem. Conhece bem o mundo em que se fazem os casamentos... (TAUNAY, 1930, p. 31).

O trecho é extremamente significativo, pois ele apresenta a passagem do idealismo passadista, contido nas falas de Ayres sobre a posição conquistada por hereditariedade (Amélia teria “o sangue azul”) para a nova ordem moderna da posição destacada por um burguês em ascensão no mercado financeiro: “tem ele a aristocracia de hoje [...] a do dinheiro; e essa vale muito, senão tudo”, representando esteticamente aspectos da transição do Romantismo para o Realismo. Outra característica que se apresenta, e esta é consideravelmente original em relação aos demais dramas realistas, é a teoria determinista de “raça”, a qual será bastante explorada durante o enredo. Chamamos a atenção para o fato dos críticos e historiadores de literatura brasileira terem afirmado que faltou em nossa dramaturgia a sequência lógica de, no auge do realismo, surgirem obras naturalistas. Os dramas de Taunay seriam essa peça que faltava para completar o quadro realista da dramaturgia brasileira do século XIX?

A esposa também diz que a filha “conhece bem o mundo em que se fazem os casamentos”, e disso, podemos aferir que Amélia é criada para colocar os seus desejos abaixo da posição de conquistar um matrimônio de dotes e tornar-se representante da esposa modelo dos casamentos burgueses, conforme apresentamos nas análises de *O que é casamento?*. Já Ayres, apesar dos argumentos de resistência, aos quais também se incluía a diferença de idade entre o pretendente e sua filha, acaba aceitando a sugestão de Lucia:

AYRES PERES – Mas o Silveira?... Desde que chegou da Bahia, não nos deixou um instante... e com ares misteriosos de quem vai desembuchar um pedido de casamento...

LUCIA (*sorrindo*) – O primo? Ele, sim, bebe os ares por Amélia, que quando muito se deixa amar... Nada mais...

AYRES PERES (*com alguma dúvida*) – Então você julga que John Smith lhe agrada? De fato, posta de lado a questão de casta, tenho inteira confiança; fará feliz a mulher que desposar... Se a ideia merece aceitação... do meu lado... Mas (*com calor*) nenhum constrangimento da parte de Amélia... Nenhum!

Conversarei antes com ela... quero a maior franqueza... (TAUNAY, 1930, p. 31-32).

O pai deixa a questão da “raça” sucumbir-se em relação ao dinheiro, apesar de sua ressalva de que o noivo reúne todas as condições para fazer a filha feliz. Restará à mulher o papel de abandonar a idealização dos “sonhos” e “pisar na realidade” dos costumes burgueses de servir a um homem de bom capital. E é exatamente neste contexto que entra em cena Amélia:

AMÉLIA (*voltada sempre para o espelho*) – Estou simplesmente impossível... Pobre Mariúna... muito boa vontade, mas um desajeito... Acha sempre que sou uma criança de colo...

LUCIA (*com certa aspereza*) – A culpa é tua... Estragaste com teus mimos essa mulata. Se sabe ler e escrever! É toda pernóstica... aliás meio doída... Muito atrevida comigo... e com todos... só ouve a ti... (TAUNAY, 1930, p. 32-33).

Amélia apresenta-se demarcando outras características da sociedade burguesa do século XIX: ela tem uma ama cuidadora “negra”, anteriormente escrava, à qual Lucia entende ter a filha “estragado” ao ensiná-la ler e escrever, condições que só poderiam ter pessoas de classes superiores.

Em sequência, Ayres entra no assunto sobre se a filha gosta da Corte e se pretende viver ainda muito tempo por lá, após a resposta afirmativa da jovem, começa expor o real motivo daquela questão:

AYRES PERES – [...] Pois bem, está hoje em tuas mãos ficar de uma vez neste teu Rio de Janeiro, que tanta aprecias, e por que suspiravas tanto...

AMÉLIA (*um tanto surpresa*) – Em minhas mãos?

LUCIA (*risonha*) Só e só...

AMÉLIA (*com alguma reserva*) – Já sei... mais um pedido de casamento.

AYRES PERES – Mais um, sim, senhora.

AMÉLIA – Algum príncipe? (*rindo-se*) Bem sabe quanto sou exigente!

LUCIA (*levantando-se*) – Príncipe totalmente não... mas partido excelente e que a nós dois muito convém... muito! Só falta conhecermos como pensas...

AYRES PERES – E é o essencial...

AMÉLIA – Mas quem!? Até agora – força é confessar – os partidos que tenho tido... não foram de entontecer... Davam lugar à reflexão. (TAUNAY, 1930, p. 34).

O pai expõe que a filha tem em mãos, a partir de uma decisão, a possibilidade de continuar vivendo na Corte, Amélia já rejeitou muitos pedidos de casamento, mas os pais entendem que este é o que deverá aceitar e, assim, começam a “preparar” o caminho:

LUCIA (*insinuante*) – Com este, não será assim... é brilhante.
 AYRES PERES – Raríssimos conta o Brasil iguais...
 AMÉLIA (*subitamente alterada*) – Algum velho então? Um titular? (*com altivez*) E não é triste tratarmos disso?
 LUCIA – Não faças injustiças a teus pais levemente...
 AYRES PERES (*pressuroso*) – Se tiveres qualquer inclinação... Nem mais uma palavra...
 AMÉLIA (*indiferente e com pausa*) – Inclinação?... Sinceramente... não. Mas, enfim, vejamos quem pediu minha mão... Posso adivinhar?...
 LUCIA – Talvez não... embora muito o conheças.
 AYRES PERES – Sem mais rodeios, minha cara, foi o Sr. John Smith... o nosso velho conhecido da Bahia.
 LUCIA (*apressada*) – Velho é um modo de dizer... (TAUNAY, 1930, p. 35).

O casal procura exaltar as qualidades do noivo e reiteram que o escolhem por ser bom para a filha. Chama a atenção também um aspecto cômico na fala de Lucia, que corrige qualquer possível interpretação literal de Amélia para a palavra “velho”, utilizada por Ayres, e que ela reforça ser uma expressão conotativa. Amélia ao saber que se trata de John Smith fica muito surpresa:

AMÉLIA (*surpresa*) – O Sr. John Smith?
 LUCIA – Em pessoa... muito jovial sempre... amigo dos salões, mas até agora sempre com os homens...
 AMÉLIA (*com um sorriso abstrato*) – John Smith? Mas há dias falou comigo... a rir-se... não percebi coisa alguma... Estava a mil léguas de imaginar essa história... É deveras engraçada...
 AYRES PERES – Homem mais digno impossível encontrar...
 AMÉLIA (*com vivacidade*) – Mas podia ser meu pai... 45 anos, não é?
 LUCIA (*sorrindo*) – Oh! quarenta anos... quando muito... Aliás não mudou desde que o conheço...
 AMÉLIA – É verdade... Sempre a mesma fisionomia simpática e boa... Não mete medo a ninguém.
 AYRES PERES – E que caráter! Vale o que é.
 LUCIA (*pegando na mão de Amélia*) – Nem há quem te convenha, filha, como ele. Sabes quanto precisas do luxo... É uma segunda natureza, que herdaste de mim e... dos teus antepassados... Só ele t’o poderá dar na medida do que mereces e desejas. (TAUNAY, 1930, p. 35-36).

Amélia, de início, assusta-se com a diferença de idade, a qual supõe ser maior (45 anos), Lucia diminui a idade de John, “quarenta anos... quando muito” – lemos, em cena anterior, a confissão dele de ter 42 anos – Ayres reforça o louvável caráter do pretendente, Amélia começa a vê-lo com “bons olhos”, dizendo que o inglês é simpático e bondoso, “não mete medo em ninguém”; então, a mãe termina dizendo que só ele poderá dar à filha o luxo que ela merece.

AMÉLIA (*com alguma hesitação*) – Então é um Créso?

LUCIA – Pergunta a teu pai...

AYRES PERES – É homem bastante rico... Fortuna líquida... Tem mais de dois mil contos de réis, o que representa no mínimo uma renda anual superior a cem contos de réis. E, filha minha, se assim te falo, é por conheceres já um pouco a realidade da vida... Oh! que prazer... ver a nossa baianinha brilhando na corte... machucando as orgulhosas cariocas...

AMÉLIA (*como que a se revoltar*) – Mas eu não quero vender-me...

LUCIA (*vivamente*) – E quem te falou nisso? Por ventura, esse cavalheiro, é algum velho repulsivo? Tu nos ofendes, menina... Contamos simplesmente o que há...

AYRES PERES – Nada mais... Consulta o teu coração... mas atende também um pouco à razão... Não és nenhuma mocinha de 15 anos, à espera de cousas extraordinárias...

LUCIA (*continuando*) E de promessas de fadas madrinhas... Terás afeição especial a alguém? (TAUNAY, 1930, p. 37).

O pai reitera que o aceite o fará ter muito orgulho da filha, “ver a nossa baianinha brilhando na corte... machucando o orgulho das cariocas”, embora tenha recriminado a sua esposa por querer ser o brilho daquela Corte hipócrita, deseja que a filha, como anteriormente ele mesmo disse, mantenha a posição de casta superior e é o dinheiro de John Smith que poderá proporcionar a continuidade do *status* da família. Amélia até tenta aparentar alguma resistência, dizendo que não quer se vender, entretanto, neste drama, ela não poderá representar o papel da mulher-anjo romântica que sonha e se casa por amor, aqui as negociações burguesas do mundo capitalista é que devem ser conservadas, apresentando-se como um típico “drama de casaca”.

Então, Lucia toma o controle das ações novamente: “(*à meia voz para Ayres Peres*) – Diga a John Smith que ela aceita... Partidos desses não se enjeitam... Diga! (*Alto*) Então não se demore...” (1930, p. 38). Apesar de poder realmente ser uma maneira de proteger a filha, as rápidas ações da mãe parecem também ser uma maneira de não perder a oportunidade que apareceu e, assim, perpetuar a sua própria condição. Destacamos que, até esse momento, John Smith nem sequer sabe que Amélia foi “pedida por ele” em casamento.

Após algumas cenas com aparições de personagens secundárias e diálogos que reforçam o ambiente burguês e fútil em que vive a família de Ayres Peres, Lucia e Amélia dialogam sobre o aceite ao pedido de John:

AMÉLIA (*distraída*) – É verdade... mas, quando foi que John Smith pediu a minha mão?

LUCIA – Creio que hoje de manhã.

AMÉLIA (*como de si para si*) – Dois mil contos!

LUCIA – E não é só isto!... Um cavalheiro perfeito... amigo de teu pai e de casa, há tantos anos... Hás de ser felicíssima, eu te asseguro... E ando bem precisada de motivos de alegria... Vivo bem apreensiva...

AMÉLIA (*com carinho*) – Mas de que? (*abraçando-a*) Mamãe nunca teve confiança em mim!

LUCIA – Ora, filha, aborrecimentos... Aliás negócios de teu pai... quebras de sócios... Enfim, cousas da vida...

AMÉLIA (*novamente distraída*) – Mas como pôde esse inglês arranjar tanto dinheiro assim?

LUCIA – Ordem e trabalho; eis o segredo. Há 20 anos, já passava na Bahia por ter não pouco do seu... e era simples guarda-livros. Não há fortuna que não resista à desorganização e indolência... E não faltam exemplos... bem perto de nós, ouviste? Assim, pois, reflete bem... Eu já volto... (*Lucia sai pela porta da direita*). (TAUNAY, 1930, p. 48-49).

Amélia em algumas reflexões de si para si, mas em voz alta, começa a aceitar as qualidades de John, pensa muito em todo dinheiro que ele conquistou e na vida que poderá desfrutar como sua esposa. Lucia, mesmo tentando fazer algumas ressalvas de que não é só pelo dinheiro que o aceite ao casamento merece ser consentido, pois o inglês é “um cavalheiro perfeito” e amigo da família há tantos anos, acaba retomando o posicionamento representante da moral burguesa: é preciso trabalhar com organização para manter, ou ainda mais, aumentar, a riqueza.

A jovem, então, fica sozinha em cena e, por meio de um longo solilóquio, faz importantes reflexões:

(*Amélia, só, sentada e folheando abstrata um álbum*) – Dois mil contos!... Já é alguma cousa... Que fazer? Um título?... É chic... Não; bastará uma simples coroa nos carros... tem mais graça... não é tão banal... E o Silveira?... Afinal... que tenho com ele? Com certeza, não o amo... Sim, amor não é isto... Quando muito simpatia... Amar-me-á ele? Será simplesmente, como os mais?... Ah! se eu pudesse sentir uma paixão... Se eu pudesse amar de veras e me sentir amada como entendo, como julgo ser digna! Qual! parece que nunca... nunca meu coração pulsará assim... John Smith... ou qualquer outro... Até agora todos quantos me desejam tão longe do meu ideal!... Oh! meu ideal... O mistério... a distinção... um quê de superior a todos os mais homens do mundo... Qual! Sonhos, sonhos de cabecinha exaltada!... Sujeitemo-nos às exigências do que é prático... Sejamos práticas... nós, também mulheres! É preciso sê-lo... Muito luxo na aparência... e poucos meios no fundo... Eis a minha situação atual... Oh! bem a compreendo... Ah! Se o Silveira tivesse sabido amar-me!... Mas, qual, muita palavra e... (*Silveira entra precipitadamente*). (TAUNAY, 1930, p. 49).

Amélia não ama a ninguém, mas ainda é uma jovem que idealiza, sonha com um homem distinto, digno do valor que sua família a atribui, com um príncipe perfeito que

nunca se apresentou, reflete sobre os possíveis pretendentes, pensa no dinheiro de John e na posição que poderá alcançar caso o aceite como marido, pois não há mais espaços para sonhos, é hora de ser prática e participar da sociedade que a rodeia. Exatamente no momento em que refletia sobre Silveira como possível homem ideal, mas que muito falou e pouco agiu, é interrompida justamente pela entrada dele em cena:

[...]

AMÉLIA (*risonha*) – Que terá de dizer-me tão misterioso...

SILVEIRA (*com fogo*) – Que a amo... que a amo como louco...

AMÉLIA (*sempre risonha*) – Oh! como louco... isso é frase de convenção...

SILVEIRA (*pressuroso*) – Tenha pena de mim, Amélia... Não me deixe...

AMÉLIA – Em todo o caso não o deixo de pé... Sente-se.

SILVEIRA – Sentemo-nos sim... Quero hoje falar-lhe com absoluta franqueza (*Sentam-se*) Preciso... preciso saber o destino que me aguarda (*aproxima a sua cadeira da de Amélia*) Você bem sabe o que me trouxe da Bahia... a impossibilidade de viver sem vê-la... Gracejei muito com o sentimento que você me inspirava... (TAUNAY, 1930, p. 50-51).

A jovem pretendida começa a exercer o seu novo papel no drama de casaca e zomba do pretendente e sua exageração romântica:

SILVEIRA – Você me dava o exemplo... Parecia não querer tomar-me ao sério... Enfim, hoje sei bem o que sinto e cumpre acabar com um estado de cousas que se tornou para mim insuportável...

AMÉLIA (*risonha e duvidosa*) – Não haverá a sua exageraçõzinha?

SILVEIRA (*com arrebatamento*) – Nenhuma, nenhuma! Eu lhe juro...

AMÉLIA – E que posso eu fazer?

SILVEIRA – Tudo... tudo!!! Conceda-me a sua mão... Serei o homem mais feliz do universo...

AMÉLIA (*chasqueando*) – Então nesta mãozinha está para um ente a felicidade maior... não só do mundo, mas até do universo.

SILVEIRA (*impetuoso*) – Sim, sim... e não me atire nos abismos do desespero com esse tom de mofa (*terno e insinuante*) Concordo... não serei um partido brilhante... mas por mim tenho a fé, a confiança no futuro... Se eu conseguir o seu amor, hei de ainda ser alguma cousa... (TAUNAY, 1930, p. 51-52).

Silveira representa o papel do jovem apaixonado e exagerado para tentar com palavras poéticas conquistar a amada, ela, que há pouco refletia sobre a possibilidade de tê-lo como noivo, agora está tão decidida sobre a sua superioridade que o trata com deboche. O pretendente percebe e, então, muda de tática, tentando agora conquistá-la com palavras que denotem uma possível ascensão burguesa:

SILVEIRA (*continuando*) – Hei de abrir o meu caminho na sociedade... Não pertença à raça dos inúteis... Sabe você quanto me custou alcançar o lugar que tenho na Faculdade de Medicina. Ganhei-o a poder de muito esforço... O meu competidor tudo tinha a seu favor... relações de família, protetores poderosos, inteligência, interinidade na cadeira... Enfim escolha quase certa... Era necessário esmagá-lo... e esmaguei-o. O meu concurso fez época... E o que me incitou vencer à ponta de espada tamanhas dificuldades? Só e só a sua lembrança; a crença de que a estava conquistando (*com exaltação*). E o que fiz uma vez, farei sempre. Que não tentarei para lhe dar a felicidade, posição fortuna? À amada de tantos anos! A princípio, nossa existência comum será de lutas, mas depois... virão os triunfos... tenho plena certeza...

AMÉLIA (*um tanto comovida*) – Você fala com tamanha convicção...

SILVEIRA – Falo-lhe com o coração a transbordar de esperanças e sinceridade... Não creia, porém, que eu me iluda e deixe de considerar as cousas... Sei bem como elas são... Você está acostumada ao luxo... dar-lh'o-eu quando possa... contando, ouviu bem? só comigo...

AMÉLIA (*sobressaltada*) – Estou ouvindo... mas não percebo bem... (TAUNAY, 1930, p. 52-53).

É um tanto inverossímil como alguém que fala com tanta convicção, que saiu da Bahia para o Rio de Janeiro somente para pedir a mão da prima em casamento, e há tanto tempo frequenta a casa da família, só tenha vindo exatamente no dia em que ela esta inclinada a aceitar o pedido de John Smith a fazer o seu pedido. Esse tipo de confusão de pedidos e reviravoltas rápidas é mais característico das comédias de costumes e lemos algo bem semelhante em *Da mão à boca se perde a sopa*, do próprio Visconde de Taunay.

Na sequência, Silveira volta a utilizar palavras que representam a idealização amorosa:

SILVEIRA (*meio duvidoso*) – Não há interesse possível, pois a fortuna dos seus pais... (*parando e com outro tom*) E que importa a pobreza até? De que valem riquezas, quando a alma aspira por cousa mais elevada? E que maior tesouro do que a intensidade de uma paixão (*pressuroso*) como esta que me domina desde a infância... Então que me responde você, Amélia? (*Tenta pegar-lhe na mão. Entra Lúcia*).

[...]

LUCIA (*amavelmente*) – Oh! primo... Falava tão alto. (*Amélia e Silveira levantam-se*). (TAUNAY, 1930, p. 53).

O primo sabe da possível falência da família de Amélia e tenta convencê-la a aceitá-lo como noivo utilizando dos argumentos de seu amor incondicional e incorruptível, que se casa com ela sem interesses financeiros. No momento em que faz a pergunta sobre o aceite ao noivado, é interrompido pela chegada de Lúcia. Logo, entram em cena também Ayres Peres e John Smith, os quais fora da representação cênica já estabeleceram a negociação.

Amélia puxa a mãe para a frente da cena e à meia voz lhe faz uma importante pergunta:

AMÉLIA – Então é certo? Estamos arruinados?
 LUCIA (*no mesmo tom, contrariada*) – Quem te disse?
 AMÉLIA – O Silveira deu-me a entender (*impaciente e com alguma energia*)
 Fale, mamãe, fale toda a verdade... Quero... preciso saber tudo. Estamos arruinados?
 LUCIA (*com vacilação*) – Mais ou menos... estamos. (TAUNAY, 1930, p. 54-55).

A filha então toma ciência da situação financeira da família e John é convidado para sentar à mesa e jantar com a família. Mais uma vez, a velocidade com que os convites dos pretendentes são feitos e a resolução do caso sendo realizada numa mesa de jantar parece-se com o enredo de *Da mão à boca se perde a sopa*. Tudo foi resolvido numa tarde, do conhecimento da necessidade de John à decisão de Lucia de torná-lo noivo da filha, ao conhecimento de Amélia e ao retorno dos homens já negociados para divulgar a “boa nova” na mesa de jantar.

Lucia toma outra vez a ação necessária para a resolução:

AYRES PERES (*à frente da cena com Lucia; a meia voz*) – Falei-lhe... Aceita... está louco de alegria...
 LUCIA (*no mesmo tom*) – O inglês é fino.
 AYRES PERES – E Amélia, o que diz? Declarei que não sabia de suas intenções...
 LUCIA – Consulte-a já e já... Hoje mesmo, agora, deve ficar tudo decidido. (*Em voz alta para Amélia, que estremece*) – Já mostraste a teu pai o bordado que fizeste?
 [...]
 AYRES PERES – Já refletiste, não é verdade?... John Smith quer, sem demora, resposta decisiva.
 AMÉLIA (*com alguma perturbação*) – Hoje... mesmo?
 AYRES PERES (*risonho e sempre à meia voz*) – Ah! bem sabes, é inglês... e *time is money*... Demais ele te ama há muito tempo...
 AMÉLIA (*vacilando*) – Deveras?
 AYRES PERES – Eu te contarei... Estas cousas de casamento, filha, quanto mais depressa... melhor... Então, que dizes?
 AMÉLIA (*empalidecendo*) – Que digo? (*com súbita resolução*) Pois bem, aceito... (TAUNAY, 1930, p. 55-56).

Dessa maneira, se “tempo é dinheiro” no mundo capitalista burguês, o arranjo é concluído, só faltando o anúncio em voz alta para todos os presentes. Após algum suspense, enfim, o aviso é dado:

AYRES PERES (*com alguma solenidade*) – Pois lá vai... e não exijo que guardem segredo... Amélia, nossa querida filha, foi-nos pedida em casamento.
 SILVEIRA (*adiantando-se rápido e muito pálido*) – Ah! E por quem?
 AYRES PERES – Pelo Sr. John Ollivan Smith (*depois de breve pausa*) e o seu pedido por todos foi aceito com alegria e orgulho. (*Silveira recua e encosta-se a um consolo. Silêncio geral*).
 UM CRIADO (*abrindo a porta da direita*) – O jantar está na mesa. (*Cai o pano*). (TAUNAY, 1930, p. 58-59).

Silveira é surpreendido e o primeiro ato termina com o jantar sendo servido.

Diferente das comédias com amor proibido e resolução de casamento no final, principalmente *Da mão à boca se perde a sopa* que também possui negociações do mundo burguês capitalista como requisito para o aceite, os dramas de casaca, geralmente, não eram escritos em ato único e as teses de críticas morais às famílias, sobretudo com punição às mulheres, se consolidavam a partir do casamento. Assim, Taunay avança no tema e o clima cômico do primeiro ato (bastante longo e relativamente com a mesma extensão dos entremezes românticos) cederá o lugar à seriedade e aos eventos catastróficos típicos da escola realista. Se há uma transição estética do romantismo para o realismo nas comédias, podemos apontar também uma transição nesta peça, como se o primeiro ato funcionasse como uma passagem de Taunay das “comédias de costumes” para os “dramas de casaca” a partir dos atos seguintes.

E o segundo ato também se inicia com longa passagem temporal (cinco anos) e mudança de espaço, “*Sala de palestra, mobiliada com muito luxo e gosto, em casa de John Smith. É noite*” (1930, p. 60), John e Amélia já são casados. Mariúna, a cuidadora, percebe que a patroa mudou de comportamento, vive reflexiva e calada, pede-lhe para desabafar e contar com a sua confiança, mas não consegue nenhuma resposta sobre os motivadores.

A partir de então, Amélia transforma-se na protagonista do discurso no enredo:

(*Amélia, só e passeando de um lado para outro vagarosamente*) – Que audácia! Estou pasma!... Nem sei o que faça... Oh! este homem merece uma lição... Hei de dar-lh’a... Fica a meu cuidado... Ao despedir-se de mim... diante de todos, insinua-me na mão... um bilhete... (*Com outro tom*) Mas então não há senhora nessa sociedade que mereça algum respeito? (*Tira do bolso um papelzinho*) E como é vulgar este meio! Dizem, aliás, que ele tem tanto espírito! Mal o conheço (*Lendo como que distraída*) “Por infelicidade sua e minha, não posso mais resistir à paixão que a senhora me inspira.” (*Subitamente agitada*) Mas que devo fazer? Mostrar isto a meu marido? O meu John tão nobre... tão digno... Que levou este ente a vir assim perturbar-me na paz da minha dignidade e ventura? Em que conta me tem? Sem dúvida

na de quantas desonestas por aí encontra! (*Altiva*) Pois verá que comigo se engana. (*Noutro tom*) Preciso porém ter calma e sangue frio... (TAUNAY, 1930, p. 61-62).

Por meio de um longo solilóquio, somos informados de que a Amélia, jovem sonhadora, entrou em conflito consigo mesma, pois agora deve representar o papel da esposa madura de uma família “modelo”. É também por intermédio deste recurso cênico que adentramos no conflito dramático, típicos dos dramas de casaca realistas: a quebra da paz no casamento e a possibilidade de traição.

Amélia nos resume os fatos que ocorreram fora da cena e durante a passagem temporal, assim, encontramos-a em situação de perplexidade, recusa e até mesmo de vingança, como podemos verificar na sequência do solilóquio:

[...] Há um mês, que me envolve numa rede de misteriosas relações... Será real que me ame? E que medo me infunde a agitação que às vezes sinto... o receio de responder àqueles olhares!... E John e todos não me falam senão nele... Ele... ele por toda a parte!... o modelo... o tipo por excelência... Tão franzino, contudo... tem de certo no mundo distinção... prática do mundo e ousadia (*Deixando cair o bilhete*) oh! lá isso tem!... Mas que me importa que me ame? Outros... também por mim sentiriam amor... O essencial é que eu me conserve ilesa... (TAUNAY, 1930, p. 62).

Agora, ficamos sabendo que já faz um mês que Amélia é cortejada pelo misterioso sujeito, ao qual todos têm muita admiração, exaltam sempre as suas qualidades, inclusive John. Destacamos na reflexão da protagonista a seguinte frase: “o essencial é que eu me conserve ilesa...”, a qual representa o papel da mulher para os autores realistas: servir ao marido, ser fiel e dedicada ao casamento.

Amélia continua confusa e agitada, deixa até mesmo cair o bilhete que poderia complicar o seu casamento. Segue o solilóquio:

(*Com resolução*) por isto respondo eu... Enfim... rompamos o tal bilhete... Não sei o que tenho (*Procura o bilhete no bolso*) Onde está? (*Procura em cima da mesa*) Mas, meu Deus, onde pus esse maldito papel? (*Torna a procurar com precipitação*) Oh! isto é horrível... se o perdi! Que fazer? (*Dá com o bilhete no chão e sorri*) Ah! tinha-o deixado cair (*levando a mão ao peito*) Como me bate o coração!... Por tão pouco! (*Apanha o bilhete e rasga-o em pedacinhos*) Bom... agora (*Assopra*) foi-se tudo!... E, Sr. Dr. Jorge de Castro, espere pela lição, ouviu? (*Parando*) Mas que perfume acre (*Esfrega os dedos no lenço com ar de enjoo*) Custa tanto a sair!... (TAUNAY, 1930, p. 62-63).

Após as muitas dúvidas e angústias de Amélia, somos informados do nome do cortejador: Jorge de Castro.

Em cena posterior, Amélia recebe a visita de uma antiga amiga da Bahia, Júlia. A admiração da amiga diante dos luxos em que vive Amélia serve para intensificar a dramaticidade da protagonista em cometer alguma ação de ingratidão para com o seu “bom” marido:

JULIA – Sempre boa, Amélia!... A fortuna não a mudou em nada.
 AMÉLIA – Olhe, sentemo-nos. (*Sentam-se*).
 JULIA (*percorrendo com os olhos a sala*) – Como é bonito, como é *chic*, tudo quanto está aqui! Ah! Você é bem feliz...
 AMÉLIA (*risonha*) – Com efeito, não me queixo... Fora ingratidão...
 (TAUNAY, 1930, p. 63-64).

Então, desenvolve-se um segundo conflito, o qual funcionará como elemento de tese realista (moralismo) e naturalista (determinismo):

AMÉLIA (*com efusão*) – Adora-me, eis a verdade. É o melhor dos homens, o mais nobre, o mais generoso... Deveras Todavia punge-nos um desgosto...
 JÚLIA (*atalhando*) – Ah! todos sabem... Casados há cinco anos, ainda não tiveram filhos... Isto é desgosto de ricos. O mesmo não me acontece. Levo a pregar ao conselheiro, que não é *pschutt* grande família... muitos filhos... qual!... Já estou com cinco. (TAUNAY, 1930, p. 65).

Amélia e John vivenciam a frustração de não terem filhos. Com um casamento cheio de condições financeiras, eles estão, há cinco anos, tentando tê-los, fato já conhecido por todos. Chamamos a atenção para o fato de, com a passagem temporal, John já encontrar-se com 47 anos, enquanto Amélia tem 26.

Se antes o recurso dramático para entendermos a passagem do tempo e os motivadores do conflito foi o solilóquio, nestas cenas, Taunay tem como solução trazer para a cena o diálogo entre as amigas confidentes, o qual dá maior verossimilhança às revelações:

AMÉLIA (*prosseguindo no que dizia*) – Quanto estimo o meu John! Como me acho elevada no conceito próprio, apoiada ao braço de semelhante homem! Nada lhe falta! Nada! Só tem um defeito, é a exagerada confiança nos outros. Vê tudo tão cor de rosa!... Nem crê na maldade dos homens e das mulheres... Que alma bondosa e pura!
 JULIA (*achegando-se a Amélia*) – Então você ama deveras a seu marido?
 (TAUNAY, 1930, p. 65).

Por ser um típico drama de casaca, John tem que desempenhar o papel do homem bondoso, honrado, ingênuo e confiante para que, assim, a evidente traição seja mais intensa e a culpa recaia toda sobre a mulher. Apesar de quase tê-la comprado em negociação com os seus sogros, é admirado por todos, a sorte é somente de Amélia em tê-lo como marido, nunca é dele por ser casado com ela:

AMÉLIA – Amo-o, como uma senhora deve amar a seu esposo... É um afeto profundo, calmo, honesto... diverso, de certo, dessas grandes paixões que aliás existirão sempre, mas que são filhas da educação e de organizações especiais, nervosas e doentias. Daí os arrebatamentos, que não recuam diante de coisa alguma... até do crime... e da infâmia... Uma mulher bem equilibrada e cercada de tudo quanto possa satisfazer-lhe os instintos nobres e sinceros, está para todo o sempre livre daquelas enfermidades morais. (*Gesto de Julia*) Sim legítimas enfermidades... (TAUNAY, 1930, p. 65-66).

Amélia não amava ninguém, o seu amor por John segue sendo do mundo prático, de oposição ao idealismo sentimental e até mesmo científico:

AMÉLIA (*altiva*) – Qual, minha amiga! Isso tudo é científico. Com a minha experiência, minha índole, os meus antecedentes, riqueza e – em segredo a você digo – com o meu orgulho, affianço-lhe uma cousa: Para Amélia Smith, só há um homem no mundo que lhe mereça tudo – seu marido.

JULIA (*pressurosa*) – Não duvido. Sempre conheci você tão ajuizada, tão superior às outras. E tanta nomeada à cerca... Não se fala senão em vocês dois... Que baile! O que havia de melhor no Rio de Janeiro, cá esteve... (TAUNAY, 1930, p. 66).

Amélia parece zombar do destino que a espera, dizendo estar livre das enfermidades morais da sociedade burguesa, pois é fiel ao marido e honra a sua posição de esposa modelo. O cientificismo da corrente naturalista, mais uma vez, faz-se presente: Amélia foi criada para pertencer a uma classe superior, e assim é reconhecida pela amiga e pelos demais membros da sociedade. Haveria uma maneira do determinismo de raça ser quebrado pelo determinismo de meio corrompido e trazer para a vida de Amélia as enfermidades? A protagonista assemelha-se a Luiza, de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, e a Virgília, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, ambas desfrutam do amor, da riqueza e da confiança de seus maridos e, mesmo que numa vida monótona, não têm “motivos” para cometer a traição, sendo moralizadas e castigadas.

Então, surge mais uma vez o assunto Jorge de Castro:

JÚLIA – [...] O Jorge de Castro chegou a elogiá-lo... [a John] Você não o conhece?

AMÉLIA (*indiferente*) – De vista... Muito pouco...

JULIA (*com volubilidade*) – Com que tom você diz isto. Pois olhe; o tal Jorge de Castro *faz furor*... até entre os homens... Consta que é irresistível... A convite do conselheiro, tirou-me para dançar uma quadrilha, e... e...

AMÉLIA – E o quê, Júlia?

JÚLIA – Francamente tive meu medo...

AMÉLIA (*sorrindo*) – Ora, minha amiga, medo de quê? É algum lobisomem?

JÚLIA – Não, de certo; é até muito bem parecido... Mas não sei... contam tanta coisa dele... Meu próprio marido, tão sério como é declarou que se fosse mulher, não lhe resistiria...

AMÉLIA – Oh! oh! lá isto não... (TAUNAY, 1930, p. 66-67).

Jorge de Castro é o sedutor perfeito: nem os maridos resistem a seu poder sedutor:

JÚLIA – Em todo o caso, ele nada me disse...

AMÉLIA (*risonha*) – E se te dissesse?

JÚLIA (*levianamente*) – Eu sei lá... Estava tão perturbada; mal entendia o que me perguntava... Tem voz tão suave... assim uma música ao longe... Foi às Índias... sabe tudo... Sentia-me tonta, tanto mais que a Amarante não tirava os olhos de nós... Todos o chamavam, o queriam... O meu marido... o teu...

AMÉLIA (*com algum despeito*) – Também John?

JÚLIA – Ora, se é a coqueluche de todos!... Tudo quanto diz circula nas salas... Chamou a Quitéria Salles de sabiá de chinó (*Rindo-se*) E não é tal qual? Aqueles olhos esbugalhados, nariz muito pontudo...

AMÉLIA (*sorrindo*) – Com efeito... mas é pouco distinto... Francamente, estou quase antipatizando com esta fênix de salão...

JÚLIA (*com volubilidade*) – Pois será uma exceção [...](TAUNAY, 1930, p. 68).

Até mesmo John reverencia os dotes de Jorge, sendo Amélia, até então, a única a resistir-lhe, fato que aumentará a obsessão do sedutor. O destino tentador traria a Amélia uma prova quase impossível de resistência, pois não há quem resista a Jorge e, desse modo, a tese do drama de casaca agirá com a crueldade moralizadora sobre a protagonista.

Após outros demasiados elogios de Júlia sobre Jorge de Castro, surge o assunto sobre a punição moral de outra personagem feminina, Arminda:

JÚLIA – E a propósito, repararam uma coisa no seu baile...

AMÉLIA – Ah! então sempre houve motivo de censura?

JÚLIA – Censura... não; reparo. Foi a ausência de Arminda Soares... tão grande amiga sua... sempre juntas...

[...]

JÚLIA – [...] Contam que se atirou como uma louquinha ao Jorge de Castro (*movimento de Amélia*) quando este chegou... É o que contam, nada afirmo. (*Com acanhamento*) Mas também o mundo é tão mau... Quem está livre?

Depois em Petrópolis falam a valer das pobres senhoras. (*Com repentina volubilidade*) Tenho um medo que pelo do tal Petrópolis... (TAUNAY, 1930, p. 69-70).

Amélia tornar-se-á a maior censora de Arminda. Estaria Taunay levantando um olhar crítico por meio da conversa velada entre as amigas? Há questionamentos em relação à culpa ser somente das mulheres? Ou apenas a tentativa de tirar a responsabilidade dos homens e atribuir, por meio dos receios de Júlia e do moralismo de Amélia, a culpa a elas mesmas?

O diálogo segue com Amélia, em vários momentos, atribuindo culpa somente a Arminda, conforme podemos verificar no seguinte trecho:

AMÉLIA – Extravagâncias indesculpáveis... Arminda faz alarde de sua paixão... Mascarou-se e no baile deu-se a conhecer, pendurada ao braço do tal rapaz... Uma lástima! E tem um esposo nobre e digno... confiante demais... Quando ele acordar, presenciaremos alguma estralada... Eu gostava muito das graças e espírito de Arminda, mas fechei-lhe a cara e fecho-lhe agora os meus salões [...] Se nós, senhoras ainda merecemos respeito e apreço, não dermos qualquer sinal de reprovação a tais desmandos, está tudo perdido...

JÚLIA – Mas a violência do sentimento, Amélia?

AMÉLIA – Qual violência, lute... vença... (TAUNAY, 1930, p. 70-71).

Mesmo com Júlia dizendo que podem ser apenas boatos e fazendo a ressalva que não dá para julgar a força dos sentimentos, Amélia já possui a certeza inquisidora, sendo bastante cruel na maneira como julga a sua amiga, acreditando que lhe falta força e caráter. Neste ponto, apresenta-se a oposição entre sentimentos e a hipócrita moral burguesa, cabendo lembrar que até mesmo o pai da própria Amélia escondia traições praticadas em seu casamento.

A seguir, as amigas entram no assunto sobre o primo Silveira, antigo pretendente de Amélia:

JÚLIA – Feliz de quem, como você, pode falar assim, com tamanha segurança... Inspirar grandes paixões e não as sentir... Sabe? Antes de embarcarmos para cá, estive com uma das suas vítimas... o Silveira... Não deu para nada... Tão bonito talento...

AMÉLIA (*com certo orgulho*) – Eu bem previa... O gênio dele era fogo de palha...

JÚLIA – Quem sabe, se a sua recusa não lhe cortou a carreira?

AMÉLIA – Qual, minha cara! (*Triste*) Talvez... Daí a culpa foi toda dele... soubesse inspirar sentimento invencível, que sufocasse o império da minha razão... A razão... sobretudo para a senhora casada... eis a grande força... (TAUNAY, 1930, p. 71).

Silveira então representa o papel do jovem romântico que é derrotado, tornando-se incapaz de progredir dentro do realismo burguês.

Novamente, Amélia considera a voz da razão como a força da mulher casada, à qual Júlia pondera:

JÚLIA – Mas diga-me; é sempre possível que ela nos socorra e salve? Quanto a mim, acho que os homens são os culpados... Fizeram-nos, a nós pobres mulheres, tal fama de leviandade, que, chegada a ocasião, a gente diz: Ora, tinha de acontecer!

AMÉLIA (*sorrindo*) – Nada, nada, minha Júlia, esta teoria é perigosa, mais perigosa, do que a das paixões explosivas, a eterna e grande desculpa. Paixões explosivas! Duvido. Se refletissem todas um pouco, quanto é cômodo ser honesta, não se atiravam aos azares de sentimentos violentos, que nos trazem mil perturbações, alarmas sem fim, embates medonhos, para afinal terminarem, como todas sabem, por decepções amargas, lágrimas cruéis... quando não terríveis tragédias...

JÚLIA – Você está me impressionando...

AMÉLIA – Cumpre olhar de frente ao perigo... Matar logo ao nascer do inimigo... do nosso descanso... da nossa reputação e felicidade. O inimigo está em nós mesmas... Hesite a mulher honesta no que tem que fazer... em vésperas de qualquer crise dessas; hesite e considere-se perdida...

JÚLIA – Mas quantas deixam de hesitar? Aliás você leva tudo para o sombrio... (TAUNAY, 1930, p. 72).

Júlia questiona sobre a pressão exercida sobre as mulheres e responsabiliza os homens pelas traições. Mas, para Amélia, neste momento exercendo a voz dos autores realistas, a culpa deve ser sempre da mulher, cabe a ela resistir para manter intacto o seu único papel de respeito nessa sociedade. Júlia também diz que Amélia leva as coisas sempre para um lado sombrio, então se apresentam novas oposições, as quais podem ser lidas como entre romantismo e realismo:

AMÉLIA – Ah! os começos são sempre risonhos... Flores por toda a parte, exatamente como na estrada do inferno...

JÚLIA – Demais... não julgue as outras, todas as outras, no seu caso... que é muito excepcional...

AMÉLIA – E porque não?

JÚLIA – Por mil razões! Que lhe falta neste mundo?... Que pode você mais desejar? Quantas mulheres não têm que suportar maridos brutos, ignorantes, ou então descuidosos, ridículos, banais? E os comodistas? E os jogadores? E os cínicos? E os ciumentos fora de propósito? E os tais distraídos? (*com explosão*) Se você soubesse as raivas que me mete o conselheiro! (*continuando no tom anterior*) Há um sem número de espécies de maridos, cuja antítese com o amante dá a este prestígio irresistível... E depois as culpas todas caem sobre nós mulheres!...

AMÉLIA (*risonha e com uma ponta de ironia, levantando-se*) – Você está ficando demasiado condescendente...

JÚLIA (*levantando-se também*) – Procuo ser justa... O que quero... e o que a sociedade deve querer, é que se salvem as aparências.

AMÉLIA (*séria*) – Isto só, não... Guarde-se a honra que nos foi confiada. (TAUNAY, 1930, p. 73).

O trecho apresenta muitas reflexões sobre os papéis representados pelos homens e pelas mulheres na sociedade burguesa. Soa radical, e até um tanto inverossímil, o posicionamento de Amélia, por também ser mulher e ouvir exemplos de Júlia que demonstram erros e até agressões masculinas. Nesse ponto, Taunay utiliza-se do longo diálogo entre as amigas confidentes para contrapor os dois lados da tese: Júlia representando a voz crítica e antitética e Amélia, a voz conservadora e moralista.

As oposições, de certa forma, orientam-se em torno da tese “o que é casamento”. Júlia apresenta exemplos pertinentes, nos quais as mulheres viveriam sob a monotonia do casamento que destrói os desejos e também sob os abusos dos maridos, sendo os amantes uma possibilidade de viverem algo prazeroso e idealizado; dessa forma, acredita que o papel dos cônjuges seria apenas o de manter as aparências. Amélia, por sua vez, rebate a afirmação, entendendo que a mulher tem o dever de preservar “a honra que lhes foi confiada”.

Em seguida, surge John Smith e a força do destino começa a agir para perturbar a moralista e arrogante confiança de Amélia. Inconsciente dos acontecimentos, o marido convidou Jorge de Castro para vir jantar em sua casa:

JÚLIA (*para John Smith*) – Foi à Câmara? Houve alguma novidade?

JOHN SMITH – Fui... nada importante... Lá estive com o conselheiro... e o Jorge de Castro, muito rodeado, como sempre... Convidei-o para vir cá hoje...

AMÉLIA (*contrariada*) – Foi ele quem pediu? Mostrou desejos?...

JOHN SMITH – Pelo contrário... pareceu-me esquivo, não sei por que. Instei... até que tivesse certeza...

AMÉLIA (*com desagrado*) – Você devia ter falado comigo...

JOHN SMITH – Porque? Se estou estranhando o seu retraimento... Um conhecido velho. Sempre o apreciei muito. Quando começava a advogar, dei-lhe uma causa importante, que tratou muito bem, conquistando nome no foro... Tivesse mais constância como advogado, e estaria muito rico... Prefere viajar... não sei... o que...

JÚLIA – Todos lhe tecem imensos elogios...

JOHN SMITH – E os merece... Não é hoje tudo no Brasil, porque não quis.

AMÉLIA (*um tanto impaciente*) – Pois, quanto a mim implico com esses prodígios... (TAUNAY, 1930, p. 74-75).

Os elogios a Jorge são bastante exagerados, a todo o momento colocam-no como acima dos demais em qualquer que seja a perspectiva, intensificando o fato de que não há quem possa resistir-lhe. John também revela que Jorge não é muito rico e ocupa posição de maior destaque no cenário nacional porque prefere representar o papel do *bon vivant*, algo que também intensifica a conduta de sedutor do amigo. Amélia reprova o convite do marido e passa a ser a única pessoa a demonstrar resistência ao sedutor:

JOHN SMITH (*risonho*) – Oh! minha cara, por espírito de contradição... É uma injustiça... Conheça o mais de perto... e verá quanto se engana...
 AMÉLIA – Não sei, mas acredito que não é leal... Leviano talvez...
 JOHN SMITH – Jorge de Castro... leviano? Pelo contrário, tudo quanto faz é muito meditado... Se assim foi, quando moço... quanto mais agora...
 JÚLIA (*curiosa*) – Que idade terá?...
 JOHN SMITH – Ao certo, não sei bem... 38, 40 anos... E que experiência! Todos o consultam, todos ouvem... Tudo quanto diz e faz é tão sensato... Sempre original nas ideias... sempre... Quando sustenta paradoxos... não há quem não fique convencido... Talento enorme... (TAUNAY, 1930, p. 76).

Amélia tenta fazer John desconfiar de Jorge, dizendo que ele não é leal e sim leviano, acusações que o marido rebate com uma série de argumentos. A força do destino ilude cada vez mais a John e traz Jorge para perto de Amélia, que precisa conhecê-lo melhor para aprender a também admirá-lo.

Se Amélia vive um casamento feliz e cheio de confiança em seu marido, qual a razão de não contar a verdade a ele? Desse modo, John afastaria Jorge de seu convívio e protegeria a esposa e o casamento. Muito simples, talvez mais verossímil, tratando-se de alguém que é tão moralista, fala às claras sobre o que não concorda e que quer conservar o seu estado de esposa modelo como é Amélia, porém, tal hipótese não conformaria um conflito dramático e, nele, a protagonista parece querer provar a si mesma a sua força e capacidade de resistência.

Na sequência, entram em cena vários amigos do anfitrião para conversarem sobre política, acontecimentos locais e continuarem a bajular Jorge de Castro, a rubrica que os descreve demonstra como são personagens típicos de um drama de casaca burguês: “(*John Smith, o Conselheiro Nunes, Dr. Ramos, Siqueira, Jacintho e Moreira Alves, os três últimos de casaca e gravata branca, aqueles dois de sobrecasaca e gravata preta*).” (1930, p. 77).

Em um dos diálogos, o Conselheiro Nunes fala sobre a dificuldade em misturar política e literatura no Brasil:

CONSELHEIRO NUNES (*com vivacidade*) – Tá, tá, tá! Não queira o amigo falar mal do nosso Jorge. Literatices em homens políticos! O Octaviano e o Alencar quiseram pôr isto em moda... mas felizmente não pegou... Nem podia pegar... Uma cousa é tratar de cousas sérias, muito sérias...

JACINTHO – Na verdade, eleições de Cabrobó e Chique-Chique...

CONSELHEIRO NUNES (*um tanto picado*) – E porque não? São direitos importantíssimos do povo... Não viu a questão que agitei ontem na câmara? Falei cinco horas seguidas... Aquela irregularidade nas atas da eleição de Santo Estanislau das Dores de Nossa Senhora de Bocóbyra, é insanável, perfeitamente insanável!... O Anísio ficou convencido... Um escândalo!...

JOHN SMITH – Pois, meu caro conselheiro, na Inglaterra, os homens de estado são literatos... (TAUNAY, 1930, p. 82).

O Visconde de Taunay cita José de Alencar e a dificuldade que os escritores brasileiros tiveram em conciliar política e literatura. Escrevendo algumas décadas depois do escritor cearense, além da nítida intertextualidade em suas obras, o trecho representa uma frustração de Taunay. A fala de John Smith de que na Inglaterra “os homens de estado são literatos” também parece representar essa hipótese, pois, como vimos, o Visconde tinha origem francesa e projetava publicar e encenar os seus dramas naquele país. Neste momento, Taunay estava desiludido com os cargos que exercera na política e no exército brasileiro, abandonando-os e dedicando-se, novamente, a literatura. Por aqui, tais exercícios deveriam ser realizados sempre de modo separado?

Jorge de Castro também parece funcionar como uma espécie de alter ego de Taunay, pois, como ficamos sabendo numa fala de Jacintho, quando era deputado “escreveu um romance bem notável... [e] O seu drama também fez época.” (1930, p. 81). O Visconde, assim como Jorge, tentou acumular as carreiras de político, romancista e dramaturgo (além de outras) e era considerado como homem inteligente, o mais bonito da Corte, e irresistível, como é possível conferir nos relatos de seu livro de *Memórias*, na obra de Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, em nossa dissertação de mestrado, em outros inúmeros trabalhos científicos e nas críticas literárias. Taunay também fora muito admirado e tratado como alguém irresistível, conforme podemos ler no relato do alemão Carl von Koseritz, em *Esboço Característico* (1886), obra em que expõe sua vivência com a elite intelectual do Rio de Janeiro oitocentista:

Quem entrar, das 2 às 3 horas da tarde, no *comptoir* da livraria Faro & Lino, à rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, encontrará um círculo de homens espirituosos, em animada discussão. De todos os lados, chispam os rasgos de espírito, sucedem-se os ditos picantes, e todos os acontecimentos do dia são

esmerilhados. Acham-se ali reunidos, àquela hora, muitos dos mais conspícuos escritores do Brasil, os quais, sorvendo o *moka* brasileiro, fazem a permuta de suas ideias. Tais são Ferreira de Araújo, o gordo, hábil e talentoso redator-chefe da *Gazeta de Notícias*, Dermeval da Fonseca, seu amigo leal, Valentim Magalhães, o crítico desapiedado, André Rebouças, o pensador profundo e excelente engenheiro, Joaquim Serra, o gracioso folhetinista, Machado de Assis, o poeta primoroso, e muitos outros. Dentre eles todos, porém, o mais vivo, o mais chistoso, o mais falante, é um homem de quarenta anos e idade, alto, esbelto, de olhos azuis, cabelos castanhos e ondedados e fisionomia extremamente expressiva. A sua *verve* é a mais percuciente; sua palavra, a mais incisiva; quase sempre tem ele, do seu lado, aqueles que riem. Tal é Alfredo d'Escagnolle Taunay (KOZERITZ, 1886, p. 1-2 *apud* MARETTI, 2006, p. 27).

Como exposto no trecho, em meio a tantos intelectuais da elite carioca oitocentista, até mesmo Machado de Assis, era o Visconde de Taunay o mais admirado e bajulado por sua beleza, o impacto de seu discurso e até pelo seu humor.

Pela primeira vez Jorge de Castro aparece em cena:

JOHN SMITH – Cheguei a recear que não viesse, Dr. Jorge. Estou-o achando tão esquivo em frequentar esta casa...

JORGE (*puxando uma cadeira. Os outros sentam-se em grupos. Júlia conversa baixo com Amélia*) – Esquivança, Sr. comendador? Talvez... Preciso partir para a Europa e não quero mais razões de demora e apego aqui no Rio... E sabe que estive quase tomando passagem no vapor francês amanhã? (TAUNAY, 1930, p. 85).

John percebe que Jorge está evitando frequentar aquela casa e Jorge confessa querer em breve partir para a Europa. Então, somos informados sobre a saúde debilitada do sedutor e ele confessa ter ainda algo mais perturbador que o faz querer afastar-se do Rio:

AMÉLIA (*interrompendo o que dizia baixo a Júlia*) – Naturalmente sua saúde... franzina.

JORGE (*voltando-se para Amélia*) – Em parte isto, minha senhora... Sou muito egoísta... e busco fugir de tudo quanto me abala demasiadamente... me faz mal... A minha irresolução desta vez tem sido mais forte do que todos os meus cálculos e...

JÚLIA – Em todo o caso, o Sr. Dr. Não parte felizmente amanhã...

JORGE – Não partirei... do que talvez me arrependa... mas agora... deixo-me ficar... (TAUNAY, 1930, p. 86).

Amélia tenta justificar que o motivo da necessidade de partida de Jorge é a sua saúde franzina, e ele diz, de modo velado, haver outro motivo e que talvez se arrependa de não partir no dia seguinte. A fala soa bastante audaciosa e um tanto perigosa, já que

John havia perguntado por que ele estava evitando frequentar aquela casa e também por Júlia conhecer a fama do sedutor.

Mais audaciosa ainda é a maneira como Jorge, mais adiante, se declara a Amélia:

JORGE (*aproxima-se de Amélia e toma junto dela com naturalidade uma cadeira, quase à meia voz*) – E o que diz V. Ex. dos meus planos? Não me acha razão?

AMÉLIA (*com ligeiro estremecimento, mas ativa*) – Não pensei neles. Será de obrigação estarem todos ocupados com o que o doutor pretende fazer ou não?

JORGE (*alto e abaixando progressivamente a voz*) – O que digo a V. Ex. com toda convicção (*já à meia voz*) é que ambos havemos de ser bem infelizes... Busco resistir à fatalidade, e não posso!... Ambos...

(*Ouve-se o murmúrio da conversação dos diversos grupos*). (TAUNAY, 1930, p. 87).

Amélia tenta afastá-lo dizendo não ter obrigação em responder aos planos de Jorge, ele então diz a ela, à meia voz, que, caso parta, ambos serão muito infelizes, por isso, busca resistir à fatalidade, mas não consegue, então, é interrompido por burburinhos e pela fala, em voz alta, do Conselheiro Nunes.

Mais uma vez o destino caminha para a fatalidade, assim, John convida Jorge para jantar, Amélia não aprova, mas também não conta os reais motivos para o marido, acreditando em sua força de resistência, Jorge pensa em não ir ao jantar, porém acaba indo, planeja partir para a Europa no dia seguinte, entretanto permanecerá no Rio de Janeiro. Por sua experiência (tem entre 38 e 40 anos) na vida de sedutor, é o único a “enxergar” a fatalidade que se aproxima.

Jorge também apresenta muita segurança e dissimulação ao chamar John de “bom amigo”, apesar das intenções de traí-lo:

JOHN SMITH (*do grupo em que está*) – Mas, Dr. Jorge, não nos dirá afinal o Sr. por que razão não se fixa aqui no Brasil?... Nunca seguiu carreira... deixou tudo... amigos, futuro... posição... vive como um pássaro... sempre no ar...

JORGE (*voltando-se para John Smith amavelmente*) – Ah! meu bom amigo, eis o que se chama flagrante delito de curiosidade... Deixe isto para os que nada têm em que pensar...

JOHN SMITH – Acho que o Brasil precisa de homens de sua esfera... É a minha opinião sincera e de muita gente autorizada.

JORGE – Pelo amor de Deus... não me acabrunhe... Se o Brasil sente a minha falta... está mal parado...

DR. RAMOS – Todos lhe fazem justiça.

JACINTHO – Aquele seu drama... (TAUNAY, 1930, p. 88).

Então, retornam todos às enfadonhas bajulações a Jorge que duram por várias páginas. Destaca-se a passagem em que o sedutor responde à questão de Júlia sobre todos os homens serem, mais ou menos, egoístas e, assim, expõe o seu modo de vida:

JORGE – Agradeço a atenuante... mas V. Ex. vê que não foi nenhuma paixão... Também por egoísmo... me conservei isento de sentimentos violentos... até pouco tempo... Só então tinha uma afeição dominante... minha mãe. É a primeira vez esta, que nos separamos... Já eu devera ter partido... Todas as suas cartas de Paris me exprobram isto... Enfim... voltemos ao caso. De fato, como gentilmente observou a senhora, todos são mais ou menos inclinados ao egoísmo... em mim, porém o defeito requintou... Votasse eu mais amor à arte e às letras, do que a mim mesmo... e teria continuado a produzir livros e peças... Mais amor ao meu país do que à minha pessoa... e houvera ficado na política... (TAUNAY, 1930, p. 90).

Jorge crê ser o seu egoísmo um “defeito que requintou”, por este ser maior nele do que nos outros homens, capazes de viverem para a arte ou para a política, já ele abandonou as duas carreiras em benefício de sua liberdade e experimentação da vida. Nesse aspecto, temos uma diferença entre o alter ego e o seu criador, conforme veremos mais adiante, pois a personagem teve de abdicar das carreiras por problemas de saúde. Frustrado com a falta de reconhecimento, o Visconde, apesar de também ter sido um conquistador de mulheres e viajante experimentalista, parece nunca ter conseguido superar a vontade de progredir e ser reconhecido nas carreiras literária e política. Também somos informados que só há uma única pessoa por quem Jorge tem afeição dominante: a sua mãe, a qual terá importância decisiva no clímax do enredo.

Em outra importante passagem, Jorge relata sobre os problemas de saúde que o acompanham desde o nascimento, os quais serão decisivos para o futuro determinismo biológico do enredo:

JORGE – Muito doentinho e franzino desde o berço, como aliás também fora meu pai, custei imensos esforços a minha mãe para resistir à debilidade dessa constituição herdada; durante toda a meninice fui sujeito a um regime severo e especial de existência. Faltava-me como que a força de viver... Qualquer emoção me prostrava... Já moço e mais robustecido, o mínimo abalo moral fazia-me um mal incomparável... As exibições públicas... os triunfos imerecidos...
[...] Punham-me de cama... Passava noites em claro... Na política, então, era muito pior... As injustiças, os conluios, as patotas, indignavam-me, davam-me cruéis dias de tortura... e noites ainda piores... Daí, o tom apaixonado dos meus discursos [...] Três meses de câmara e fui para o leito, onde permaneci metade de um ano inteiro entre a vida e a morte... salvou-me o Dr. Valladão [...]

Pois bem... esse homem largamente conversou comigo e com minha mãe... Deixar tudo... não pensar quase... dar largas à vida vegetativa, coibir a intelectual... ou então morrer [...] Puxei para trás, como vulgarmente se diz... e de repente, para fugir à tentação, parti para a Europa, abandonando tudo... A desculpa, se é que há, resume-se no amor de minha mãe, a quem estremeço acima de tudo... ou estremezia exclusivamente até pouco tempo... (TAUNAY, 1930, p. 91).

Jorge convive com sérios problemas de saúde desde o nascimento e aprendeu a lidar com eles, retrocedendo e abandonando as obrigações intelectuais quando necessário. Ele também coloca como motivador de seus retornos à Europa a convivência com sua mãe, a quem coloca acima de tudo. Tais fatos seriam suficientes para os presentes concordarem com a partida de Jorge, mesmo que não a preferissem. Dessa forma, não há necessidade para ele sempre dizer que agora há outro motivador a ferir o seu orgulho, implícito na frase “ou estremezia exclusivamente até pouco tempo”, indicando que agora, além da mãe, há outra pessoa que lhe causa palpitações: Amélia. Mais uma vez, Jorge é petulante e dissimulado.

Em seguida, confessa, desta vez de modo explícito, diante de Amélia e de todos, haver outro sentimento no caso: “JÚLIA – Então há outro sentimento? JORGE (*com firmeza*) – Há, infelizmente! AMÉLIA (*estremecendo*) – Meu Deus! Quanta audácia!” (1930, p. 93).

Durante o jantar e na presença de tantos convidados, ocorre uma das passagens mais exageradamente dramática do enredo, entra em cena Arminda:

UM CRIADO (*entrando*) – A Exma. Sra. D. Arminda Soares precisa falar com V. Ex.
 AMÉLIA (*levantando-se precipitadamente*) – Arminda? Aqui?
 (*Sinais de surpresa de todos*)
 AMÉLIA (*para o criado*) – Mas não lhe dei ordem que não deixasse entrar esta senhora? Disse-lhe que eu estava incomodada?
 CRIADO – Sim, senhora. A Sra D. Arminda insistiu, levantou a voz... exigiu... que eu viesse anunciá-la...
 JOHN SMITH (*levantando-se*) – Mande-a entrar (*para Amélia*) Agora não há remédio...
 (*Levantam-se todos*)
 CONSELHEIRO NUNES – Mas que há? (*Siqueira faz-lhe um sinal*)
 (*Abre-se a porta. Arminda Soares entra arrebatadamente. Um cavalheiro acompanha-a com algum constrangimento*). (TAUNAY, 1930, p. 94).

Amélia havia proibido a presença da indesejada amiga em sua casa, porém, pela insistência apresentada por Arminda, John acaba por permitir que a deixem entrar. Há

muita surpresa de todos os presentes e Arminda entra acompanhada do constrangido amigo de seu marido para que, assim, a suposta traição dela seja exposta em cena e diante de todos os convidados:

ARMINDA (*correndo para Amélia*) – Então assim é que está doente? Bem me diziam que você estava zangada comigo. Vim saber a razão. (*Estouvadamente e voltando-se para os outros*) Ah! falta-me apresentar o meu cavalheiro... D. Molina Regis, adido da legação peruana... pessoa muito distinta... amigo de meu marido.

(*D. Molina cumprimenta profundamente a todos. Uns respondem amavelmente, outros com sequidão*)

ARMINDA (*com volubilidade a Amélia, depois de ter beijado Júlia*) – Mas, com efeito, acho você tão fria!... Que é isto? Deu um grande baile... Não me escreveu para Petrópolis... D. Molina Regis estranhou... Não é verdade D. Molina?

D. MOLINA (*adiantando-se*) – Senhora!

AMÉLIA (*empalidecendo muito, mas com firmeza*) – De fato, não a convidei... julguei que não devia convidá-la...

(*Constrangimento geral*)

CONSELHEIRO NUNES – Mas que há? (TAUNAY, 1930, p. 95).

Arminda suspeita que Amélia esteja a evitando e quer confrontá-la para saber a verdade, então, a anfitriã, mesmo que um tanto desconcertada, age com firmeza e confirma que não a convida mais para os eventos porque não deseja a sua presença. Há um constrangimento geral na cena e a dúvida de alguns presentes sobre os reais motivos, então a revelação é feita com Amélia sendo exageradamente dura em seu posicionamento e, dessa maneira, exercendo o papel de moralista:

ARMINDA (*que ia a sentar-se, estaca*) – Que quer isto dizer... da parte de uma amiga íntima?...

AMÉLIA (*ríspida*) – Encarecidamente lhe peço que não me considere como tal...

JOHN SMITH (*inquieto*) – Amélia!

ARMINDA (*muito perturbada*) – Pelo menos, quero saber porque...

AMÉLIA (*exaltando-se*) – Porque se a sociedade procedesse com mais cautela e buscasse castigar de qualquer modo aqueles que se esquecem dos seus deveres... nós, senhoras, gozaríamos de mais consideração e (*voltando-se de todo para Jorge*) não estaríamos tão expostas a tentativas que ferem e escandalizam os nossos sentimentos de dignidade e delicadeza... (TAUNAY, 1930, p. 96).

Amélia aproveita-se da situação de Arminda para exaltar as suas qualidades de esposa modelo e demonstrar a Jorge a força de sua resistência. Todos esses fatos terem ocorrido em cena e na presença de tantas pessoas consideradas importantes daquela

sociedade, será utilizado posteriormente para castigar ainda mais a consciência da protagonista e confirmar a tese do drama realista.

Em defesa, Arminda faz críticas à hipócrita sociedade burguesa e sai de cena:

ARMINDA (*com desprezo*) – Então você me expelle de sua casa?... Meu Deus, que vergonha! (*Cai em uma cadeira soluçando*) Mas que fiz eu? Que fiz? (*Levantando-se com arrebatamento*) Ah! vejo bem que nesta casa... que eu suponha de boa educação...

VOZES – Senhora!

ARMINDA (*no auge da exaltação*) Maldosamente se apanham boatos das ruas... Pois, fiquem-se com eles... Saberei reagir... Tenho consciência do que sou e do que valho... Não devo favores a ninguém, graças a Deus, e não mendigo relações hipócritas e desleais... (*para D. Molina*) Vamos, D. Molina, dê-me o seu braço. (*Sai só, correndo e enxugando as lágrimas*) (*Momento de silêncio*). (TAUNAY, 1930, p. 96-97).

Arminda se exalta, defende-se dizendo que todos ali preferem acreditar em boatos de rua e que acredita nos seus próprios valores, não precisa “mendigar relações hipócritas e desleais”, funcionando esta última frase como típica crítica aos vícios da sociedade burguesa, presente nos dramas de casaca. Então, ela sai de cena correndo e chorando, há um momento de silêncio geral e o D. Molina também se retira, mas antes defende a amiga e até ameaça os presentes: “*El honor de esta señora es cosa sagrada! Ai de aquel que em el tocar... Pagará com su sangre...*” (1930, p. 97).

Na cena seguinte, o Conselheiro Nunes aprova o comportamento de Amélia, o marido envergonha-se dele e Jorge repreende-o, tendo a concordância de John Smith:

CONSELHEIRO NUNES – Depois do que me contou o nosso amigo Siqueira, aplaudo a energia de D. Amélia. Esteve sublime!

JOHN SMITH (*contrariado*) – Peço instantaneamente aos senhores, como amigos meus, que nada contém do que acaba de ocorrer.

JACINTHO – Não tenha dúvida.

(*Conversa com John Smith e outros*)

JORGE (*aproximando-se de Amélia*) – Sente-se melhor, minha senhora?

AMÉLIA (*provocadora*) – Com efeito... sinto-me outra. Esta cena muito me fez bem... Assim expulsarei de casa...

JORGE – Pois V. Ex. andou mal, permita que lhe observe...

AMÉLIA (*perturbada*) – E quem lhe deu o direito de julgar-me? Quem? (*Com voz alta*) Preciso saber...

JOHN SMITH (*chegando aos dois*) – Que há?

JORGE (*com muita calma*) – Mui respeitosamente, dizia eu à sua esposa que na minha opinião ela não fez bem...

JOHN SMITH – Com efeito... Nunca imaginei tal desenlace... (*Voltando-se para Amélia*) Você habitualmente tão meiga... tão condescendente com todos! Nosso amigo tem razão... Todos aqui se curvam ao que determina a dona da casa, mas é sempre útil conhecer opiniões francas e leais...

AMÉLIA (*mostrando-se muito perturbada*) – Ah!
(*Cai o pano*). (TAUNAY, 1930, p. 98-99).

O Conselheiro Nunes representa o papel do moralista burguês, em algumas falas de Júlia, sua esposa, fica evidente que ele exerce, para além do pronome de tratamento, a função de aconselhar de maneira excessiva, conservadora e hipócrita. John representa o homem educado, receptivo e ingênuo, por isso estranha o comportamento tão agressivo e perturbado de sua esposa, uma vez que não sabe que o motivador das ações dela é justamente a necessidade de afirmar a sua conduta irreparável e resistência aos assédios de Jorge. Este também é bastante confiante e enfrenta Amélia, causando muita inquietação nela. Destaca-se também o fato de a passagem terminar com John dizendo para a esposa que ela precisa ouvir “opiniões francas e leais”, o que perturba ainda mais a Amélia, pois é primordialmente por considerar Jorge oposto a lealdade que agiu de modo tão severo.

A resistência velada de Amélia a Jorge demonstra certa imaturidade, brincando num jogo de provocações, ela tem coragem para expor e humilhar a amiga em frente a todos os presentes, mesmo sabendo da história por boatos, mas não tem iniciativa de dizer a verdade sobre os assédios que vem recebendo ao marido, fato que poderia facilmente comprovar entregando-lhe o bilhete recebido e evitando tantas perturbações. Dessa forma, Amélia começa a exercer o papel de títere nas mãos do destino do drama de casaca moralizador e deverá pagar por suas omissões e futuros erros.

O segundo ato termina de modo bastante dramático e traz todos os aspectos possíveis para a transição da comédia de costumes para o drama de casaca realista. O primeiro e o segundo ato juntos são bastante extensos, possuem oitenta e oito páginas, e fornecem toda contextualização necessária para caracterizar as personagens e desenvolver o conflito dramático, restando ao terceiro ato apresentar o clímax deste e ao quarto ato apresentar a comprovação da tese moralista e determinista. Os últimos atos são mais sucintos e juntos têm cinquenta e quatro páginas.

O terceiro ato apresenta nova passagem temporal e ocorre no mesmo espaço do ato anterior: a casa de John e Amélia Smith. Nele, tem considerável destaque a personagem Mariúna. Num primeiro momento, a criada de Amélia dialoga com Martim Pedro, criado de John Smith há 10 anos, sobre a mudança de comportamento da patroa:

MARTIM PEDRO (*abaixando a voz*) – Pois eu... quanto a mim... cheguei a pensar nalgum desgosto...

MARIÚNA (*inquieta*) – Desgosto?... Mas por que?

MARTIM PEDRO – Eu sei... e que me diz daquela tristeza?...

MARIÚNA – Ora... cousas de gente rica... Só nós, Sr. Martim, nós os pobres e humildes, criados e escravos, é que temos obrigação de andar com o riso na casa e os dentes de fora...

MARTIM PEDRO – Então acredita, que não há nada entre os amos? Olhe, quando na sala de visitas começam a surdir mistérios de melancolia, a copa e a cozinha devem abrir o olho... Vem logo novidade grossa...

MARIÚNA – Vocês... criadagem branca têm muita maldade... Cruzes, santo Cristo! (TAUNAY, 1930, p. 101).

O diálogo entre os criados revela a mudança de clima no enredo, Amélia agora se apresenta triste e os trabalhadores da casa já levantam suspeitas a respeito do seu estado. Mariúna, a parda idosa e cuidadora de Amélia, funcionará como uma protetora, tentando afastar qualquer suspeita sobre a sua protegida. Taunay também fará, pela voz de Mariúna, algumas observações críticas (avançadas para um país que ainda estava a dois anos de assinar a Abolição da Escravatura) sobre o comportamento autoritário, preconceituoso e até cruel da burguesia do período, como na passagem na qual a criada diz que só os ricos tinham direito a apresentar alguma tristeza, tendo os pobres e humildes a “obrigação de andar sempre com o riso na cara e os dentes de fora”, algo bastante contraditório, pois as condições desfavoráveis apresentavam-se justamente para os pobres.

No final do diálogo, Martim Pedro revela que John Smith é o único a se manter sereno diante da situação:

MARTIM PEDRO – Uma cousa lhe digo... Por parte do Sr. João não há nada... Sempre o mesmo, bom, alegre... de carinha nagua... Observe lá... do lado da sua senhora...

MARIÚNA – Ora... não seja atrevido... e bisbilhoteiro... Olhe, aí vem a Nenê... Acabe de acender os lampiões (*Martim Pedro sai, quando entra Amélia. Esta vem devagar, Mariúna a contempla atenta e triste: depois sai*). (TAUNAY, 1930, p. 102).

John continuará representando o papel do bondoso, confiante e ingênuo. Mariúna mantém-se como protetora e afasta as suspeitas de Martim Pedro. Então, a protagonista, novamente, fará um grande solilóquio que revelará o conflito do terceiro ato. A partir daqui, teremos o clímax do drama de casaca.

Inicialmente, o solilóquio de Amélia revela a oposição entre a lembrança de seu passado confiante e o estado de culpa que vivencia no momento:

AMÉLIA (*deixa-se cair numa cadeira. Apoia os cotovelos numa mesa. Silêncio curto*) – Meu Deus! Que existência preparei para mim! Quanta dúvida! Que perplexidades! Há dois meses... tamanha confiança no futuro... tanto orgulho de mim... E hoje, que sou? (*Com voz surda*) Uma... miserável! (*Levantando-se por um movimento nervoso*) No que deram as minhas teorias... os meus raciocínios e indignações... e sarcasmos! (*Morde o lenço*) Como as outras! Como as mais... Ah! eu quisera poder morrer... (TAUNAY, 1930, p. 103).

Amélia que se orgulhava de sua resistência, de como defendia as suas teorias, sente, no momento, a culpa de ser “como as outras” que tanto atacara. Começa a agir então o primeiro aspecto da teoria determinista: a ação do meio; nele, a culpa deve ser sempre das mulheres e Amélia será tratada como mais uma ingrata que recebia de tudo do marido e ainda o traiu, assim a moralização social poderá ser contemplada. A seguir, ela questiona se ama Jorge e revela os encantos sentidos por ele:

[...] E afinal tenho bem, bem certeza que o amo... a esse homem? Suplício horrível..., pergunta de todos os momentos. Estou como que a lutar com um pesadelo... e vejo tudo tão claro... tão lúcido... Sei bem que é um ente superior... Sim, Jorge não é como os outros homens... Atenuante, de certo, mas basta?... Bastará?... Sinto... conheço, que me ama... será capaz de tudo... senão por amor... por cavalheirismo... Mas eu? Um mês de loucura... de embriaguez... espécie de triunfo diabólico... hino de vitória na queda... uma explosão de seiva... de paixão... não sei o que... E depois, de repente... a percepção do que fui, do que sou... do que serei... Mas como, como, santo Deus! cheguei a isto? Por ventura me armou a sedução laços irresistíveis? Nem posso dizer... Uns olhares... palavras murmuradas... a obsessão de mim mesmo... sim, de mim, muito mais do que dele; e num belo dia não me pertenci mais... não tive a mão na minha vontade... (TAUNAY, 1930, p. 102-103).

O trecho anterior é bastante significativo. Amélia não resistiu à sedução de Jorge, a quem entende não ser “como os outros homens”, que a ama e será “capaz de tudo... senão por amor... por cavalheirismo”. Ela também descreve os sentimentos vivenciados desta paixão com forte apelo dramático e poético, os quais são simbolizados como diabólicos, tentadores, remetendo-nos aos comportamentos ultrarromânticos dos jovens namorados. No entanto, a voz da razão parece sempre despertar Amélia para a realidade, ela não é mais a jovem romântica solteira e apaixonada e está vivendo sob muita angústia e culpa:

E John, meu pobre John, tão bom, tão calmo, tão alheio a tudo! Tão cego... no meio dos horrores que me pungem... que amontoei em torno de mim (*Passeia agitada*) Agora que sou obrigada a tanta perfídia, é que conheço o arsenal imenso, os recursos que toda a mulher tem em si... armas tão complicadas e tão prontas!... O instinto do mal acordando... crescendo... dominando tudo... esmagando sem compaixão todos os sentimentos nobres e puros que queiram reagir!... Onde aprendi tanta cousa, na inocência de minh'alma?... E porque não hei de ser má... má de todo, para não sentir o que sinto... tanta vergonha de mim mesma?! (TAUNAY, 1930, p. 104).

O determinismo volta a agir e Amélia passa a ser mais uma mulher com “arsenal imenso, com armas prontas” para atrair e trair, a culpa se manifesta como um “instinto do mal, acordando, crescendo e dominando tudo”. Assim como Carolina, de *As Asas de um Anjo*, Amélia, que deveria saber “o que é casamento” e cumprir as suas funções de esposa modelo, começa a sofrer o primeiro castigo: o peso da consciência, pois ela ainda se preocupa com o marido, “tão bom, tão calmo, tão alheio a tudo”, e não consegue ser totalmente egoísta e má: “Ah! Eu bem quisera ser casada com um homem, cujos defeitos e vícios de alguma sorte desculpassem minha falta... Mas John!... E entretanto vejo... vejo bem as cousas. Repusesse um poder sobrenatural tudo como dantes e tudo de novo havia de acontecer” (1930, p. 104). Como antes argumentara Júlia, havia homens com muitos vícios e isso, de certa forma, justificaria o fato de algumas mulheres cederem às tentações, entretanto, para que a punição moral da mulher seja totalmente plausível nos típicos dramas de casaca, o Sr. Smith deve ser bom e puro.

Amélia acredita até mesmo que, caso pudesse voltar no tempo, “tudo de novo havia de acontecer”, resultando numa implacável força do destino moralizador. Por fim, num misto de sensações e culpa, sente orgulho de ser amante de Jorge e indaga se não é apenas mais uma de suas amantes:

Agora sei bem o que vale o orgulho de uma mulher... Pois ninguém o teve tanto... tanto como eu!... Até nestes momentos de uma dor imensa... tenho orgulho de ser a sua amante!... (*Parando*) E quantas teriam sido?... Oh! que ideia! Eu, confundida na turba multa? Um simples incidente de viagem? (*Estremecendo de súbito*) Será possível? (*Breve pausa*) Mais isto? Oh! é de enlouquecer! Quantas complicações!
(*Cai numa poltrona e esconde o rosto nas mãos, soluçando. Mariúna entra pé ante pé; vai à porta do fundo ver se há alguém; fecha-a devagar e contempla Amélia, colocando-se por detrás dela*). (TAUNAY, 1930, p. 104).

Amélia não amava ninguém, casou ainda muito jovem com John por ele ser um bom homem, reconhecido pela sociedade e, principalmente, por ser muito rico, seus pais estavam falidos e vivendo “de aparências”. Neste momento, pensa amar Jorge, ele representa o amado jovem que não pôde ter, a paixão que lhe foi reprimida.

Na sequência, Mariúna, muito esperta e já ciente dos fatos, tenta, por meio da confiança em ter criado Amélia, arrancar-lhe a verdade sobre o motivo da mudança de comportamento:

MARIÚNA (*com voz branda*) Por que é que Nenê chora?
 AMÉLIA (*sobressaltada, enxugando rápida o rosto*) – Nada, Mariúna; estou nervosa... não sei... talvez o tempo... Creio que vai haver trovoada, não é?
 MARIÚNA (*vindo para frente*) – Nenê anda doente... eu bem vejo... A trovoada é dentro dalma.
 AMÉLIA (*sorrindo tristemente*) – Deixe-se de tolices, Mariúna... São nervos... Você não entende disso... Aliás já consultei médicos.
 MARIÚNA (*meneando a cabeça*) – Eles é que não entendem disso... E essa sua tristeza?... Não conheço mais Nenê... Não come... não dorme...
 AMÉLIA (*levantando-se com alguma impaciência*) – Não tenho nada, Mariúna... Se sofre... é sem motivo
 MARIÚNA – Sofre... e sofre assim, porque não tem confiança em mim... sua escrava velha... sua ama... que a criou aos peitos... (*Pega-lhe com carinho no braço*). (TAUNAY, 1930, p. 105-106).

Como Amélia não tem confiança ou coragem para contar a verdade, Mariúna resolve então revelar tudo o que sabe:

MARIÚNA (*com tom de brando queixume*) – Coitado do meu senhor moço!... Tão...
 AMÉLIA (*assustada e ríspida*) – Que quer isto dizer, Mariúna?
 MARIÚNA (*continuando*) – Ele... tão bom!... Gosta tanto... tanto da Nenê? (*Com súbita autoridade e adiantando-se para Amélia que recua*) Em que presta ele menos do que o outro?...
 AMÉLIA (*com um grito de terror, pegando com violência na mão de Mariúna*) – O outro?... Que outro?!... Está louca, rapariga (*Encara Mariúna e cai no sofá*)
 MARIÚNA (*abaixando de repente a voz, rapidamente*) – Eu sei de tudo. Estava no jardim naquela noite... O cavalo do Sr. Jorge ficou amarrado à cerca... Fazia um calor horrível... Estive para gritar... não pude... Foi no dia 15 de Novembro... Para que negar?...
 AMÉLIA (*aniquilada*) – Eu nas mãos de uma escrava! (*Breve silêncio*). (TAUNAY, 1930, p. 106).

Totalmente desconcertada com a revelação dos fatos, Amélia, sentindo-se reprimida e num momento de grande tensão, deixa revelar sua consciência preconceituosa e hierárquica, não tratando mais Mariúna como fiel cuidadora e sim como uma escrava.

Contudo, a escrava já exerce o papel de protetora da patroa, mesmo ela não sabendo, e exige a sua confiança, argumentando sobre todos os esforços que sempre fez pela jovem:

MARIÚNA (*inclinando-se carinhosa sobre Amélia*) – Para que falar assim, Nenê?... Por que fazer pouco caso da velha ama?... Quem lhe pôde querer mais bem do que eu?... Diga? Nem mesmo sua mãe... ouviu? Quem, neste mundo de Cristo?... Que leite foi que mamou... senão destes peitos?...

AMÉLIA (*com soluços*) – Mariúna... Mariúna... tenha pena de mim!

MARIÚNA – E como não hei de ter?... Olhe... eu também estou chorando... Noutro tempo... Nenê era feliz!... Mal olhava para mim!...

AMÉLIA – Nunca deixei de querer a você... (TAUNAY, 1930, p. 107).

Então, Mariúna revela o maior de seus sacrifícios:

MARIÚNA – Mas eu sempre de olho em Nenê... No mundo não tenho mais ninguém a quem amar... Quem foi que me tirou a felicidade... alegria... tudo? Não sabe? Pois bem... fique sabendo... Para eu lhe dar de mamar... minha filha teve de morrer... A Josepha... coitadinha! Era tão bonita... tão alvasinha!... mas era filha de escravos... Nenê nasceu... e a pobre mulata do engenho teve de vir para a cidade... deixando Josepha...

AMÉLIA (*angustada*) – Mariúna! (TAUNAY, 1930, p. 107).

A ama cuidadora torna conhecido o cruel destino de sua filha. Seria este outro atroz determinismo?

MARIÚNA (*um tanto áspera*) – Mariúna também chorou muito... muito! Alta noite... Nenê quantas vezes não sentiu leite amargo?! Era o leite de Josepha... Pobrezinha da minha filha... Não podia ter pai... não podia nem sequer ter mãe... Dois meses depois morreu!... se ninguém tratava dela... Ninguém! Houve horas em que pensei matar Nenê... Ouvia contar histórias de vidro moído no bico dos peitos... Resisti, porque me agarrei com a Virgem Santíssima, pedindo paciência!... Não quis... não... Coração de cativo é coração de dor!... Ah! Josepha! Josepha!... Cativo dó muito!... Assim foi melhor... escrava como devia ser... (TAUNAY, 1930, p. 107-108).

Mariúna guardou por quase trinta anos a revelação do abandono e morte de sua filha. Neste momento, mesmo com a intenção de proteger Amélia, tem-na em suas mãos e uma manifestação desta gravidade fará com que a patroa saiba de todos os sacrifícios que a fiel ama lhe fez, esquecendo até mesmo o ódio dos primeiros meses que sentiu ao amamentá-la e, dessa maneira, merecendo toda a confiança:

AMÉLIA (*levantando a voz*) – Mariúna... não fale assim... Quem estima a você como eu?... Faltou-lhe alguma cousa nesta casa?...

MARIÚNA (*com energia*) – Faltou minha filha! (*Batendo nos peitos*) Fosse eu de sua raça, e hoje a minha vez tinha chegado... porque mulheres brancas gostam de se vingar... não esquecem nunca... (*Parando e mudando de tom*) O que está feito... está feito... Hoje Nenê é Josepha... Não tenho senão mecê... (*carinhosa*) Olhe... não chore tanto... Disfarce mais... este segredo é só meu... Tenho espreitado por toda a parte... Ninguém desconfia... Repararam só na sua tristeza... (TAUNAY, 1930, p. 108).

Amélia pergunta se faltou algo para Mariúna, o que ela prontamente responde: “faltou a filha”. Nesta passagem, o Visconde de Taunay crítico se revela. Por meio da voz da escrava, denunciadora de tanto sofrimento, o escritor sentimental (idealista romântico?) se apresenta não apenas como um observador científico (realista), pois Mariúna não desejava o reconhecimento de seu trabalho, de seus esforços, apenas por direito aos bens materiais, somente eles não bastariam; portanto, a ama exige o amor de mãe que lhe foi tirado por meio da confiança de sua protegida:

MARIÚNA – Olhe, Nenê... se não fosse o meu cuidado... estar sempre atenta... já teria havido história grossa... Vocês moços... não pensam em nada... O Sr. Jorge então parece cego... Que feitiço botou ele em Nenê?... E que pode vir mais?

AMÉLIA (*muito agitada*) – Mariúna... Mariúna!

MARIÚNA – Se é que já não veio... Não trema, porém, assim... Não tenha em mim senão confiança... O mal está feito... Agora é não aumentá-lo... Olhe... quer atender-me? Não receba mais o Sr. Jorge, ouviu? Afinal o que esperar dele?... Estas cousas acabam sempre assim!

(*Batem à porta*). (TAUNAY, 1930, p. 109).

Mariúna representa a voz da experiência e da sabedoria a despertar Amélia para a sua função de esposa modelo. A paixão entre a jovem e Jorge fizeram-nos voltar a representar os papéis de jovens românticos, intensos e inconsequentes, oposto à calma do casamento. Comparando à tese d’“o que é casamento”, desenvolvida por José de Alencar, Amélia busca viver um amor intenso como Clarinha, mas precisa retomar o seu posto de Isabel, o equilíbrio da razão.

Neste momento, retorna à cena Jorge de Castro:

AMÉLIA (*levantando-se sobressaltada*) – Meu Deus!

MARIÚNA (*rápida*) – Psio! Enxugue o rosto. (*Voltando-se para o fundo*) Que é?

UMA VOZ (*de fora*) – O Sr. Dr. Jorge de Castro deseja falar com a senhora.

MARIÚNA (*para Amélia*) – Recebe?

AMÉLIA (*depois de alguma irresolução*) – Sim!

MARIÚNA (*meneando a cabeça*) – Ah! mocidade! (*Para o fundo*) Diga que entre. (*Para Amélia*) Não falem alto.

(Abre-se a porta. Mariúna cruza-se com Jorge de Castro e atira-lhe um olhar quase de ameaça. Sai pela porta do fundo, que torna a fechar). (TAUNAY, 1930, p. 109-110).

Jorge aproveita-se da confiança e ingenuidade de John Smith para poder encontrar-se a só com Amélia:

JORGE *(animando-se pouco a pouco)* – Felizmente podemos conversar... São tão raras estas ocasiões!... Para assim dizer, não tivemos, Amélia, um momento de intimidade... Estive hoje com ele... de manhã na cidade... Disse-me que não viria tão cedo... Aproveitei o ensejo... Ver-te, ver-te a sós, meu Deus! Que felicidade! E eu que tenho tanto... tanto que te dizer... É uma conversa decisiva... Mas estás tão triste... tão desfeita... (TAUNAY, 1930, p. 110).

O sedutor, desta vez, demonstra-se realmente apaixonado e pretende ter uma conversa definitiva para o futuro dos dois, Amélia, por sua vez, está bastante abalada com a situação:

AMÉLIA *(fazendo um esforço)* – Com efeito... sinto-me muito nervosa... abalada... com receios não sei de que... Parece-me que tudo vai acabar. *(Procurando reagir e com meiguice)* – Mas... ao teu lado... sou outra... quero ser... hei de ser...

JORGE *(com arrebatamento)* – Dize-me que não te arrependes do passo que deste. É o meu desgosto... a desconfiança, que corrói e cresta a felicidade dos dias mais brilhantes... mais radiosos de toda a minha existência! Não julgues que são arroubos do momento... Não penses em frases de convenção entre amantes... Eu te juro pela vida de minha mãe – ente que para mim é quase divino, eu te juro que até ver-te, fui um homem frio, calculista... indiferente... a inspirar paixões e a não as sentir... mas hoje... é que conheci os tormentos que a outros impus... Não me amas bastante, Amélia...

AMÉLIA – Jorge... por que falas assim?... Queres provas mais completas do quanto te estremeço?... E como dá-las? (TAUNAY, 1930, p. 110-111).

Jorge se arrependeu dos danos causados às amantes do passado, encontrou o amor em Amélia. Ela também o ama, “ao teu lado... sou outra... quero ser... hei de ser...”. Esta outra seria a verdadeira Amélia?

Assim, Jorge começa a rivalizar com a posição de John Smith e Amélia sente o peso na consciência por trair um homem tão bondoso:

JORGE – Hoje tenho um rival poderoso.

AMÉLIA *(surpresa)* – Um rival... Quem?

JORGE (*com imposição*) – Teu marido... ou antes, e com ele, tua vida de outrora... teus hábitos... tua serenidade d'alma... tudo consubstanciado em John Smith...

AMÉLIA (*com dor*) – Por que trazes, Jorge, este nome, quando estamos juntos? É uma chicotada em plena face...

JORGE (*levantando-se arrebatada*) – Ah! tu confessas... Tu arrependes então de ser minha?... Eu bem sabia!... Bem te dizia, que havíamos de ser infelizes...

AMÉLIA (*quase queixosa*) – Por que então não me deixaste?... Por que insististe... se tinhas esse pressentimento? Que te levou a impelir-me na vertigem, que me atirou nos teus braços? (TAUNAY, 1930, p. 112).

O amante retoma fala anterior na qual vislumbrava um destino infeliz e Amélia o questiona sobre o porquê de ter insistido na investida com tal pressentimento; então, Jorge revela a inconsequência gerada pela paixão entre ambos:

JORGE (*com fogo*) – A paixão!... Pensas então que não resisti a mim mesmo? Quantas vezes, quantas, não estive de passagem tomada? Minha mãe a chamar-me ansiosa... e eu preso aqui, sem forças, sem ação... Mais uma experiência, dizia eu... Se ela não olhar para mim, partirei amanhã... E lá vinha um olhar teu, embora fugitivo, de relance, prostrar todas as minhas energias! E eu ia ficando... eu, o homem, a quem todos gabam pela sisudez e prudência, eu, nas garras de uma paixão que me empurrava para mil traições e indignidades... Acreditas, por acaso, que me sofro horivelmente, ao apertar a mão tão leal, tão honesta de John Smith? (TAUNAY, 1930, p. 112-113).

O trecho revela todo sentimento de paixão arrebatadora sentido por Jorge e também a culpa por trair um amigo tão receptivo e honesto como John Smith. Amélia também manifesta os seus arrependimentos:

AMÉLIA – Então de que me acusas? Sofremos do mesmo mal, Jorge, e mal que não tem cura, pois agora por nossa culpa recíproca estamos enfrentando com o irremediável... Demais, tu sabes, restos de orgulho... Quando me lembro do que fiz à pobre Arminda... Aquela explosão de fingida severidade que toda queria referir-se a ti e que em sua manifestação pueril nada mais era do que homenagem ao teu poder... indo ferir a uma infeliz coitada... Oh! não sei como não estalo de dor e arrependimento... (TAUNAY, 1930, p. 113).

Amélia arrepende-se do que fez com Arminda, pois agora sabe que a “explosão de fingida severidade” tratava-se apenas de uma manifestação da tentativa de resistência ao poder sedutor de Jorge, do qual, mesmo inconscientemente, já não conseguia suportar, “nada mais era do que homenagem ao teu poder”. A dor e o arrependimento da protagonista são gerados consequentemente pela vingança do destino determinista, punidor das mulheres adúlteras.

A seguir, os amantes confessam o desejo de viver intensamente as suas paixões:

AMÉLIA (*sorrindo quase*) – Mas como é injusto! Que mais posso fazer! Vê... agora que falas com tanto arrebatamento sinto-me outra... como que desculpada por tudo... Parece que nasci para só ser tua. (*Parando um pouco*) E queres saber? (*Vacilando*) Ainda... somos mais culpados do que podes pensar. (*Abaixa os olhos e enrubesce*).

JORGE (*com imenso arroubo*) – Será possível? Mas então?... Abençoado destino... Agora sim... és minha... minha para sempre... Agora, não é dado te opores aos meus planos... os únicos possíveis... os únicos! (*Agarra com violência nas mãos de Amélia*) Não há gênio do bem ou do mal... que me separe de ti! (*Busca conter a sua agitação*) Necessito de calma... de muita calma, e não consigo tê-la. A alegria, o orgulho! Sim, sei agora, vejo que estou acima dos outros homens... de todos! Teu amor e teu sacrifício me deram um pedestal imenso, donde contemplo tudo com desprezo e indiferença... Só tu, neste vasto mundo... em todo o universo... tu, criatura... acima do Criador...

AMÉLIA (*sorrindo*) – Jorge!

JORGE (*voltando a si*) – É verdade... estou como um poeta aos 20 anos!

[...]

AMÉLIA (*abaixando a voz*) – Acalma-te, Jorge. Falas tão alto! Sejamos razoáveis no meio de toda a nossa sem-razão. (TAUNAY, 1930, p. 114-115).

O trecho apresenta significativas oposições. Jorge fala como “um poeta aos 20 anos”, ele e Amélia são amantes, imaturos, jovens e idealizadores, “só tu, neste vasto mundo... em todo o universo... tu, criatura... acima do Criador”. Como ela deveria ser a esposa madura, fiel ao marido e à calmaria do casamento, a voz da razão surge para despertá-la e não se deixar cegar apenas pelos sentimentos passionais: “sejamos razoáveis no meio de toda a nossa sem-razão”.

O romance não poderia prosseguir por muito tempo, já existiam suspeitas e ambos sentiam-se culpados por John. Dessa maneira, a resolução do clímax começa a se definir com mais um “lance” do destino:

JORGE – Há dois paquetes, que minha escreve aflitivamente... Sente-se bastante doente... e o seu médico assistente confirma-me em comunicação reservada a gravidade do caso... Pode durar... mas também pode sucumbir em poucas horas... Pois bem... não me tenho achado com coragem para partir... Vivo numa luta horrível... Tranquilei-a... aleguei negócios inadiáveis... enfim... menti-lhe... sim, menti-lhe porque a causa única da minha demora eras tu... és e... serás tu!...

AMÉLIA – Oh! Jorge!

JORGE (*Tira do bolso um papel*) Ontem, à noite recebi este telegrama... lê...

AMÉLIA (*abrindo convulsa e lendo*) – “Se queres receber a benção de tua mãe, embarca, vem depressa. – Margarida.” Oh! meu Deus, isto é horrível! (TAUNAY, 1930, p. 116-117).

Um primeiro motivador para a resolução do clímax estabelece-se: a mãe de Jorge está muito doente e o filho precisa embarcar urgentemente para a França. Dessa maneira, o amante faz uma proposta para continuar seu romance com a protagonista:

JORGE – E amanhã às 3 horas da tarde, sai o vapor francês, que vai diretamente para Bordeaux... Que devo fazer?

AMÉLIA (*hesitando*) – Consulta a tua consciência... o teu coração... Tua mãe... mas também eu...

JORGE – Só achei uma solução. (*Troveja mais forte, e uma lufada de vento faz tremer as luzes*) E essa solução...

AMÉLIA (*estremecendo*) – Que frio repentino!

JORGE (*continuando*) – ... depende agora de ti... Atende-me bem. (*Achegando a cadeira*) Para nós há hoje uma cousa... fuja!

AMÉLIA (*sobressaltada*) – Oh! Jorge! Que ideia!

JORGE (*com fogo*) – Fuja! Nem imaginas como seremos felizes... Ocultar-nos-emos num canto ignorado do mundo... e, a fé de cavalheiro, saberei fazer-te feliz!... Que te pode prender aqui? Responde? (TAUNAY, 1930, p. 117-118).

Num tipo de *locus horrendus* ultrarromântico, até a natureza parece acompanhar a paixão avassaladora do casal, pois no momento da proposta de Jorge para que Amélia fuja com ele no paquete para Bordeaux, troveja, as luzes tremem e a protagonista estremece de frio. Logo, esse amor romântico e passional entra em conflito com a lógica realista de posicionamento na escala social:

JORGE – Riquezas? Dar-te-ei tudo quanto possas sonhar...

AMÉLIA – Tu me ofendes.

JORGE – Não... Estudemos tudo... pesemos os prós e contras...

AMÉLIA – Fugir? Fugir? E que ficarei sendo no mundo... perante a sociedade?

JORGE (*um tanto irônico*) – Então é a posição que pões acima do meu amor? Que serás? Nada menos, do que a companheira eterna do homem para quem foste criada... Anda. (*Com voz mais baixa e insinuante*) dize sim... Nada mais fácil... Ninguém desconfia de leve (*Mariúna abre a porta do fundo e depois de ouvir por um pouco tona a fechá-la*) Sairás daqui, uma hora antes da partida do paquete... E uma vez no Oceano... a liberdade nos pertence (*inclina-se ofegante para Amélia*) Vamos... decide!

AMÉLIA (*com explosão*) – E meu marido? E John Smith? Como queres que eu o lance na mais cruel e estrondosa desenora... De certo sou muito culpada, mas expirarei nas lágrimas o meu erro... (TAUNAY, 1930, p. 118-119).

Amélia reflete sobre como será tratada pela sociedade caso aceite fugir, Jorge utiliza-se de vários argumentos passionais e Mariúna, ouvindo a conversa escondida, aparece como se quisesse chamar a razão de volta para a cena; assim, Amélia pensa no destino do marido, em como o lançaria numa desonra que não merece:

AMÉLIA (*chorosa*) – Masque culpa teve ele? Uma única... confiar demasiado em mim... E serei eu que o precipite do alto da felicidade em que se supõe... em que estive na realidade durante anos... aos abismos da mais profunda desgraça e vergonha?... Ah! não me tentes!... Que escândalo! Que pasmo para toda a sociedade! Amélia Smith... a orgulhosa Amélia... que expeliu há dois meses de sua casa Arminda Soares... fugindo como uma dançarina de circo... Impossível! Tudo menos isto! (TAUNAY, 1930, p. 119).

Novamente, a protagonista tem várias culpas na consciência: teme pelo sofrimento do marido, por sua posição perante a sociedade e relembra como procedeu duramente com Arminda. Ao menos a sua dignidade de dama da sociedade burguesa pretende conservar e não fugir como uma mulher de classe inferior, “fugindo como uma dançarina de circo”. Jorge não quer desistir e procura convencê-la com outros argumentos:

JORGE (*aniquilado*) – Queres que eu não parta? Que desobedeça à minha mãe... Que não lhe receba a última benção... não recolha o seu derradeiro suspiro?... Pois bem, falo-ei...

AMÉLIA – Não, Jorge... tu verias em mim o teu aloz... É outro impossível... Vai... parte... a contingência é cruel. Deixa-me... não sou melhor do que as outras... Hoje bem compreendo... A mulher foi feita para as lágrimas... Quando não lhes toca por sorte chorar... fazem como eu... arrecadam dores eternas para si.

JORGE (*com insistência*) – Vamos... Amélia... um pouco de coragem... É só o primeiro momento que custa... Afinal... de que vale a opinião do mundo... dos outros? Para que nos constituirmos vítimas sofredoras de todos? Tens receio do futuro, comigo ao teu lado? De que serviria sermos superiores a tantos? Dize sim... dize! Dos teus lábios pende a minha vida! Uma repulsa levar-me-ia a extremos horrorosos.

AMÉLIA (*muito vacilante*) – Mas John... meu pobre John! (TAUNAY, 1930, p. 119-120).

Amélia não quer ser o algoz do destino do amante e ser a culpada por ele não ir visitar a mãe. Jorge diz não se importar com o que pensará a sociedade a respeito da fuga. No entanto, como apresentamos nas análises de *As Asas de um Anjo*, de José de Alencar, a sociedade, nesses casos, perdoava aos homens e culpava as mulheres, assim, caso ele um dia se arrependa da paixão e abandone Amélia, ela é quem pagará. O papel da mulher nos dramas e romances realistas do período é o de amar, trair e sofrer as cruéis consequências ou então manter-se numa relação considerada modelo em que ela servirá aos prazeres do marido.

A protagonista, em sua recusa, também se utiliza da nobreza de sua origem como argumento:

AMÉLIA (*sempre irresoluta*) – E meus pais? E o orgulho da minha raça? Oh! morreriam de dor, Jorge. Hoje, quem lhes mantém o gozo do luxo... quem lhes presta apoio... no descabro de todos os seus bens... é John Smith... E eu lhe daria essa paga?

JORGE (*muito incisivo*) – Em vez de arrotares com selvática nobreza, lealmente, com coragem, pelo menos, a reprovação da sociedade, preferes enganar a teu marido às escondidas... sorrindo-te para ele... acolhendo com fingida meiguice os seus carinhos. E é isto, que se chama amor na roda aristocrática?

AMÉLIA (*acabrunhada*) – Ah! Jorge, que castigo tu me infliges! Que palavras tão cruéis! (TAUNAY, 1930, p. 121).

O sacrifício feito pelos pais de Amélia para manter “o orgulho da raça” é mencionado, além da hierarquia social, pois foi por meio do acordo de casamento de Amélia e John que a família pode continuar mantendo-os. Destaca-se no trecho também a hipocrisia de Jorge, aspecto marcante de crítica dos autores realistas, pois agora utiliza “palavras cruéis” para atingir a moral de Amélia, culpando-a unicamente por fingir fidelidade frente a John, algo que ele como bom amigo e frequentador de sua casa também o faz.

O amante então ameaça partir e nunca mais vê-la como um último recurso:

JORGE (*com resolução*) – Vamos... uma decisão... se disseres não... parto, parto sem ti... fujo; mas, olha bem, será para sempre... Nunca mais hei de verte! Arrancarei tua lembrança do meu coração...

AMÉLIA (*com desprezo*) – Não... Jorge, não, tu não o farás...

JORGE (*exaltado*) – Quebrarei todos os laços que me prendem a ti... Também sei ter orgulho... Buscarei outro afeto... uma mulher que saiba compreender... como eu esperava... e não encontrei. (*Agarrado com súbita violência nas mãos de Amélia*) Não... és minha! Tu te entregaste a mim... hás de vir... Queres o escândalo, não é? Tê-lo-ás! Já e já...

(*Mariúna abre a porta do fundo, para irresoluta, recua e torna a fechar a porta*). (TAUNAY, 1930, p. 122).

Jorge demonstra-se um tanto desesperado, primeiro ameaça partir sozinho, encontrar outra mulher que o compreenda, depois muda de ideia e diz que fará um escândalo para todos saberem que Amélia lhe pertence.

As ações de Mariúna, escutando atrás da porta e abrindo-a nos momentos de maior tensão, quebram a expectativa das cenas exageradamente dramáticas, trazendo uma comicidade para o drama de casaca.

Então chegamos ao ápice do clímax, a maior revelação do terceiro ato, o qual confirmará as teses moralista e determinista:

JORGE (*levantando-se de repente e com explosão de alegria*) Ah! Mas tu não podes ficar... E essa criança? Como há de reconhecer os sorrisos e os afagos de Smith?

AMÉLIA (*como que iluminada também*) – É verdade... meu Deus! Sem dúvida... fora de mais...

JORGE (*convicente*) – Tu vês... Percebes num ápice a situação.

AMÉLIA (*muito conturbada*) – Sim... sim! Nem me lembrava... Com efeito... Serei cruel... mas não um monstro de perfídia... Sim, Jorge, fuja... fuja... É a única solução... Tu bem disseste!... Mas como fugir? (TAUNAY, 1930, p. 123).

Amélia que tinha a frustração de não conseguir ter um filho no casamento com John agora está grávida de Jorge de Castro e este é o argumento final do amante para, enfim, conseguir convencê-la da necessidade da fuga:

JORGE (*rapidíssimo, em voz alta*) – Nada simples. Deixa tudo por minha conta... Nada leves desta casa... Nem um lenço... Tudo acharás a bordo... Providenciarei... Amanhã... às 2 horas da tarde... acharás um carro fechado na esquina... Conduzir-te-á a galope a um ponto de embarque... Uma lancha a vapor nos levará perto de Santa Cruz... conseguirei... Seremos os últimos a embarcar... Toma um véu espesso... é só o que deves fazer (*levantando a voz com triunfo*) Entrega-te toda a mim... Verás que mereço tua plena confiança. (*Abre-se a porta com estrépito. Mariúna entra correndo*). (TAUNAY, 1930, p. 123).

Jorge traça todo o plano de fuga e Mariúna, mais uma vez abre a porta, porém desta vez entra correndo pela sala:

MARIÚNA – Falavam tão alto!... Aí vem gente.

AMÉLIA (*alterada*) – Oh! meu Deus!

JORGE (*contendo-se e com império*) – Tenha calma!... Estou atento.

(*Ouve-se bulha fora. Gritos “Deixem-me, deixem-me” Arminda Soares precipita-se em cena no maior desalinho e com a mão ferida*). (TAUNAY, 1930, p. 124).

Cria-se uma enorme tensão nesta cena, Mariúna entra agitada, diz que os amantes falavam muito alto e que há pessoas invadindo a casa. Jorge se contém e supõe a descoberta da traição. Então, entra em cena Arminda Soares toda desajeitada e com a mão ferida, o que parecia ser uma vingança contra Amélia, significará mais um “deboche” do destino cruel e moralizador, utilizando-se das mulheres como instrumentos para conformar a tese dramática:

ARMINDA – Socorro, socorro, Amélia!
 AMÉLIA – Arminda! Neste estado! Que é isto?
 ARMINDA – Salva-me, salva-me... Meu marido quis matar-me... feriu-me na mão... Vim correndo... entrei aqui a pedir proteção... Cena horrível... Um copo d'água. (*Cai prostrada numa cadeira*) Escapei... mas olhe não tarda (*Mariúna apresenta um copo d'água que Arminda bebe sôfrega*) Esconde-me, Amélia (*levanta-se precipitadamente*) Ele aí vem... ele aí vem... e eu não quero morrer! Sou tão moça! (TAUNAY, 1930, p. 124-125).

O motivo do surgimento de Arminda é tão inverossímil que o consideramos uma falha dramática: primeiro, por ela surgir justamente no dia e no exato momento em que Jorge e Amélia combinavam uma fuga tão perigosa e decisiva; depois, e principalmente, pelo fato de que nada justificaria pedir socorro para a pessoa que a fez passar pela maior humilhação, demonstrando a sua traição de maneira pública e moralizando-a com palavras cruéis. É uma falha grotesca, Arminda certamente pensaria conseguir abrigo e proteção daqueles que não a julgaram e a feriram publicamente.

No entanto, como recurso para o desfecho do clímax dramático, a entrada de Arminda funciona como um contraponto maior do que as simples aberturas de porta para trazer Amélia de volta para razão, realizadas por Mariúna. Mais forte do que esconder a traição, a culpa e um filho bastardo, Arminda funcionará como um contraponto racional para que Amélia não queira ser descoberta como traidora e terminar humilhada e ameaçada como a amiga:

ARMINDA (*no auge do desespero*) – Como... tu me recusas proteção (*Avistando Jorge de Castro*) Ah! o Dr. Jorge... aqui? Eu nem o tinha visto... Ah! o senhor tem obrigação de me salvar... Afinal eu já fui sua amante. E o senhor é cavalheiro...
 AMÉLIA (*recebe um golpe profundo, está a desfalecer mas faz um grande esforço*) – Que disseste? (*Pegando com violência na mão de Arminda e puxando-a para defronte de Jorge*) Este senhor já foi teu amante? Fala; agora não é hora de mentir!...
 JORGE (*balbuciando*) – Senhora... eu...
 ARMINDA (*numa explosão de sinceridade*) – Foi... foi... para que negarmos?
 AMÉLIA (*repelindo a mão de Arminda. Comprime com dor imensa o peito*) – Ah! Santo Deus (*Pausa*) Que dia... e que dias! (*Para Arminda, com relativa calma*) Eu te salvarei... Vem. (*Para Mariúna*) Leve esta senhora para o meu quarto... Feche a porta.
 (*John Smith entra apressadamente*). (TAUNAY, 1930, p. 125-126).

A revelação de Arminda de que Jorge fora seu amante, funcionará como outro golpe do destino em Amélia. Todavia, diferente da amiga, a protagonista poderá esconder a traição e tentar salvar o seu casamento ou acabar humilhada e ameaçada como Arminda.

As mulheres são joguetes do destino moralizador, títeres nas mãos dos homens e caricaturas dos autores realistas para contemplarem as suas teses.

Amélia reencontra um pouco de razão e com “relativa calma” resolve salvar Arminda, escondendo-a em seu quarto. Neste momento, entra em cena, apressadamente, John Smith:

JOHN SMITH (*Para Amélia, muito rápido*) – Que novidades! Então Arminda Soares escapou de ser assinada pelo marido?... Acabam de dizer-me, que está aqui? Foi mesmo um pressentimento que me trouxe à casa. Quando vi chegar a trovoada... comecei a sentir-me inquieto... Parecia que uma grande desgraça te estava ameaçando... (TAUNAY, 1930, p. 126).

A desgraça que pressentira John seria a fuga da esposa? Até a repentina chegada de Arminda, Amélia e Jorge estavam traçando os últimos detalhes para executarem a fuga. Mais uma vez, a natureza funciona como expressão de sentimentos e, se não fosse a entrada em cena de Arminda e sua revelação do caso amoroso com Jorge de Castro, a fuga poderia ser concluída sem que a protagonista retomasse a razão ou então o marido poderia ter descoberto a relação de sua esposa com o amigo. Contudo, John segue sem nenhuma desconfiança:

JOHN SMITH (*surpreso, mas sereno*) – Oh! o Dr. Jorge... por cá também?...
 JORGE – Sim... vinha pedir as ordens... Parto para a Europa amanhã... só... sempre só... Um telegrama de Paris da minha mãe muito doente... Não posso perder este vapor francês...
 JOHN SMITH (*com sinceridade*) – Quanto sinto... Mas voltará, não é?
 AMÉLIA (*com voz vibrante*) – Disse-me o Sr. Dr. que nunca... nunca mais! (TAUNAY, 1930, p. 126-127).

John continua mantendo a confiança na esposa, não supõe de nenhum motivo para a repentina mudança dela com Arminda, antes a expulsava de casa e agora a protege. Ele também não desconfiará de sua futura paternidade, mesmo tendo fortes indícios, como veremos, pois deve desempenhar o papel do marido perfeito, bondoso, que não podia ser traído e, assim, aumentar a carga de culpa que Amélia deve carregar.

Jorge então compreende que a sua relação com Amélia terminou a partir da chegada de Arminda e resolve nunca mais retornar a frequentar aquela casa. Para a consolidação da tese moralista do drama de casaca, o sedutor não precisará mais aparecer em cena, pois já cumpriu o seu papel de destruir a vida conjugal da mulher.

Contudo, para que o clímax do conflito termine e passe-se à resolução das teses moralista e determinista, Amélia ainda deverá vivenciar outras lições para que sua consciência carregue-se de culpa, então, entra em cena, Soares, o marido traído de Amélia. Antes, John faz uma reflexão sobre o ocorrido: “Mande entrar (*O criado sai. Para Jorge*) – O pobre perdeu a cabeça, não há dúvida... Ah essas cousas têm sempre esse final, Sr. Doutor.” O inglês representa perfeitamente o seu papel de marido que sabe “o que é casamento”, sua fala é dirigida a Jorge, sem imaginar que, por causa deste, ele poderia, naquele momento, viver o mesmo drama do que o marido de Arminda:

SOARES (*desvairado*) – Desculpem, meus amigos, perdoem. A minha situação é atroz. (*Com exaltação*) Tenham pena de um desgraçado... de um naufrago... de um réprobo... de um miserável!

JOHN SMITH (*compassivo, adiantando-se*) – Acalme-se, Sr. Soares... Olhe, sente-se (*Apresenta-lhe uma cadeira. Soares deixa-se cair nela. Breve silêncio*).

SOARES (*Para Amélia*) – Perdão minha senhora... Sei que Ar... aquela mulher está aqui... Veio pedir proteção e guarida... Quase a matei... há pouco... E ela teve sempre sangue frio... defendeu-se... foi até artilosa... Mais uma prova de que estava pronta para tudo...

JOH SMITH – Calma, Sr. Soares, calma!

SOARES (*levantando-se arrebatado*) – Calma, é bom de dizer-se... Ah! o Sr. pode tê-la... Vê o seu lar honrado... tem uma mulher incapaz de indignidades. (*Amélia faz um movimento de imenso desprezo*). (TAUNAY, 1930, p. 128).

O papel do marido traído e reconhecido pela sociedade ao elogiar a conduta de Amélia representa o peso na consciência que esta deverá carregar. Amélia ainda precisará sofrer muito desta culpa, o primeiro requisito por não saber “o que é casamento”, como apresentamos em *As Asas de um Anjo*, de José de Alencar, por meio da protagonista Carolina, e como ocorre em romances como *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, e *Lucíola*, do próprio Alencar, com as personagens Luiza e Lúcia, respectivamente. Dessa forma, há grande exagero na imposição da tese moralista pela voz da personagem Soares:

SOARES (*para Amélia*) – Ah! a senhora sabe ser digna do respeito de todos... Nem lhe passam pela mente semelhantes infâmias... não é? Mas... compadeça-se de mim... Cinco filhos... o menor tem ano e pouco! E eu tão cego... tão confiante!... Só há dias conheci a minha desgraça! E que vai ser de mim? A fábula desta cidade... Eu que vivia só para a família... Revolvi suas cartas todas... quanta baixeza! Quanta depravação! Tratava cada um dos amantes, como se fosse seu marido... Enganava a todos! Mas que queixa podia ter de mim? Casei-me com ela contra a vontade dos meus pais... Era paupérrima... órfã de pais pouco dignos... eu sabia de tudo... De tudo me informaram! Dei-lhe posição... riqueza... luxo... E o pago foi este! E que mãe desnaturada! Mal estava um instante com os filhos... O tempo era pouco para a sua vida de

vertigem, bailes, partidas, passeios... não sei o que! Quantas vezes não saía de casa... deixando-me a sós... com um filho de cama a arder de febre!... Tudo eu lhe ia perdoando... acreditava simples leviandade... Eu que a amava tanto (*com desespero*) que a amo tanto ainda... Tenho horror de mim mesmo!
 AMÉLIA (*para John Smith, com voz desfalecida*) – Chame a Mariúna... Preciso retirar-me... Sinto-me quase morta... (TAUNAY, 1930, p. 129).

Há muito exagero nas falas de Soares, a mulher é descrita como alguém que não só o enganava, mas também aos amantes e ainda era muito fria e irresponsável na criação dos cinco filhos. À Amélia restará cumprir o papel de hipocrisia social burguesa, esconder a traição e viver com a consciência doente.

Nas revelações de Soares, também se evidencia, novamente, o naturalismo, a partir da tese do determinismo de raça: Arminda veio de classe inferior, “de família baixa”, e deve representar este papel. Nesse aspecto, Taunay estabelece relação crítica, pois Amélia vinha de uma classe superior, considerada de “sangue azul” e também procedera do mesmo modo, denunciando a hipocrisia da sociedade burguesa e questionando o “lugar-comum” de obras naturalistas, como, por exemplo, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, em que a exploração das condutas a serem reparadas provinha justamente das classes sociais inferiores. Tal fato é reforçado ainda em outra fala de Soares:

SOARES (*no auge da dor*) – [...] Mas onde está essa mulher? É minha... preciso vingar-me! [...]
 JOHN SMITH (*com muita energia*) – Senhor... isto não pode continuar... Peço-lhe, rogo-lhe que se retire... Depois recebê-lo-ei, quando quiser... mais calmo... mais em estado de raciocinar...
 SOARES (*deitando olhares desvairados, muito sombrio, com voz áspera e desesperada*) – Descanse... no seu egoísmo de homem feliz... Eu me retiro... (*Com gesto de grande violência*) Ah! a sociedade! eu a odeio... eu a amaldiçoo!... (TAUNAY, 1930, p. 130).

No ódio do marido traído revela-se a tese da hipocrisia das famílias felizes naquela sociedade burguesa, a qual este não pode suportar, fato que se confirma na cena final do terceiro ato:

JOHN SMITH – Então o Dr. parte?
 JORGE – Amanhã sem falta... e para sempre.
 (*Ouve-se um tiro de revólver. Gritos fora*)
 AMÉLIA (*dá um grande grito e vai a cair*) – Meu Deus!
 JOHN SMITH (*acudindo-a, com desespero*) – Corra Dr... O infeliz matou-se!
 (*Aparecem assombradas Arminda e Mariúna*)

(*Cai rapidamente o pano*). (TAUNAY, 1930, p. 131).

O marido não pode representar o papel de traído perante a sociedade, dessa forma, são Soares e John tratados como dois “pobres coitados”, honestos, que amam suas esposas e lhes dão tudo o que precisam, com a diferença de que o primeiro é exposto para a sociedade e o segundo sequer desconfia de algo. Lembremos que o pai de Amélia traía a sua esposa e esse fato era tratado como normal, ela aceitava, compreendia e conservava a imagem de seu casamento. Se fosse John o traidor, Amélia deveria descobrir e aceitar? No contexto daquela sociedade, restará à protagonista não repetir os erros de Arminda, esconder a traição e manter o seu casamento, aparentemente, perfeito à sociedade.

Outra questão que pode ser levantada é: qual será o futuro dos cinco filhos de Soares e Arminda? Órfãos do pai cuidador, provavelmente vagariam naquela sociedade sem políticas inclusivas, seriam tratados como filhos de uma mãe traidora, julgada como prostituta, conseqüentemente, exerceriam os papéis de próximos pecadores da classe baixa a serem recriminados pelos deterministas.

O terceiro ato é o momento em que o clímax da tese realista e determinista do drama de casaca se estabelece. Restará ao quarto ato comprovar tais teses: castigar moralmente e determinar biologicamente.

Novamente há outra longa passagem temporal, somos informados, numa conversa entre os pais de Amélia e o Dr. Ramos, que já há três anos luta-se contra uma doença. As cenas agora se passam em uma “decoração rica em sala de casa de campo”:

(*Ayres Peres e Lucia sentados; Dr. Ramos, de pé*)

AYRES PERES (*levantando-se*) – Então, doutor, acha tão grave o caso? (*Com inquietação na voz*) Dê-nos alguma coragem.

DR. RAMOS – Eu bem quisera... Tenho feito tudo quanto é possível... Aliás há três anos, que luto dia a dia... e hoje...

LUCIA (*angustiada*) – Hoje... que, doutor?

DR. RAMOS (*abaixando a voz*) – Os Srs. bem compreendem... há cousas que nós, médicos, não podemos declarar a uma mãe... mas quanto a mim perdi toda a esperança... toda! (TAUNAY, 1930, p. 132).

Dr. Ramos não tem mais esperanças de melhora no caso e não quer informar à mãe. Então, ficamos sabendo que os pais de Amélia retornaram da Bahia, pois haviam sido informados da gravidade do estado de saúde de seu neto:

AYRES PERES – [...] a possibilidade dessa perda... é de apavorar... Tão agarrado ao pai... Não o deixa!...

LUCIA (*com desespero*) – Que caprichos tem a natureza!... Quantos filhos de pobres a curtir frio e miséria... a chorar de fome... e esta criança, rodeada de todos os requisitos da felicidade., prestes talvez a expirar! Oh! é muito cruel... Chega-se a blasfemar contra Deus! E depois dizem que há lógica em tudo... Qual! Nenhum contrassenso maior! Nenhum!... Que fizeram Amélia e Smith para tão grande castigo? (*Atalhando e com carinho para Dr. Ramos*) Mas... não, doutor, o senhor assustou-se demais... ele não pode estar tão mal assim... não é verdade? Ou então... (TAUNAY, 1930, p. 133).

Os diálogos entre os pais de Amélia e Dr. Ramos nos informam do contexto e dos fatos ocorridos durante a passagem temporal: Amélia continuou casada com John, escondeu a traição e cria o filho, que por ironia do destino é apegado ao pai, o qual todos pensam ser o legítimo. Para as personagens em cena, o destino age de modo extremamente cruel, Amélia e John não fizeram nada que motivasse “tão grande castigo”. Já para os leitores da obra, e os possíveis espectadores da época, o destino funciona como um castigador infalível, Amélia deverá pagar pelos seus erros.

Dr. Ramos diz não saber o exato motivo do adoecimento:

Em consciência, minha senhora, a resposta é difícil. Que tem ele? De que vai morrer? Não sei! Acompanho, há muito tempo, passo a passo, esta singular enfermidade, e nada posso afirmar. Há nesse menino um desequilíbrio constante nas funções vitais, contínua superexcitação nervosa a par de invencível depressão de forças... efeitos que reconheço, mas que não posso combater, pois nenhum órgão manifesta a mais sensível lesão... A causa de tão extraordinárias desordens tanto mais escapa à minha investigação (TAUNAY, 1930, p. 134).

A causa que escapa ao doutor é o implacável destino moralizador, vestido da tese determinista: o menino, assim como Jorge de Castro, o verdadeiro pai biológico também nasceu doente e carrega constantemente a debilitação:

DR. RAMOS [continuando] – quanto verifico a robustez tradicional de todos os seus parentes e ascendentes... Natureza mais sã, mais regular, mais admiravelmente constituída que a do pai... é impossível... Por seu lado, D. Amélia é esplêndido tipo de energia feminina... Creio, que os senhores seus avós, sempre gozaram saúde...

LUCIA – Sempre...

DR. RAMOS – Na família não se lembram de alguém... tísico ou louco... dispéptico... anêmico...

AYRES PERES – Nada... Nossos parentes... e em tão limitado número são que a todos conhecemos... sempre primarem em robustez... (TAUNAY, 1930, p. 135).

A hereditariedade aparente não pode confirmar o Determinismo. Por tratar-se do ato decisivo do drama, a tese é bastante reiterada nas falas do Dr. Ramos, que numa longa explanação trata de vários aspectos naturalistas:

DR. RAMOS (*com voz pouco e pouco mais acentuada*) – Nesse belo menino que vejo extinguir-se debaixo dos meus olhos [...] Essas febres contínuas que ele tem tido... larvadas, insidiosas... essa exaltação de todo o sistema nervoso que por tanto tempo atribuí a causas diversas, hoje – para mim fica fora de dúvida – provinham todas não de ações exteriores, mas de modo de ser peculiar, de disposição congênita; gastar muito e ganhar pouco; consumir fora de regra e adquirir quase nada... Por vezes confesso, quis pensar nisso... mas via-lhe os pais tão robustos, tão cheios de vida! Voltava para os outros ramos da investigação... Ah! senhores, os médicos curtem cruéis momentos nessas decepções, que lhes patenteia a inabilidade dos seus esforços, por mais bem calculados que sejam... (TAUNAY, 1930, p. 136-137).

O determinismo naturalista está acima da possibilidade de manter a hipocrisia social da família modelo e acarreta num destinador cruel e moralista. O doutor, ao não achar o motivo da enfermidade, procura na hereditariedade da família algo que possa orientar um novo método, porém, não informado da verdadeira origem biológica, sente-se frustrado: “Amadeu sempre teve inteligência exageradamente desenvolvida e corpo fraco demais para tanta precocidade... daí *déficits* contínuos, perdas exageradas... em suma um vício de organização, ainda bastante obscuro para a ciência...” (1930, p. 137).

Somos informados de que o menino chama-se Amadeu e que, assim como Jorge de Castro, tinha corpo frágil e inteligência exageradamente desenvolvida, lembremos que o pai biológico ainda sofre de tal fragilidade corporal, tendo de abdicar da vida intelectual em momentos de debilidade para reestabelecer as condições físicas. Já Amadeu, que possui “corpo fraco demais para tanta precocidade”, parece cometer um suicídio por, cada vez mais cedo, colocar a sua enorme capacidade mental acima das forças físicas:

[...] As letras já se venceram, o devedor está insolvente e vai ser entregue à sua sorte, castigado por esbanjamentos de que, coitado, é vítima inocente e irresponsável... Na produção diária de princípios vitais, houve metamorfose regressiva, poderosa ação da natureza que, em vez de ajudar o organismo a combater a destruição, o impelia irresistivelmente ao seio da matéria não organizada... [...] Deveras é pena... esse menino era um prodígio... A essência expansiva arrebenta o vaso frágil demais que busca retê-lo... (TAUNAY, 1930, p. 137).

Amadeu era um prodígio, mas com uma inteligência a se expandir num espaço pequeno e muito frágil.

Amélia entra em cena e tem esperanças na reabilitação do filho, o doutor tenta aos poucos esclarecer-lhe a realidade:

AMÉLIA – O menino descansa um pouco... Parece-me muito melhor, doutor... Desde ontem não tem febre... Não é tão bom sinal?

DR. RAMOS (*com gravidade*) – De certo, minha senhora; entretanto a debilidade é imensa...

AMÉLIA (*angustada*) – Que cruéis palavras! (TAUNAY, 1930, p. 138-139).

Amélia então se aproveita da retirada dos seus pais de cena para conversar seriamente e esclarecer alguns fatos a Dr. Ramos:

AMÉLIA – Sentemo-nos, doutor. (*À meia voz*) Deus todo poderoso, dá-me coragem! (*Sentam-se. Breve pausa*). Ao ouvir, Sr. Dr. Ramos, o que vou lhe dizer e revelar, não se esqueça de uma cousa, é que vai falar uma mãe... é que desaparece a senhora da sociedade... e a esposa de John Smith...

DR. RAMOS (*surpreso*) – Não compreendo, D. Amélia...

AMÉLIA (*continuando*) – Pressinto que meu filho está muito mal...

DR. RAMOS – Não lhe ocultar... mas, enfim... (TAUNAY, 1930, p. 140).

Amélia roga a Deus para dar-lhe coragem e pede para o doutor não julgá-la como esposa e mulher da sociedade, apenas como uma mãe impactada pelo estado de saúde de seu filho. Após a surpresa e incompreensão do Dr. Ramos, ela revela-lhe o seu segredo:

AMÉLIA (*com grande expressão e angústia*) – Há bastante tempo que as suas palavras e teorias não me deixam mais sossego e me ferem de morte a consciência e o coração... De contínuo – noite e dia – levo a pensar nelas, e dentro de mim se travou medonha luta, luta entre o dever... dever imperioso... improrrogável... e o orgulho... (*Atalhando e com enérgico gosto de dor*). Não, orgulho, não; vergonha... vergonha! Vergonha... sim!

DR. RAMOS (*admirado*) – D. Amélia, que quer isto dizer?

AMÉLIA – Hoje, porém... vejo meu filho... meu adorado filho em perigo de vida e (*com custo*) não posso mais vacilar. Quem me diz que não falo tarde de mais! (*Com explosão, após breve parada*). Doutor... Amadeu não é filho de meu marido!

DR. RAMOS (*levantando-se assombrado*) – Como, senhora? Mas... está louca!... Está (*Amélia faz sinal com a cabeça que não*) Como é possível? (*Inclina-se sobre Amélia*)

AMÉLIA (*acabrunhada*) – É tão terrível... não é verdade? (TAUNAY, 1930, p. 141).

O doutor fica muito surpreso e sua fala inicial emite mais moralismos a partir da figura de John Smith:

DR. RAMOS (*com exaltação*) – Ah! E por que não me disse isto há dois anos? Eu estaria de sobreaviso... não me havia de iludir tanto! Mas... não... é isto desvairamento seu... Como?... dois entes tão unidos! Seu marido tão nobre... tão digno! Tamanha a amizade e calma em torno dessa criança... Tanto apego nesse pai... oh! pobre humanidade! (TAUNAY, 1930, p. 142).

Se Amélia tivesse contado há pelo menos dois anos ao doutor, teria ele encontrado outro método baseado na hereditariedade que pudesse ter salvado Amadeu? Ela terá também que carregar mais este peso na consciência.

Dr. Ramos então se contém, relembra do pedido de Amélia para tratar o caso como um médico em resposta a uma mãe e, assim, muda de tom:

[...] Perdoe-me, D. Amélia... Saí do meu papel de médico. Não posso julgá-la... não tenho esse direito... Não me compete qualquer juízo... Aceito o fato... Asseguro, juro a V. Ex... pela minha palavra de honra... que esse tenebroso segredo morrerá comigo... juro-lhe, também, que me curvo cheio de respeito e admiração perante o sacrifício imenso... incalculável que a senhora acaba de fazer... e a que só um coração de mãe seria capaz de sujeitar-se... só... só ele! Muito se tem cogitado de todas as manifestações do amor materno... dos extremos a que pode chegar... Eis mais uma prova, em que de certo ainda ninguém pensara!... E ela não é menos pungente... menos sublime, que a mais cheias de horror, de abnegação e dor!... Coragem D. Amélia! Veja... como estou comovido... eu... acostumado a todos os sofrimentos... a todas as misérias deste mundo!

AMÉLIA (*com voz sumida*) – Obrigada... doutor, obrigada... Compreendeu-me, é quanto basta! Compreendeu também o meu martírio de tantos anos... de tantos anos! (TAUNAY, 1930, p. 142).

Seria a compreensão do Dr. Ramos um resto mínimo de moral para Amélia apegar-se? Se não, depois de anos carregando a angústia da traição velada, ao menos, pode desabafar com alguém:

DR. RAMOS (*com tom diverso*) – Nada de fraquezas... Sejam médico. (*Sentando-se novamente junto de Amélia*) E esse pai vive ainda?

AMÉLIA – Vive! Pelo menos... assim creio... Sei que esteve gravemente doente... mas salvou-se... empreendeu viagem distante...

DR. RAMOS – Natureza... sem dúvida débil.

(*Amélia faz sinal afirmativo com a cabeça*)

DR. RAMOS – Agora tudo se aclara.

AMÉLIA (*com esforço*) – Quando vi meu filho... Amadeu cada vez mais fraco, estive quase chamando a esse homem que, como já lhe disse, está fora... muito longe... nem sei onde... Escrever-lhe-ia ao acaso para Paris... contando-

lhe tudo... para que ele aqui viesse dizer ao doutor quanto na meninice e mocidade foi também débil e adoentado... o que fizeram para salvá-lo... o regímen especial que seguiu... Sim, havia de vir... tenho toda a certeza... Por outro lado achei tanto perigo nisso até para mim... tal desencontro de sentimentos se alvoroçou no meu íntimo... que vacilei e nada decidi... (TAUNAY, 1930, p. 143).

Amélia demonstra a culpa que sente por não ter contado a verdade antes ao doutor, ou procurado a ajuda de Jorge de Castro para melhor tratar de Amadeu. Ela também se arrepende de se ter seduzido e questiona a fragilidade da mulher no meio social:

[...] Aquilo tudo foi enorme fatalidade. Não devo nem posso agora narrar-lhe pormenores, doutor... Houve de permeio uma injúria atroz... (*com sorriso irônico*) Isto é... atroz para a minha vaidade de amante... Hoje tudo me parece tão diverso... tão pueril... e pecaminoso ao mesmo tempo! Ah! doutor, quanto faz sofrer à mulher a sucessão de mil futilidades sociais a agravar a infelicidade do seu organismo! (*Erguendo-se por movimento convulso*) Por que, meu Deus, tanta injustiça e inferioridade para nós... essa exaltação, nas mais bem intencionadas, que nos leva de repente, quase inconscientes, até a infâmia?... (*Para como que sufocada*). (TAUNAY, 1930, p. 143-144).

O primeiro determinismo a agir na obra foi o de meio e Amélia, como representante daquela hipócrita sociedade burguesa, foi manipulada e agora deve pagar pela “degradação”. Em seguida, somos informados, pela fala da protagonista, sobre o que se sucedeu do dia da partida de Jorge para a França até as consequências do momento:

AMÉLIA (*após breve pausa*) – Esse homem... muito me amou... me ama ainda, tenho convicção... Por minha causa... pela demora que aqui teve, deixou de recolher o último suspiro de sua mãe, que encontrou já morta... Li a carta em que me falava nisso, e inundou-me a alma uma onda de compaixão... loucura... não sei o que... de que tive medo... Suas palavras suscitaram medonha revolta, que custei a conter e sugeriram-me planos insensatos... Desde então rasguei, sem abrir, quantas cartas fui recebendo... e há muito não tenho mais notícia dele... Oh! quanto, quanto tenho sofrido!...
DR. RAMOS (*com calma e compassivo*) – Quanto... na verdade!... Um momento de vertigem... Depois concebeu essa criança na tristeza... nas lágrimas... no remorso... superexcitação imensa de todo o sistema nervoso.
AMÉLIA – Ah! senhor... nem sei como resistimos ambos... eu e o fruto da minha falta... do meu crime...
DR. RAMOS (*continuando*) – E mais se exacerbaram as predisposições mórbidas da constituição paterna. (TAUNAY, 1930, p. 144-145).

Se Jorge foi um sedutor frio que destruiu a vida de várias mulheres, como no caso de Arminda, desta vez parece que o fato de ter realmente se apaixonado lhe gerou alguns

prejuízos: demorou em partir para a França e, quando chegou, a mãe já havia falecido, escreveu várias cartas para Amélia das quais nunca obteve resposta.

Dr. Ramos parece ter experiência para compreender a angústia que Amélia passou durante esses anos, a própria protagonista revela tais tormentos:

AMÉLIA (*acabrunhada*) – De fato... há de ser assim... e aí estava o meu castigo tremendo... Mas não era só isso... Para bem descrever-lhe, doutor, quanto suportou e suporta minha pobre alma, fora necessário reconstituir... dia por dia... hora por hora... minuto por minuto, esses seis anos que passaram... Os afagos... os carinhos... os cuidados de um pai para aquele que não era seu filho... o amor deste quase exclusivo a me causar incompreensíveis ciúmes... em suma um martírio constante... um sem número de sensações encontradas e pavorosas... Sim... positivamente pavorosas... (TAUNAY, 1930, p. 145).

Como resultado da tese determinista, Amélia teve de suportar um tremendo martírio durante seis anos. Nesse tempo, presenciou a relação de amor do pai para o filho, sem poder contar-lhe a verdade, além de toda a reciprocidade de Amadeu. Para que seu castigo seja ainda mais cruel, o marido tem que ser perfeito em suas condutas: “Na insistência de uma ideia fixa, procuro uma só atenuante, uma falha sequer de caráter do meu marido... e não encontro...” (1930, p. 146).

Então, a protagonista revela ao doutor, ainda almejar ter alguma honra, algum valor:

[...] Também, doutor, resolvi desvendar-lhe tudo... não posso mais... Estou como esses grandes criminosos que só vêm na denúncia própria à justiça que os vai talvez guilhotinar, lenitivo ao mistério fatal que os aniquila... e que todos desconhecem... O mesmo sigilo a garantir-lhes a impunidade e a vida é mais uma causa de terror e desespero...

[...] Pensei muito... Tudo se liga, doutor... O meu casamento... foi demais precipitado... Levou-me ao altar só o orgulho, só a ideia de ser rica... Depois, as festas... a vida exterior não me deram tempo de conhecer o tesouro que eu possuía como esposo... De certo estimava a John Smith... o considerava até... mas só, só nestes últimos anos de uma intimidade completa, verdadeira... quando, contudo, o irremediável estava já entre nós e me curvava ao seu jugo de ferro... foi que conheci quanto ele vale... quanto é bom... quanta meiguice e leveção lhe são peculiares. (TAUNAY, 1930, p. 146).

A jovem romântica largou os seus sonhos para representar o papel da hipócrita burguesa que se casa por dinheiro e vive de aparências, tomou um tombo do destino, perdeu a moral. Conseqüentemente, amadureceu com os erros (inicia a peça com 21 anos

e agora já tem entre 32 e 33), foi moralizada e aprendeu, às duras penas, “o que é casamento”, qual é o papel da esposa modelo:

[...] Não! Ele deve conhecer tudo... faça de mim o que quiser... o que entender... Julgue-me como mereço... como devo ser. (*A meio desvairada*). É meu dever hoje... cumpri-lo-ei... Tenho força que descair do pedestal em que me colocou o seu amor... a sua admiração... Devo ser enxotada... expelida... suplicada... Quero que ele me julgue... Quero! (TAUNAY, 1930, p. 147).

Ao reconhecer o tamanho valor de seu marido e começar a amá-lo, Amélia coloca-o como superior, quer servir-lhe como a esposa modelo, deseja ser, por ele, julgada e absolvida. Ela também pede para que o doutor a denuncie, mas ele prefere a cumplicidade:

DR. RAMOS (*levantando-se e com império*) – Silêncio! Senhora!... Hoje... o seu dever é calar-se!... Atenda... Sua cruel revelação deu-me autoridade para muito... Não lhe é lícito julgar-se com direito de esmagar a vida inteira de seu marido. Afinal de que serviria tão temerária resolução? (TAUNAY, 1930, p. 147).

Restará à protagonista ao menos um desfecho digno? Teria ela como salvar o filho e o casamento e, enfim, viver como a esposa modelo sem carregar tantas culpas? Em outra fala, Dr. Ramos fala sobre tal possibilidade:

DR. RAMOS (*continuando*) – ... uma missão legará à sua mãe... cuidar da felicidade do ente a quem ele chama de pai... e como tal adora, pagando afeto... por afeto (*Com outro tom*) E basta... basta!... Nunca mais se toque neste assunto... É um sonho... mau sonho de certo... mas não passa disto. Psio! Aí vem seu marido!... Calma... muita calma! (*John Smith entra*). (TAUNAY, 1930, p. 148).

Portanto, o papel a ser representado por Amélia é o de esposa modelo que serve ao marido superior.

Entra em cena John Smith a exaltar as qualidades psicológicas do filho:

JOHN SMITH (*para Amélia*) – [...] É ambicioso deveras... Quer ser general... dar muita glória ao seu nome... De certo... a ouvi-lo... ninguém pode supor tão grave enfermidade. Confiemos na Providência, Amélia... Ela não nos há de arrancar a alegria da existência... O que seria de nós neste mundo sem este menino? (*Enternecendo-se*). Há pouco dizia-me ele com sua voz harmoniosa como a de um pássaro: “Quase que gosto mais de papai do que de mamãe”

(*Amélia faz um gesto doloroso*). E eu... (*Atalhando e com tom diverso*) deixemo-nos de tolices... Sem dúvida alguma, ele está melhor... Só não gosto daquele tremor. Vá vê-lo, doutor, e confirme as nossas esperanças... Devo escrever uma carta urgente e já volto. (*Sai*). (TAUNAY, 1930, p. 148-149).

As considerações de John sobre o filho e amor de Amadeu ao pai, chegando a ser maior ao que sente pela mãe, intensificam ainda mais a punição moral da consciência de Amélia. John retira-se de cena e, mais uma vez, a protagonista e o doutor dialogam sobre o segredo:

DR. RAMOS (*depois de alguma pausa*) – Vou ver Amadeu... Antes... preciso do seu juramento... Esse terrível mistério... morrerá com a senhora... e comigo, não é verdade?

AMÉLIA (*indecisa*) – Mas...

DR. RAMOS – Jure... D. Amélia...

AMÉLIA (*acabrunhada*) – Juro, doutor! Quem de tudo sabia, já desapareceu da terra! (*Como que para si*). Pobre Mariúna, quanta dedicação! Que nobreza de sentimentos! Nunca a menor referência... Com inefável carinho rodeava-me a doçura da sua cumplicidade... Expirou nos meus braços e suas últimas palavras ainda me ecoam na alma: “Não é exato, Nenê, que eu soube guardar o meu segredo?... Era meu... só meu!” (*Com gesto de dolorosa resignação*). Enfim... apelo... para quem, meu Deus? (TAUNAY, 1930, p. 149-150).

O segredo será guardado para sempre, o doutor pede para que Amélia jure não contá-lo a ninguém, então somos informados que a outra pessoa que sabia falecera, a ama protetora, Mariúna.

A seguir, entra em cena o criado Martim Pedro informando que Amadeu “quis por força” ir para aquela sala (1930, p. 150). O filho está em estado terminal e isso se revela em uma cena extremamente dramática:

AMADEU – Vejo aqui uma sombra tão grande, tão grande! (*Com gesto de terror*) Está se levantando a sombra! Está se levantando! É um fantasma! Vem para cima de mim!... (*Gritando*) Não quero... não quero que me leve!... Meu pai, meu bom pai... Onde está ele? que medo eu sinto! Que medo!

AMÉLIA (*ajoelhando-se junto ao filho*) – Meu filho... meu Amadeu... Estou aqui, tua mãe...

AMADEU – Não quero você... Quero meu pai... Só meu pai...

AMÉLIA (*apalpando Amadeu*) – Doutor, como está suando frio! Treme todo! (*Dr. Ramos chega-se à porta da direita e chama para dentro. “Venham depressa” Entram precipitadamente John Smith, Lucia, Ayres Peres e criados*). (TAUNAY, 1930, p. 151).

A ironia do destino chega, até mesmo, a debochar de Amélia. Amadeu morre em cena recusando a mãe e chamando pelo pai, o qual biologicamente não é o legítimo. A

protagonista já sofre do remorso de ter traído um marido bondoso e dedicado, também por ter humilhado Arminda em frente à sociedade e, às escondidas, ter praticado a mesma ação, sente o peso na consciência por nunca ter lhes revelado a verdade, recentemente, por ter ocultado do doutor a verdadeira origem genética de Amadeu e, agora, ainda carregará o peso de ter sido renegada pelo próprio filho na hora da morte, o qual preferia ter ao seu lado o pai traído.

Então, para terminar o drama, temos ainda o ápice do castigo moral da protagonista, uma cena de exagero apelo dramático:

AMÉLIA (*com um grito de selvática angústia*) – Doutor, doutor!... meu filho está morrendo...

JOHN SMITH – Amadeu... Amadeu!...

AMÉLIA (*desvairada, adiantando-se para a frente da cena*) – Descubro tudo... Eu conto tudo! Não posso mais... Venha, venha a morte... também para mim! (*Gritando*) John!...

DR. RAMOS (*precipitando-se sobre ela e agarrando-lhe no braço com violência*). – Senhora... Não perturbe... a morte de seu filho!...

AMÉLIA (*como louca*) – Oh! mereço... o que tive... John! John!... Eu sou... eu sou... (*Cai desmaiada nos braços de Lucia*).

JOHN SMITH (*corre para ela*) – Amélia! Minha Amélia!

(*Dr. Ramos vem para a boca da cena*)

DR. RAMOS – Deus, ó Força eternamente vigilante, tua lógica é inflexível! (*Cai o pano*)

FIM DO DRAMA (TAUNAY, 1930, p. 152-153).

Amélia tem um surto de peso na consciência e, ao ver o seu filho morrer, entende descobrir tudo, que a tragédia se dá como punição dos seus erros ocultados. Assim, ela clama pela morte e quer revelar ao marido toda a verdade para, assim, poder, ao menos, redimir-se. O Dr. Ramos tenta impedi-la, mas ela continua buscando forças para dizer, até que desfalece e cai nos braços da mãe, intensificando a dramaticidade do cruel desfecho e aumentando o sofrimento do bondoso John. A fala final do doutor, na “boca da cena” e dirigida ao público (leitor), traz o destino e a lógica moral como imponderáveis, pois eles respeitam a vontade de um Deus vigilante e inflexível. Tal lógica cristã e moralista era também um dos principais preceitos daquela hipócrita sociedade burguesa, pois a mulher deveria compreender a sua função de esposa modelo e servir ao marido e caso não procedesse dessa maneira precisaria pagar com a castidade ou com a própria vida, como já apontamos nas protagonistas, Carolina e Lúcia, de José de Alencar, e Luísa, de Eça de Queirós. Também conforme já mencionado, o “colher o que plantou”, moral burguês-cristã, não era exatamente exercido sobre os homens.

Se *Amélia Smith* tivesse uma continuação, como fora *Expição* para *As Asas de um Anjo*, a protagonista poderia apenas ter desmaiado e, após acordar, viver para servir ao marido, redimir-se e, assim, cumprir o seu papel de esposa modelo. Contudo, essa teoria já fora bastante explicitada em *O que é casamento?*, de José de Alencar, e no inflexível destino de Amélia ao não cumprir com a sua função de esposa daquela moralista sociedade burguesa. Ela deve pagar com a própria vida por sua traição velada e hipocrisia moral, servindo de modelo de correção para as mulheres que ousassem ir contra os princípios daquela época.

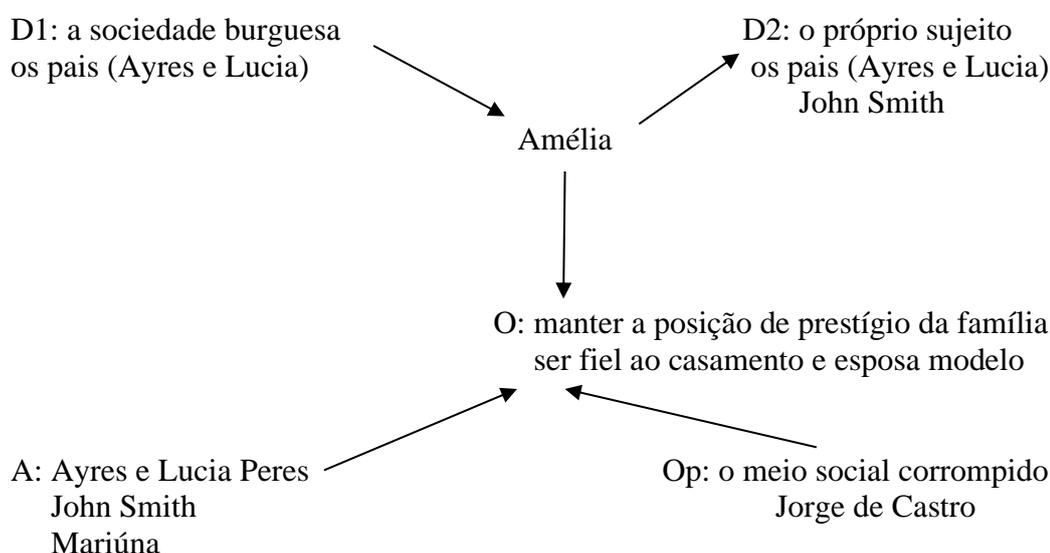
Amélia é a personagem determinante dos conflitos dramáticos, é a partir dos desejos e aceites dela que se movimenta todo o enredo. O *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes* traz a seguinte definição de seu nome:

AMÉLIA, -O, aportuguesado do francês **Amélie**, o mesmo que **Amália**. Nome surgido por cerca do século 16.

AMÁLIA, alemão **Amalie**: “trabalho, incômodo (na guerra)”. Outros: “ativa, laboriosa”. Pode ser abreviatura de nomes como **Amalberga**.

AMALBERGA, germânico: “que protege (**berga**) os trabalhos da guerra (**amal**)”. (GUÉRIOS, 1981, p. 55-56. Grifos do autor.).

Dessa forma, primordialmente no enredo, Amélia trabalha muito, de maneira ativa e laboriosa, para conseguir manter e proteger a sua posição de esposa modelo da sociedade burguesa. O seu desejo e as suas ações poderiam ser representadas no “modelo actancial” de Greimás, desenvolvido por Anne Ubersfeld da seguinte maneira:

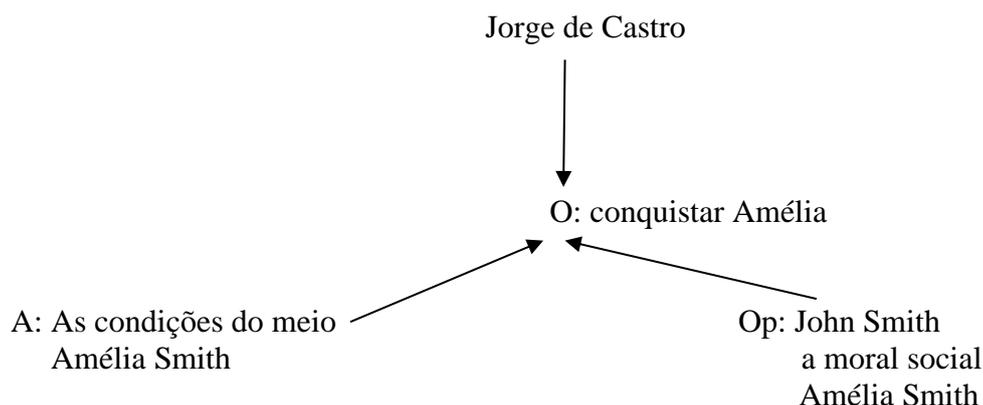


Textualmente, o esquema apresenta-se assim: *A sociedade burguesa (convenções culturais e patriarcais) (D1), os pais de Amélia (Ayres e Lucia Peres) (D1) querem que Amélia (S) deseje manter a posição de prestígio de sua família na hierarquia social burguesa, confirmando a origem nobre de sua “raça” (O), assim como ela mesma deseje (S) ser fiel ao marido e demonstrar perante todos ser uma esposa modelo em seu casamento (O) (objetos abstratos – posição social, casamento – e representados metonimicamente pela personagem animada de John Smith) no interesse dela mesmo (D2), pois quer a posição de prestígio e ser reconhecida como esposa modelo, mas também no interesse dos seus pais (D2), pois, assim, manteriam os seus luxos, e de Jon Smith (D2), interessado em se casar com alguém de origem nobre e ter um casamento exemplar. Os adjuvantes (A) são, inicialmente, os pais, Ayres Peres e Lucia, que conseguem o casamento com John Smith, o próprio John, que com sua fortuna é capaz de manter o prestígio social de Amélia e de fazê-la ser reconhecida como uma esposa modelo, já os oponentes (O) são “o meio social corrompido” e, principalmente, o poder sedutor de Jorge de Castro, determinantes para a mudança de comportamento da protagonista e para a ruína de seus desejos.*

Conforme o modelo, é possível evidenciar que Amélia muda de desejos ao longo do desenvolvimento (primeiro não tem anseios, mas aceita se casar com John e manter a posição social; depois quer mostrar a sua resistência para Jorge e afirmar perante a sociedade a sua condição de esposa modelo; mais à frente, quer salvar a vida do filho e esconder a traição) e também que as mesmas personagens ocupam lugares diferentes no esquema. Logo, seria possível apresentarmos modelos actanciais diferentes, como ensinou Anne Ubersfeld e demonstramos no capítulo anterior. A teórica faz outra ponderação a este respeito: “Trata-se de trabalho tanto mais delicado, já que, na maioria das vezes, o modelo não permanece estável ou fixo ao longo da obra; frequentemente há deslizamento de um modelo para outro, ou mesmo substituição no decorrer da ação”. (UBERSFELD, 2013, p. 57).

Também é sabido que em obras dramáticas, muitas vezes, o desejo de uma personagem entra em conflito com o desejo de outra para constituir o conflito principal, é o que ocorre entre Amélia e Jorge de Castro. Dessa maneira, poderíamos contrapor o seguinte “modelo actancial”:





Portanto, o esquema apresenta-se assim: *O meio social corrompido (com jogos de poder, flertes e traições) (D1) e a afirmação da masculinidade (do poder de sedução e conquistas que almejam ter os homens) (D1) querem que Jorge de Castro (S) deseje conquistar o amor (ou a paixão) de Amélia Smith (O), (objeto abstrato – poder social, afirmação de masculinidade – e representado metonimicamente pela personagem animada de Amélia Smith) no interesse dele mesmo (D2). Os adjuvantes (A) são as condições que o meio oferece, dando poder de sedução aos homens, culpando e castigando somente as mulheres em casos de descoberta, além da própria Amélia Smith ao ceder à sedução, já os oponentes (O) são John Smith, o marido, a moral social, que prestigiava a monogamia e condenava a traição, e também Amélia Smith ao resistir às investidas de Jorge e tentar afirmar-se como esposa modelo.*

De acordo com Anne Ubersfeld:

O deslizamento de um modelo para o outro não é de modo algum índice de um conflito entre modelos, mas marca, ao contrário, a convergência real da ação de dois sujeitos (pertencentes ao mesmo conjunto paradigmático). A construção actancial indica aqui a *unidade de dois actantes*. (UBERSFELD, 2013, p. 58).

Assim, é a partir da “unidade de dois *actantes*” que há a convergência real da ação de dois sujeitos, gerando o principal conflito dramático do enredo, pois, não fosse a aparição de Jorge e o seu desejo oposto ao da protagonista Amélia Smith, não haveriam se desenrolado todas as outras possibilidades de *actantes* e confirmações de tese.

Jorge de Castro não é um típico antagonista dos dramas maniqueístas, ele não quer apenas fazer o mal ao casal John e Amélia por inveja ou cobiça e depois sair de cena. Ele

realmente deseja ter Amélia como sua esposa e criar o seu filho, propondo-lhe a fuga do lar. O dicionário etimológico apresenta a seguinte acepção para seus nomes:

JORGE, gr. **Geórgios**, o mesmo que **geórgos**: “agricultor”. De origem bizantina (Masculino Alvar). Italiano: **Giorgio**, inglês **George**, alemão **Georg**.

CASTRO, sobrenome português e espanhol toponímico. Do latim **castrum**: “castelo, fortaleza, forte”. Francês arcaico: **Castro**. Como toponímia, “ruína de fortificação construída em montes, e proveniente de tempos pré-romanos, sobretudo da idade do ferro”. – “D. Rui Fernandes de Castro, rico-homem de el-rei D. Afonso VII, ..., foi o príncipe que usou o apelido de Castro, que tomou da vila de Castro Xerez...” “D. Pedro Fernandes de Castro, chamado o da Guerra, foi o primeiro que veio a este Reino, em tempo de el-rei D. Afonso IV.” (Cf. GUÉRIOS, 1981, p. 88 e 152).

Como o seu sobrenome denota, Jorge é forte, um castelo admirado por todos, uma fortaleza capaz de sobreviver a uma doença degenerativa que o acompanha desde o nascimento. Já o seu nome nos parece significar no enredo a “semente” que ele, como “agricultor”, plantou na vida de Amélia Smith: o filho.

É a partir do conflito entre o desejo das duas personagens que nasce Amadeu, pré-determinado a ser o maior ponto de sofrimento e moralização de Amélia. O dicionário etimológico apresenta a seguinte definição do prenome: AMADEU, italiano **Amadeo**, do latim: “que ama (**amat**) a Deus (**Deum**)”. Há quem veja aí o imperativo. Outra forma italiana **Amadeo**; francês **Amédé, Amédée** (1981, p. 55). Dessa forma, Amadeu ama o seu Deus, John Smith, o seu pai e criador, incondicionalmente, a ponto até de recusar a própria mãe. John é a forma inglesa do nome português João, originado do hebreu “Iohanán”, conforme já definido no capítulo anterior, e significa “Javé (**leho**) é (cheio) de graças (**hanan**)” (*idem*, p. 151), confirmando realmente este ser o Deus idolatrado por Amadeu. A morte do filho e a desgraça do casal funcionam como o desfecho do conflito dramático.

No geral, *Amélia Smith* reproduz todos os “lugares comuns” da estética dramaturgicista realista: a hipocrisia da sociedade burguesa, os casamentos corrompidos, a traição conjugal e a punição e moralização das mulheres. Contudo, há passagens críticas com aspectos inovadores no tratamento da questão de etnias (“raças”) e classes sociais, conforme vimos nas reivindicações de direito ao sentimento da escrava Mariúna e no fato de Amélia, oriunda de classe superior, dita de “sangue azul”, ter procedido do mesmo modo que as personagens vindas de classes pobres (“inferiores”), como nos exemplos de

Arminda, da mesma obra, e Carolina, de *As Asas de um Anjo*. Embora tenha forte apelo determinista, pelo meio social corrompido, e naturalista, pelo trágico destino a partir da herança genética, o Visconde de Taunay parece questionar o determinismo de raça superior, delegando os mesmos desejos e “equivocos” para todas as classes sociais e etnias, sendo este o aspecto mais inovador da obra em relação à dramaturgia realista do século XIX.

3.4.2. *A conquista do filho*: drama realista burguês com desfecho moderno e inovador

Visconde de Taunay escreveu *A conquista do filho* em 1896, uma de suas últimas produções, a qual não foi plenamente concluída. Na edição das peças publicada em 1931, o editor, Affonso d’Escragolle Taunay, filho do autor, esclarece-nos sobre o contexto em que tal obra fora encontrada:

Entre alguns ineditos, por meu Pae deixados, encontrei o rascunho de uma peça em quatro actos. *La Conquête du fils*, em que começara a trabalhar, em outubro de 1896, n’uma vilegiatura em Caxambú, segundo nota á margem do manuscrito. Era o seu intento escrevel-a em colaboração com o Sr. Olivier du Taiguy, diplomata e homem de letras francez, a quem se deve a tradução de *Innocencia*, editada em volume pela livraria Léon Chailley, em 1896, e autor de diversos romances (*Regain d’amour à rebours*, etc.) e peças theatraes (*Coup manqué*, *La belle Corisandre*, etc.)

O texto aqui impresso, é a primeira idéa da comedia, escripta á medida que as idéas despontavam. Enviando o esboço da *Conquista do Filho* ao seu colaborador, que se propunha a fazer representar a peça num theatro parisiense, esperava-lhe a devolução, anotada e modificada, o Visconde de Taunay, afim de lhe dar definitiva forma, quando a aggravação de antiga e implacável enfermidade veio contrariar este projecto. Summamente entristecido com o desaparecimento do confrade e amigo, abriu mão o sr. du Taiguy do primitivo plano e recambiou o esboço á família do autor, sem lhe haver feito a menor alteração. Assim pois, é ele todo da lavra do Visconde de Taunay, copia de originaes em que há duas ou tres rasuras e outras tantas insignificantes emendas – Affonso de E. Taunay. (TAUNAY, 1931, p. 8).

Já desiludido com a política, o reconhecimento de suas “virtudes literárias” e com o declínio de público consumidor de dramaturgia em nosso país, o Visconde tinha a intenção de encenar *A conquista do filho* na França e, para isso, contava com a colaboração do amigo, escritor e tradutor Olivier du Taiguy. Contudo, acabou adoecendo e o projeto permaneceu inacabado. Apesar disso, e conforme evidenciaremos nas análises

do enredo, o que faltou ao drama foi maior desenvolvimento das personagens e de alguns acontecimentos, tudo ocorre de modo muito ligeiro (os quatro atos são todos desenvolvidos em quarenta páginas), sendo possível compreender o contexto e os motivadores das ações, todo o conflito dramático e a sua conclusão. Portanto, *A conquista do filho* funciona como leitura literária completa, merecendo ser considerada como mais uma obra dramática de Taunay, a quarta e última delas.

O drama realista possui unidade de tempo e de espaço (“*A cena em Paris, em nossos dias*”), ocorrendo na cidade onde Taunay tencionava encená-la, no ano de 1896 e na casa de Armando Despères. O protagonista é Raul Des Quesnelles, amigo dos anfitriões desde a adolescência e que, agora, já maduro, retorna de um longo período morando no Brasil, local onde muito prosperara economicamente, para visitar os amigos e executar (de modo velado) o seu projeto de “conquista do filho”. Outra personagem central para o desenvolvimento do conflito é Luiza, esposa de Armando Despères, e amante secreta de Raul quando ainda eram jovens. Armando é o dono da casa e não desconfia da traição da esposa com o amigo. O casal possui uma vida estável e harmoniosa, criando os seus dois filhos: Vicente, *bon-vivant*, irônico e movido por sentimentos de prazer, e Oscar, mais novo e bastante maduro, tem conduta irreparável e sempre faz uso da razão. O início do conflito se dá pela tensão de Luiza ao ter em casa o antigo amante que não via há tantos anos e, principalmente, quando este revela ter vindo conquistar o seu filho Oscar para levá-lo a morar no Brasil, pois está ficando velho e sente-se muito solitário. A traição e verdadeira paternidade do filho estavam ocultas de Armando por todo este período e Luiza lutará para mantê-las. Para tanto, ela conta com a proteção da velha criada, Josephina, a qual sabe da verdadeira história e é dotada de muita astúcia para conseguir ajudar a patroa.

As cenas iniciam-se num salão da casa de Despères no campo, arredores de Paris e possuem o clima burguês típico dos dramas de casaca realistas. Na primeira cena, a criada, Josephina, está a espanar a mobília da casa e, por meio de um solilóquio, nos revela o contexto em que se desenvolverá o enredo:

JOSEPHINA – Parece que aqui estão a esperar aquele... (*interrompendo o monólogo intencionalmente*)... célebre Sr. Raul que felizmente já desde muito não era mais visto... Minh’ama julgo-a inquieta... aborrecida mas forçoso é convir: o patrão parece radiante. Oh! os homens! e as mulheres também! Será preciso, como outrora, suportar tantos sobressaltos mortais, tão terríveis choques e tão contínuos?

Agora a coisa será mil vezes mais grave com Oscar... que já é um mocinho, a beirar os seus dezoito anos, tão bom... tão meigo: tão orgulhoso da mãe e do... pai! Quantos mistérios nesta pobre existência humana até mesmo quando a vida, como nesta casa, se escoia num ramerrão... Oh Deus! de que modo organizaram os homens as coisas da lealdade, da honra e do dever! (TAUNAY, 1931, p. 9).

Assim como no drama *Amélia Smith*, a criada fará os papéis de testemunha da verdade, protetora fiel da patroa e informante contextual. Inicialmente, ficamos apenas sabendo que Raul, desde muito tempo, não frequenta aquela casa e que a sua presença trará tensões.

Algumas cenas são comentadas pelo Visconde de Taunay em “notas do autor”, nas quais ele demonstra a intenção de alongá-las ou de modificar conceitos. A primeira delas, a respeito de Josephina, chama bastante a atenção: “Pode continuar estas reflexões não se as fazendo por demais philosophicas, para uma velha criada, extremamente dedicada á sua ama, desde muitos anos, um tanto resmungadora e amante de dizer franquezas aos patrões” (N. do A., 1931, p. 8). Nela, percebemos algum preconceito do autor ao considerar que uma criada negra não pode desenvolver pensamentos muito filosóficos e, como apontaremos, Josephina é a personagem de pensamentos mais astutos durante o desenvolvimento dos conflitos. Teria ela de ser menos filosófica para ser mais moralista e cumprir com um dos preceitos do drama de casaca?

Então, entra a cena Raul Des Quesnelles, visita indesejada por Josephina:

JOSEPHINA (*secamente*) – Com efeito, tivemos uma surpresa. Ninguém com ela contava (*frisando*). Também que ideia a sua... vir de tão longe... Quando a gente está bem em países longínquos vai se deixando ficar. É o que há de mais certo.

DES QUESNELLES (*sorrindo*) – Quer você dizer que já me desabituei da vida civilizada?

Quem sabe? Quem sabe se não andei mal saindo do Brasil? No entanto... o passado me atrai com tanta força!

JOSEPHINA – Hum! o passado... que ideia pretender ressuscitar coisas velhas sem mais razão de ser! Pretende o senhor tingir os cabelos e os bigodes do passado? Não haverá quem se engane; previno-o... disso.

DES QUESNELLES (*comovido*) – Minha boa Josephina, você sempre a rabujar e a resmungar contra mim... No entanto não posso esquecer... e nunca o fiz... todos os serviços que nos prestou, tanta discricção, honestidade e prudência.

JOSEPHINA (*muito secamente*) – Não o compreendo de todo. Enfim... vou avisar a patroa. (TAUNAY, 1931, p. 10-11).

Somos informados de que as personagens conhecem-se há muito tempo. Josephina não esconde de Raul que a visita deste não lhe agrada, o que não surpreende ao imigrante: “sempre a resmungar contra mim”. Tais fatos fornecem-nos um pouco das características das duas personagens, sendo Josephina corajosa e provocadora e Raul Des Quesnelles, persistente e calmo. A tensão inicial do drama forma-se a partir da chegada de alguém que parece surgir com más intenções, querendo perturbar a paz da casa e revelar um passado que parecia enterrado; desse modo, prejudicaria a Luiza e conquistaria os seus desejos.

Por meio de outro solilóquio, Raul Des Quesnelles revela os seus planos:

DES QUESNELLES – O primeiro encontro não é dos mais animadores. Enfim... não passa de incidente bem secundário, aliás. Contanto que o meu plano surta efeito... há dois anos que me atormenta, como verdadeira obsessão! tudo tive de deixar... e parti... Lá a empresa me parecia tão fácil quanto natural... uma vitória de César... chegar, vencer e partir de novo. Desde porém que desembarquei em Bordeaux, as coisas tomaram outra feição... (*volta-se ao ouvir ruído à porta*). (TAUNAY, 1931, p. 11).

Os solilóquios trazem um tom mais sério e filosófico para os dramas realistas, são como “fluxos de consciência” das personagens e possibilitam a exposição de tensões necessárias para gerar o clima desejado, diferente do frequente uso dos “apartes”, como vimos nas comédias românticas, os quais eram intromissões mais ligeiras em meio aos diálogos, geralmente para demonstrar deboches e ironias, intensificando o aspecto cômico daquelas produções. Neste solilóquio, Raul revela que há dois anos tem “verdadeira obsessão” por retornar à França e executar o seu plano, o qual parecia simples durante os planejamentos, mas que agora se apresenta bastante delicado.

A seguir, Luiza Despères entra em cena e tem o primeiro diálogo com o visitante:

DES QUESNELLES – Minha senhora... (*baixando a voz*) Luiza...
 Mme. DESPÈRES – (*muito calma e estendendo-lhe a mão*) – Snr. Des Quesnelles... o seu telegrama surpreendeu-nos muito. (*Faz-lhe um gesto convidando-o que se assente*).
 DES QUESNELLES (*perturbado*) – Surpresa, apenas? Nada mais Com isso eu não contava...
 Mme. DESPÈRES – Mas também... após tão longa ausência... dezessete anos...
 DES QUESNELLES – Como dezessete anos? Dezenove, quase vinte! É fácil calcular...
 Mme. DESPÈRES – O Snr. bem sabe quanto nós outras, mulheres, somos avessas às contas... Pois bem, admitamos que sejam dezenove. (TAUNAY, 1931, p. 11-12).

Luiza demonstra muito surpresa com a visita, Já Raul esperava ser recebido com maior alegria. A anfitriã finge-se de desentendida quanto ao tempo que se passara, fato que o visitante rebate dizendo ser “fácil calcular”, sendo o tempo transcorrido de “dezenove, quase vinte anos”. Então, o senhor Des Quesnelles demonstra toda a sua insatisfação com a receptividade:

DES QUESNELLES (*comovido*) – Pasma-se o modo pelo qual a Sra. me recebe... Luiza, Luiza! lembre-se como lhe fui obediente. Acaso não parti, não me exilei quando de mim tal exigiu, tal me impôs?
 Mme. DESPÈRES (*friamente*) – Nunca o fiz (*tímida e comovida*) Por favor, fale mais baixo! Podem ouvir-nos! Meu Deus! que veio o senhor aqui fazer, após tão longa ausência? Essas coisas já estão tão longe! Quantas vezes me tem parecido que nem aconteceram... que são simples efeito de imaginação... (TAUNAY, 1931, p. 12).

Raul destaca a sua obediência as ordens de Luiza, partindo da França para o Brasil e permanecendo por tantos anos distante. Ela dissimula e responde não ter feito tal pedido, além de tais fatos serem muito longínquos na memória, podendo significar “simples efeito da imaginação”.

O Visconde de Taunay, nas notas do autor dirigidas ao amigo e colaborador Taiguy, assim como na cena anterior, comenta que “seria conveniente talvez prolongar esta situação até o momento da explosão” (1931, p. 12).

Na sequência, o Sr. Des Quesnelles enfatiza que as lembranças do que fora vivido não saíram de sua realidade:

DES QUESNELLES (*aproximando a cadeira*) – Para mim não! Mil vezes não! O tempo passou, mas a sua lembrança, a recordação dos nossos anos de felicidade não me deixou um só instante sequer...
 Em todas as minhas viagens acompanhou-me sempre...
 Ultimamente então tornou-se irresistível obsessão... que não pude dominar, apesar de todos os meus protestos, minhas resistências, o afã do trabalho, o desejo de ficar milionário... sim, porque estou nesse caminho e seguro...
 Precisava vê-la... ouvir-lhe a voz... (*com emoção*) eis-me em Paris e... a ti encontro cada vez mais bela... cada vez mais encantadora... mais irresistível! (TAUNAY, 1931, p. 13).

Raul guardou na lembrança os momentos de paixão vivida com Luiza e a esperança de um dia ainda encontrá-la, apresenta ainda um tipo de amor platônico,

admirando a beleza dela na cena presente. A anfitriã, por sua vez, demonstra ter apagado a relação da memória e vivido, nos anos seguintes, um casamento estável e harmonioso:

Mme. DESPÈRES (*contendo-se*) – Pura ilusão do primeiro momento, meu amigo! os anos também passaram para mim; estou velha, cheia de cabelos brancos. E sei bem isto porque em mim não mais sinto os ímpetos da menor faceirice... Abdiqe qualquer proteção à mocidade.

DES QUESNELLES (*interrompendo-a*) – E eu então? Só uma coisa se conservou a mesma, meu coração todo devotado a ti, Luiza.

Mme. DESPÈRES (*quase risonha*) – Bem lisonjeiro por certo, mas... hoje só aspiro a um bem: a calma, a tranquilidade. Fomos tão infelizes em cinco anos (*volta-se com receio*) de sobressaltos... (TAUNAY, 1931, p. 12).

A madame Despères amadureceu e demonstra ter descoberto “o que é casamento”, não sente mais os “sobressaltos” da paixão, “os ímpetos da menor faceirice”, vive há muitos anos como esposa modelo da sociedade burguesa parisiense. No trecho, também somos informados que a relação amorosa do passado durou cinco anos, tempo que Luiza considera de infelicidades.

A partir de então, *A conquista do filho* aparentará repetir os “lugares comuns” dos dramas de casaca realista. A primeira delas seria o papel do marido honrado e ingênuo:

DES QUESNELLES (*com gesto súplice de quem busca fechar a boca a outrem*) – Oh! por Deus, fique nisso, que eu ouça a sua primeira palavra de alguma meiguice... Causa-me pasmo o seu acolhimento... após tanto tempo de absoluta obediência às suas ordens... Se lhe escrevi algumas vezes... foi com tanta reserva e no tom de mera amizade, quando, contudo a paixão me borbulhava no íntimo... Aliás, jamais mereci, a menor resposta; o nosso bom Armando (*Mme. Despères faz um gesto e empalidece*) é que foi sempre incansável. Era até quem atirava lenha à fogueira, quem destruía todos os meus planos de retraimento definitivo, absoluto! Passasse dois, três meses sem carta minha e vinham mil exprobrações e queixumes... chamava-me ingrato, incapaz de grandes sentimentos... Pensei algumas vezes, que atrás dessas acusações ficava a minha Luiza de outrora. (TAUNAY, 1931, p. 14).

Raul escreveu várias vezes para Luiza sem obter respostas, entretanto, o bom Armando, o ingênuo marido, era quem remetia cartas ao Brasil, cobrando respostas do amigo e acusando-o de ingrato e sem sentimentos quando demorava a responder-lhe. Raul diz até ter pensado que as cartas fossem de Luiza, ocultada no nome do marido, fato que ela prontamente nega: “Eu? oh, não... não!” (1931, p. 14).

Há certa tensão pelo fato de Raul não revelar rapidamente quais são os seus verdadeiros planos no regresso:

Mme. DESPÈRES (*assustada*) – Planos? que palavras! Quais podem ser? Exponha-os logo...

DES QUESNELLES (*passeando agitada*) – Não posso assim de chegada... e recebido tão hostilmente (*estacando de repente diante de Mme. Despères*). Quem sabe... se você não ama hoje, e seriamente, o seu marido... (TAUNAY, 1931, p. 15).

Então, Raul questiona se Luiza ama verdadeiramente o marido e ela responde de modo parecido com a concepção de amor de Isabel em *O que é casamento?*, de José de Alencar, o casamento e a posição de esposa modelo colocam a admiração e respeito ao marido acima da paixão:

Mme. DESPÈRES – Não é que ame o meu marido apaixonadamente mas estimo-o e muito; admiro-lhe a honradez e lealdade de que tanto abusei. Chegou a idade; a religião veio socorrer-me e no momento atual sinto-me mais ou menos digna de viver ao seu lado.

DES QUESNELLES (*irônico, levantando a voz*) – O quadro está perfeito, é um idílio em que represento o papel pouco agradável de importuno, de simples constrangedor não é assim? Está bem! então é este o capricho que para todo sempre nos separa? (*Mme. Despères faz-lhe um gesto súplice*). (TAUNAY, 1931, p. 15).

No trecho, temos uma metalinguagem: Raul Des Quesnelles afirma representar “o papel pouco agradável de importuno, de simples constrangedor”, configurando o teatro dentro do teatro.

Em seguida, o segredo primordial para o surgimento do conflito dramático começa a se delinear:

DES QUESNELLES – [...] Por muito tempo resisti mas afinal acreditava estreitar os laços que nos unem para sempre, quando... pelo contrário... o menino...

Mme. DESPÈRES (*levantando-se impetuosamente e aterrada*) – Por favor, por favor, Raul; nem uma palavra mais, peço-lhe. Veja como remo. Fique certo, de que tornaremos a falar de tudo isto e longamente, amanhã, dentro de algumas horas, se quiser... mas a nossa conversa deve ser em outras circunstâncias... (*ouve-se uma voz de fora gritar Raul! Raul!*)! Aí vem meu marido... por favor... (TAUNAY, 1931, p. 16).

Raul tenta entrar no assunto sobre o menino, Luiza o interrompe e propõe que conversem sobre o assunto em outro momento e circunstâncias, neste momento, entra em cena Armando Despères gritando euforicamente o nome do visitante:

DES QUESNELLES (*alegre*) – Enfim, eis alguém que me recebe bem!
 DESPÈRES – Aperta mais o abraço... Tanto tempo... malvado! (*tomando-lhe as mãos e contemplando-o com ternura*).
 Quantos anos, hein? Dezenove, vinte ou mais ainda!
 DES QUESNELLES – Que palavras tão gratas!
 DESPÈRES – E não está lá mudado como eu contava... Meio grisalho mas ainda, e sempre, bonito rapaz.
 Não achas, Luiza?
 DES QUESNELLES – Nem todos os olhos me enxergam assim... os anos aliás pesaram bastante sobre mim... (TAUNAY, 1931, p. 16-17).

Raul é extremamente bem recebido por Armando, o qual elogia até mesmo a sua aparência, denominando-o por “sempre, bonito rapaz”. Aquele que possuía os reais motivos para não se agradar com a visita, sem saber de nada, acaba tendo as ações mais controversas, fato que acentua a sua bondade e ingenuidade e intensifica a culpa da esposa, pois ela, sem motivos aparentes, terá de dissimular frente a um marido empolgado e que a faz perguntas constrangedoras.

Após outros diálogos sobre a recente estadia de Raul, Armando toma mais uma atitude que acresce o constrangimento da esposa:

DESPÈRES (*com espanto*) – Tu em hotel, quando estamos no campo? Mas, fora indigno da minha parte consentir em tal! Não te recordas da temporada deliciosa que fizemos, nós três, naquela aldeia da Bretanha...
 Mme. DESPÈRES (*a parte*) – Quanto soffro, Deus de misericórdia!
 DESPÈRES (*continuando*) – Pois meu velho e leal amigo, nada se alterou... estamos ainda na Bretanha... A diferença é que temos cabelos menos pretos e olhos menos brilhantes... os anos meu caro (*voltando-se gracioso para a mulher*) só respeitaram Mme. Despères, não achas?
 DES QUESNELLES (*com súbito entusiasmo*) – Oh sim! mil vezes sim! (TAUNAY, 1931, p. 17-18).

É bastante exagerado o modo como o marido relembra justamente da época em que ocorreu a traição da esposa como marcante, dirigindo-se a Raul por “velho e leal amigo” e ainda fazendo com que este e sua esposa elogiem um ao outro. Luiza sente-se muito incomodada, por meio de um aparte expressa: “Quanto soffro, Deus de misericórdia”; enquanto o senhor Des Quesnelles aproveita-se da situação para provocar a antiga amante, exaltando a sua beleza, ação que demonstra não sentir remorsos do anfitrião que tão calorosamente o recebe. Após a insistência de Armando, Raul ficará hospedado na casa, intensificando a tensão de Luiza e as possibilidades de cenas com conflito dramático.

A seguir, os dois cavalheiros conversam sobre os filhos do anfitrião e a fortuna do visitante:

DES QUESNELLES – [...] A tal respeito, contar-vos-ei coisas curiosas pois tu e teus filhos – não são dois?

DESPÈRES – Dois sim, Vicente o mais velho, Oscar mais novo de seis anos.

DES QUESNELLES (*continuando*) – Tendes, pelo menos moralmente,... parte na fortuna que ajuntei no Brasil e dia a dia aumenta...

DESPÈRES – Deve ser bem curioso. Não sei como... Enfim falaremos mais tarde. Dos meus filhos, o Vicente, deixa-me já avisar-te, saiu bastante estroina, não quis estudar... Só trata de vestir-se bem e de sports, bom rapaz mas descuidado ao último ponto. Aliás, bastante engraçado e até espirituoso... verdadeiro tipo de *boulevardier* que deveria ter como pai algum negociante forte, enriquecendo com o chocolate ou mais ou menos trepado nos açúcares. O outro, sim, o meu Oscar, é a pérola dos filhos. Nele como revejo a minha gente da Bretanha; empolgado pelo sentimento do dever, trabalhador como o diabo, não deixando nunca, que algum outro o ofusque!

Mme. DESPÈRES (*súplice*) – Armando... tu te exaltas...

DESPÈRES (*comovido*) – É bem verdade... mas esta criança, tenho-a tanto no coração! É o primeiro da aula... entre mais de duzentos colegas! Isto não é brinquedo... É que caráter? tão reto! que modo de falar, cheio de franquezas! Verás Des Quesnelles... Porque não servem o almoço (*chama*) Josephina, Josephina! Bem sabes, a nossa criada de todos os tempos... (TAUNAY, 1931, p. 18-19).

Os apartes de Luiza demonstram, além do incômodo, certa vergonha do marido elogiar a beleza de Raul e as qualidades de Oscar, justamente o filho da traição. Taunay repete o enredo da devoção do pai por um filho que não é biologicamente seu e que desconhece tal fato, como fora em *Amélia Smith*, contudo, neste, há o acréscimo da ironia de ter outro filho, um primogênito legítimo, que considera inferior ao segundo.

Então, Josephina entra em cena para anunciar o serviço de almoço, Raul vai ao quarto lavar-se e Luiza permanece só em cena para encerrar o ato com um solilóquio revelador e ao mesmo tempo questionador: “Mme. DESPÈRES – Quais poderão ser os projetos deste homem? Tremo... Estou prestes a odiá-lo, eu que tanto o amei! (*Cai o pano*)” (TAUNAY, 1931, p. 19).

O primeiro ato termina com bastante suspense sobre quais serão as ações de Raul para executar o seu plano de “conquista do filho”, com muita tensão de Luiza e ainda vários temas a serem desenvolvidos.

No início do segundo ato, temos em cena, no mesmo cenário, os quatro moradores da casa e o visitante a conversarem após o almoço, logo, apresentam-se importantes

características psicológicas das personagens. O senhor Despères oferece um charuto a Raul, este o recusa, dizendo não mais fumar e também ter se adaptado à abstinência:

VICENTE (*sorrindo*) – Oscar assim pensa; eu não: sou como Papai; tomo relação a Mamãe, a grande liberdade de lhe dizer que adoro os charutos; é mais um elemento de gozo neste mundo.

DESPÈRES (*interrompendo-o*) – Cala-te, vicioso!

VICENTE (*engraçadamente*) – Pois arrolha-me a boca com um dos teus excelentes havanas. Tratarei de fumá-lo com a máxima discrição e sobretudo com toda a convicção possível. (TAUNAY, 1931, p. 20-21).

O pai acusa o filho de vicioso, embora este tenha dito que herdou tal característica justamente de Armando, “sou como Papai [...] adoro os charutos”. Quando o senhor Despères pede para calar-se, Vicente graceja dizendo preferir aquietar-se com um bom charuto havana. A conversa segue sobre negócios financeiros e a grande fortuna conquistada por Raul, representando os homens capitalistas dos dramas de casaca. Entre as revelações, o filho mais velho manifesta-se de um modo que seu aspecto de *bon-vivant* é acentuando, “eis uma mina que me faria bom arranjo” (1931, p. 21), também são ressaltados os seus outros comportamentos, tais como o atrevimento, a ironia e a sinceridade.

Ao falar sobre as riquezas conquistadas no Brasil, Raul Des Quesnelles encontra a oportunidade para falar sobre uma de suas intenções com aquela visita:

DES QUESNELLES – [...] Ah! quantas vezes penso: se me fosse possível ter perto de mim toda a gente que eu estimo... como me sentiria feliz! Estou certo de que todos os que aqui se acham ali gostariam de ficar para sempre.

VICENTE – Ah não! isso lá não, é muito diferentem Sr. Des Quesnelles!

Afianço-lhe com toda a convicção que, em matéria de paisagem, não aprecio senão a dos boulevards. E ainda assim entendo que dela devem remover as árvores, o aspecto é por demais florestal... Detesto a natureza entregue a si... é boa para o Sr. Oscar.

OSCAR – com efeito, pelo que nos conta o Sr. Des Quesnelles creio que me sentiria muito a gosto em Itaibá (*A Sra. Despères faz um movimento*).

DESPÈRES – E tu Luiza? parece-me preocupada... que tens?

Mme. DESPÈRES – Um pouco de dor de cabeça... não é nada! (TAUNAY, 1931, p. 22-23).

O plano inicial de Raul, motivado pela solidão da velhice que se aproxima, é levar toda a família Despères para morar no Brasil e desfrutar de sua riqueza. Dando mais uma prova de sua franqueza e afeição aos prazeres da vida burguesa, Vicente diz não gostar

da ideia de viver de tal forma, “detesto a natureza entregue a si”, e que isso só agradaria ao seu irmão Oscar.

Inicia-se então o desenvolvimento das teses naturalistas no drama de Taunay. Cada pai tem um filho determinado com as suas características: Armando e Vicente são viciosos e Raul e Oscar são afeitos ao trabalho e à natureza. Apesar do filho mais novo ter sido criado socialmente em meio aos Despères por dezenove anos, é o determinismo biológico que motiva o seu caráter e preferências. O desenvolvimento da tese é bastante irônico, pois o pai rejeita o filho que lhe parece e admira o outro, fruto da traição. Tal fato gera enormes tensões em Luiza, que não consegue escondê-las.

Então, Raul tenta convencer Armando de que ele possui parte da riqueza conquistada no Brasil para, assim, colocar o seu plano em ação. Nesse momento, entra em cena Josephina:

DES QUESNELLES – Com certeza te lembrás do velho Virebord, o amigo de seu pai, que morreu em sua casa (*Josephina que ia sair, estaca e finge arrumar os bibelôs que se acham sobre a lareira no fundo da sala*).

DESPÈRES – Que dúvida! o pobre Virebord... era mais que pancada... Lembras-te Luiza?

Mme. DESPÈRES – Como hei de esquecê-lo? um homem tão viajado... e que sabia tanta coisa! Algum tanto esquisito... com efeito... Sempre com projetos e empresas que iam fazê-lo milionário. Creio também que conhecia o Brasil.

DES QUESNELLES – Justamente; apenas deixou papéis... bons para o fogo; dizem que sobre o moto contínuo e todas as demais maluquices dessa pobre gente descobridora de utopias.

DESPÈRES – Tudo escrito em horríveis garatujas!

DES QUESNELLES – Tal qual! Pois bem levei-as comigo e ocupei-me em decifrá-las. Devo dizer em consciência: foi Virebord quem me mostrou o caminho de Itaibá onde fiz fortuna. Como tais papéis de direito te pertencem, Armando, percebes bem a parte que te cabe na realização das descobertas daquele homem tão pouco conhecido. (TAUNAY, 1931, p. 23-24).

Todas as personagens estão em cena quando Raul narra como conquistou a sua fortuna. Logo, somos informados de que, há muito anos, vivia, na casa dos Despères, um homem chamado Virebord, o qual era considerado por todos como maluco. Este realizara estudos sobre a riqueza dos solos brasileiros e foi, por meio deles, que Des Quesnelles executara sua missão de enriquecimento. Entretanto, Armando não se convence dos argumentos, refutando a parte da riqueza que lhe é oferecida:

DESPÈRES – Está bom! Eis aí uma coisa que nada significa. Só a ti cabe o direito de tirar proveito de tais esforços e pesquisas. Se as poucas páginas que puseste no bolso te foram úteis tanto melhor. Dos garranchos do pobre

Virebord ficaram-me montanhas com a quais fiz o mais belo auto de fé do mundo. O movimento perpétuo, a dirigibilidade dos balões, a quadratura do círculo, assim como todas as minas de ouro e de diamante do mundo inteiro, tudo isso virou fumaça. Falava-me ele de certo rio do Brasil cujo leito era de pedras preciosas e cortado de travessões de ouro maciço. Sonhos sem conta... (*Sai Josephina*). (TAUNAY, 1931, p. 24-25).

O senhor Despères diz não ter dado crédito às narrações de Virebord e que, se Raul dera, os méritos da conquista deveriam ser somente deste. O visitante insiste em conferir parte à família, pois tal ação faz parte do projeto de “conquista do filho”. Mais uma vez, Vicente expõe sinceridade e oportunismo, e o seu pai a repreensão:

DES QUESNELLES – Seja como for entendo que sou teu devedor e que entre nós há um negócio a decidir. A mina tão cedo não se esgotará.
VICENTE – Que sorte! Os escrúpulos do Sr. Des Quesnelles fizeram-nos cair sobre um bom veio... não há dúvida.
DESPÈRES (*sorrindo*) – Cala-te, malandro, serias capaz de esgotar Iaibá em algumas semanas. (*puxando o relógio*) Temos pouco tempo para ver o jardim, antes de tomar o trem.
Vamos Luiza! (*Mme. Despères levanta-se*) Dá o braço a Des Quesnelles. (*Josephina aparece*) – Vicente anda! Oscar!
OSCAR – Perdão, Papai! preciso ficar. (*Saem os demais pela porta do fundo*). (TAUNAY, 1931, p. 25).

Armando convida todos os presentes para irem andar no jardim, Oscar é o único que recusa o convite e permanece na sala; então, entra em cena novamente Josephina, que ouvira toda a narração de Raul a respeito dos tratados de Virebord. Assim, a criada passará a desempenhar papel fundamental para a resolução do conflito entre “a conquista” e “a permanência” do filho, pois será quem criará uma estratégia de oposição aos projetos de Raul, funcionando como *adjuvante* para que o desejo de Luiza prevaleça.

JOSEPHINA – Este tal Sr. Des Quesnelles lhe é simpático?
OSCAR (*surpreso*) – Como? porque não? Parece-me tão bom amigo da casa, de todos nós...
JOSEPHINA (*irônica*) – Ah?!
OSCAR (*indeciso*) – Com efeito! depois que cheguei... Mamãe pareceu-me tão diferente... tão preocupada! Que é que há?
JOSEPHINA (*vivamente*) – É que minh’ama bem o conhece, assim como eu...
OSCAR – Que está você a dizer Josephina? Como é que ambas o conhecem sob um aspecto diverso daquele com que meu Pai o encara? (TAUNAY, 1931, p. 25-26).

Josephina, fiel à patroa, tratará de protegê-la e, para tanto, utilizar-se-á da conduta honesta e trabalhadora de Oscar. A criada sonda a respeito das impressões do jovem para

o visitante, as quais até então não demonstram suspeitas, apesar de ter percebido a mudança de comportamento da mãe, e, então, começa a executar seu plano, dizendo que ela e Luiza conhecem outro lado de Raul que o senhor Despères não consegue perceber:

JOSEPHINA – Meu amo é tão bom... e tão leal! Não consegue perceber o mal, mesmo quando lhe está sob os olhos... Aliás nada soube jamais, pois que tivemos o cuidado de tudo esconder-lhe.

OSCAR (*levemente sobressaltado*) – Vamos, minha boa Josephina. Dize-me tudo. Preciso estar ao par... Sabes quanto Vicente é leviano e fútil...

JOSEPHINA – Isto é pura verdade. Também nem me lembro de lhe contar, quer que eu seja (*chegando-se a Oscar*) Aliás... o tal figurão já começa a falar no assunto...

OSCAR – Como é isso? Que é que você quer dizer?... (TAUNAY, 1931, p. 26).

A cena traz bastante suspense e tensão, temos a impressão de que Josephina irá contar a verdade para Oscar sobre o que ela e a patroa escondem do leal e ingênuo Armando. O jovem quer saber dos fatos sem que o seu irmão, Vicente, saiba-os, pois o considera “leviano” e “fútil”. Contudo, a astuta criada utiliza-se de todo o contexto (a visita repentina de Raul, o caráter de justiça de Oscar e, principalmente o perfil ingênuo do patrão) para alterar os fatos omitidos no passado e executar um plano de resistência:

JOSEPHINA (*misteriosamente*) – Os papéis do velho Virebord... quando os pôs nos bolsos... bem sabia o que valiam: o pobre do velho azoinava-me os ouvidos e os de minha ama... de modo que percebemos bem quanto o pretense amigo era desleal para com o meu amo. Uma víbora, Oscar, uma víbora que o patrão aqueceu ao peito.

OSCAR (*indignado*) – Que me dizes, Josephina!

JOSEPHINA (*exaltando-se*) – Um traídor... cuidado com ele... Só digo isto... Falta a todos os deveres de amigo. Meu amo que tanto dele gosta, hoje como há vinte anos passados!

OSCAR – Então porque não previne você a meu Pai? (*acalmado-se*). Aliás não foi Des Quesnelles o primeiro a lhe falar dos direitos que lhe cabem na tal mineração?

JOSEPHINA – Sim... agora... remorsos com certeza... Sabe Deus o que ela já lhe rendeu! Psiu! estão todos de volta. (*Entram pela porta do fundo Despères, Mme. Despères, Des Quesnelles e Vicente*). (TAUNAY, 1931, p. 26-27).

Retomando a primeira “nota do autor”, ressaltamos que, se Josephina não pode pensar de modo filosófico, ela é bastante sábia e astuta para planejar e agir, predicativos claramente exaltados pela experiência vivida. Oscar pondera sobre Raul ter furtado os papéis e enriquecido no lugar de Armando, pois o próprio visitante queria conferir-lhes

direitos sob a mineração, argumento refutado pela criada, dizendo que seriam remorsos perante tamanha fortuna conquistada por meio de um furto.

O efeito desejado por Josephina surte e Oscar começa a preocupa-se com os pais e afastar-se do pai biológico que desconhece. É o que podemos conferir a partir dos seguintes trechos em que o jovem dialoga com sua mãe:

OSCAR (*aproximando-se da mãe, que se deixou cair sobre uma cadeira poltrona, com um ar acabrunhado e meigamente*) – Que tens mamãe? parecês tão abatida...

Mme. DESPÈRES (*distraidamente*) – É verdade... não estou nada bem... mal estar geral... mas não te preocupes... como sempre fazes, por causa de verdadeiras ninharias... (TAUNAY, 1931, p. 28).

Outra vez, Taunay cria uma cena esteticamente rica em dramaticidade. Josephina não teve tempo de contar a Luiza o que dissera a Oscar, assim, o desespero da mãe, ao pensar que o filho era astuto a ponto de ter descoberto a verdade, traz a tensão de a patroa frustrar os planos da criada e revelar a traição ao jovem por pensar que ele já a conhece:

OSCAR – Bem percebo...

Mme. DESPÈRES (*sobressaltado*) – Que é que dizes?

OSCAR – Vejo-te inteiramente perturbada... desde a chegada daquele homem.

Mme. DESPÈRES (*contendo-se, mas muito agitada*) – Que ideia! Des Quesnelles!... um velho amigo nosso...

OSCAR – Então conheces bem esse tal Des Quesnelles?

Mme. DESPÈRES – Eu filho? Oh! há vinte anos talvez, ou mais do que isso...

OSCAR (*resolutamente*) – Pois bem, eis aí um sujeito que me desagrada soberanamente. Que diabo tinha ele para encarar-me friamente durante todo o almoço, como fez? Que é que me via no rosto?

Mme. DESPÈRES (*agitada*) – Ora, filho... todos nós devemos resistir a ideias preconcebidas, sem base alguma... A simpatia e a antipatia súbitas são, frequentemente, más conselheiras... (TAUNAY, 1931, p. 29-30).

O fato de Oscar ter percebido que Raul o encarava “friamente durante todo o almoço” aumenta a tensão de Luiza, esta chega ao ápice na continuação do diálogo:

OSCAR (*um tanto surpreso*) – Ah? então pensas... tu que tanto o conheces?

Mme. DESPÈRES (*muito perturbada*) – Como hei de conhecê-lo senão na qualidade de amigo nosso... de companheiro de infância de teu pai... de amigo de todos os tempos...

OSCAR – Sim! mas amigo bem pouco leal...

Mme. DESPÈRES (*espavorida*) – Oscar? Que estás a dizer?

OSCAR (*falando baixo*) – Tudo sei mamãe! (*Mme. Despères levanta-se, dá um grito e recai sobre o sofá semi desmaiada. Oscar ajoelha-se-lhe aos pés*).

OSCAR (*aflitíssimo*) – Mamãe, Mamãe! que tens?
 Mme. DESPÈRES (*fazendo um esforço*) – Nada, nada, dá-me um pouco d'água.
 (*Levanta-se Oscar e traz a correr um copo cheio*). (TAUNAY, 1931, p. 30).

Oscar, ao revelar “tudo sei mamãe!” perturba Luiza que quase desmaia. A protagonista não controla as emoções diante da possibilidade de descoberta do filho e quase coloca a perder o projeto de ação de Josephina:

Mme. DESPÈRES (*a tremer*) – Mas o que é que sabes, meu Oscar?
 OSCAR – Josephina contou-me tudo...
 Mme. DESPÈRES (*ofegante*) – Jo... Josephina?! Que te disse ela?
 OSCAR – Os papéis de Virebord...
 Mme. DESPÈRES (*acalmando-se pouco a pouco*) – Ah sim... sim... os papéis... os papéis... que papéis? (*semi alucinada*) Ah! como era estrambótico aquele Virebord... não podes imaginar. (*Desata em estrondosa gargalhada*) Pobre diabo! como era esquisito. Louco... louco varrido...
 OSCAR (*muito surpreso*) – Não te compreendo, Mamãe! Parece que realmente tinha uma aduela de menos... em todo caso os papéis prestaram serviços a Des Quesnelles.
 Mme. DESPÈRES (*sem saber o que dizer e contendo-se*) – Quem sabe? É bem possível.
 OSCAR – Josephina garantiu-me que a tal mina de Itaibá havia sido descoberta por ele e que o plano se achava em seus papéis... E Des Quesnelles deles se apoderou... subtraiu-os (*abaixando a voz*) furtou-os. Será isto digno de um amigo leal?
 Mme. DESPÈRES (*extremamente perturbada*) – Não há dúvida. (TAUNAY, 1931, p. 31).

Oscar revela aos poucos o que pensa saber, de modo simultâneo às grandes confusões de comportamento da mãe. Seria mais lógico, Josephina ter contado os planos anteriormente à patroa, pois esta, no susto, poderia ter revelado a traição ao filho, considerando que ele falava sobre tal fato. Contudo, Josephina criou o plano em cena, ao ouvir sobre a antiga história dos papéis de Virebord, ficando em seguida a sós com Oscar. Precisando agir rapidamente, a criada não perdeu a oportunidade e trouxe o ímpeto de justiça de Oscar para contribuir com seus planos. Este, enfim conta à mãe o que Josephina lhe disse:

OSCAR (*exaltando-se*) – Aí está um sujeito que se instala em casa de meu pai, janta à sua mesa... abriga sob o seu teto... aperta-lhe a mão como amigo e afinal lhe rouba uns tantos direitos que lhe deveriam ser sagrados.
 Mme. DESPÈRES (*balbuciando*) – É... é bem grave.
 OSCAR – Como assim! grave!? É indigno... infame! E meu pai... tanta boa fé! tão grande confiança... Mas... é preciso avisá-lo... abrir-lhe os olhos... fazer com que conheça o... pérfido. Não é? Não pensas assim?

Mme. DESPÈRES (*hesitante*) – É preciso refletir muito...

OSCAR – Que é que esse homem veio fazer aqui? que desejava de nós?

Mme. DESPÈRES (*acabrunhada*) – Ignoro.

OSCAR – Seja como for... liguemo-nos os três, tu, Mamãe, Josephina e eu contra ele... Preparemo-nos para o desmascarar... Não é o dinheiro, uma simples questão de interesse que me indigna tanto, afirmo-te, e juro-o... é a traição para com o seu melhor... o único amigo... Ah! como abomino a deslealdade!

Mme. DESPÈRES – Mas... sinto-me bem indisposta. Chama Josephina... (*Oscar sai*). (TAUNAY, 1931, p. 32).

A ironia punitiva do destino, apesar de ter demorado muito a ocorrer neste caso, parece querer agir. O aspecto que Oscar mais condena é a traição a seu pai, diz isto em tom enfático para a mãe, sem saber também se originara dela mesma a traição e a dissimulação para o marido. Assim como fora no drama *Amélia Smith*, Taunay repete o caso do “fruto da traição” que é fiel e apaixonado por um pai ingênuo e traído, ações que fazem a mãe punir demasiadamente a consciência.

A seguir, Luiza faz as suas primeiras reflexões sobre as recentes ocorrências, por meio de outro solilóquio:

Mme. DESPÈRES – Que cena, que cena, meu Deus! não sei como lhe não caí aos joelhos... que sofrimentos atrozes após tão longa expiação... após tantos anos de arrependimento tão completo e tão cruel! Que veio este homem fazer aqui? E estas ideias de Josephina? Seria um auxílio do Céu (*desvairadamente*) compadecei-vos, meu Deus, da minha miséria! Não me esmagueis sob a vossa mão poderosa! Piedade! Compadecei-vos de meu marido e de meu filho! (TAUNAY, 1931, p. 33).

Outro tema a repetir-se é o da esposa arrependida e sofredora, a qual chega, até mesmo, a pedir a ajuda dos Céus. Poderia justamente “Deus, a Força eternamente vigilante e de lógica inflexível”, conforme lemos na cena final de *Amélia Smith*, reforçada na fala de Luiza, “as ideias de Josephina caíram do céu”, legar um desfecho de salvação para a protagonista?

O segundo ato é o mais desenvolvido deste drama, terminando com muita tensão para a consolidação do conflito dramático e contento bastantes indefinições, embora tenhamos os planos traçados.

O terceiro ato inicia-se com o retorno de Josephina à sala, solicitado pela madame Despères:

JOSEPHINA (*enternecida*) – Tenha mais força de vontade, minha ama. Precisamos ganhar a partida... obrigar este homem a desaparecer daqui. Mas afinal que é que ele quer conosco?

Mme. DESPÈRES – Prometi ouvi-lo daqui a pouco e isto me faz tremer. Tome bem cuidado para que ninguém venha.

JOSEPHINA – Por favor... tenha mais energia. A senhora está tão acabrunhada... que todos logo hão de perceber. Só os distraídos como Vicente e meu amo é que não hão de notar. Oscar já se mostra mais do que inquieto... muito preocupado... e tanto que tomou verdadeira ojeriza ao tal homem...

Mme. DESPÈRES – Que história lhe contou você? Meu Deus! que medo me meteu!

JOSEPHINA – Apanhei no ar algumas frases deste intruso. Era preciso... absolutamente... dar um pretexto à desconfiança do menino... Ele é tão inteligente e perspicaz! (TAUNAY, 1931, p. 34-35).

Os papéis são reforçados, a patroa sofre por medo e peso na consciência, Josephina é esperta e protetora, Vicente um desocupado desconcentrado, Armando o ingênuo bondoso e Oscar é esperto e justo. A criada teme que todos percebam a fragilidade de Luiza e reforça o seu plano de contenção de Oscar, justamente pela percepção aguda do rapaz, sendo o único meio fazer-lhe sentir aversão por Raul Des Quesnelles. Por fim, ela pede que Luiza sossegue, “aqui estou pronta para auxiliá-la” e deixa a cana para que a patroa converse a sós com Raul:

DES QUESNELLES – [...] Minha existência cortou-se para sempre... chego à velhice sem família, sem um apoio sequer, sem ter ao meu lado uma única pessoa que me queira e auxilie a levar a pesada cruz ao Calvário. Só o passado é que me consola... verdade é que este passado não me deixa um momento sequer de descanso. Já lhe disse tudo isto. Pois bem, numa dessas horas de exaltação imaginei um novo plano de existência. Parecia-me, outrora, e durante longos anos a coisa mais natural do mundo a ideia de que, em dado momento, eu não conseguiria resistir ao empuxo que me impelia para a França e ao seu encontro... Luiza! Agora já assim não penso... Preciso dizer-lhe tudo... Aqui chegava... tomava-te... e ao nosso filho... para vivermos... (TAUNAY, 1931, p. 36).

Des Quesnelles conta a Luiza seus sentimentos ao se deparar no final da vida sozinho e sem família e que seu plano inicial era ir à França e “tomá-la” juntamente com o filho secreto. No entanto, ele percebe que tal ação tratava-se de um projeto “romanesco” e revela qual é a sua verdadeira intenção:

DES QUESNELLES – [...] estava doido varrido. (*amargamente*) Contava com um coração que devia não ter mudado como o meu... Realmente o projeto era por demais romanesco... Também se desvaneceu em segundos, desde que a vi tão aniquilada com a minha presença. Imaginei outro, porém, que pode

servir... se merecer um pouco a sua aquiescência. Transporto todos os seus para o Brasil.

Mme. DESPÈRES – Que vergonha! Como imaginar maior ignominia! Meu marido, um ente tão digno, tão honesto... meus filhos... (TAUNAY, 1931, p. 36-37).

O fato de Raul ter fugido e não ter se casado parece surtir-lhe o efeito de conservar a paixão por Luiza. Ele sonhava com a ideia de ainda poder conquistá-la, facilitando o seu projeto de, enfim, constituir uma família. A recepção tão desanimadora da anfitriã fez com que Des Quesnelles percebesse a ruína de sua idealização. A mulher amadureceu, perdeu os perigosos ímpetos da paixão jovial, arrependeu-se de suas antigas ações e agora admira a dignidade e a honestidade de seu marido, compreendendo o lugar de esposa dedicada ao casamento. Dessa maneira, o plano do visitante agora é convencer Armando a desfrutar de parte da riqueza constituída no Brasil, conseqüentemente levando toda a família para morar junto dele:

DES QUESNELLES – Eu saberia respeitá-lo... os seus seriam para mim hóspedes sagrados; apenas desejo ter em torno de mim afeições e simpatias.

Mme. DESPÈRES – A sua ideia, Des Quesnelles, é abominável, atroz.

DES QUESNELLES – E o meu filho? Este menino que nos separou! Durante anos passei a pensar sobre este caso. Tua insistência... a minha recusa... E quando me venceste... então aí... as preocupações do nome e do futuro... mil e mil pretextos... totalmente convencionais...

Mme. DESPÈRES – Eu enlouquecera... perdera o senso moral... foi justamente aquele entezinho que, de repente, me fez avistar o fundo do abismo.

DES QUESNELLES (*continuando como se a não ouvisse*) – Afastaram-te de mim... eu estava condenado... (TAUNAY, 1931, p. 37).

Enfim, o projeto de Des Quesnelles para a “conquista do filho” é revelado. Luiza entende que os planos de Raul são abomináveis, que ela descobrira justamente durante aquela gravidez o quanto o seu destino poderia ser abismal:

Mme. DESPÈRES – Para que renovar todo este passado... quando já o tinha como absolutamente acabado (*com certa energia*). Aliás... pode bem ser que me tenha enganado... a discussão é por demais dolorosa. Hoje porém estou disposta a arrostá-la... Meu marido tem todos os direitos sobre este filho a quem adora e é o seu maior consolo neste mundo.

DES QUESNELLES (*quase brutalmente*) – Não! estás faltando à verdade! (TAUNAY, 1931, p. 37-38).

Outra vez repetem-se temas já desenvolvidos por Taunay em *Amélia Smith*. Assim como Amélia, Luiza teve medo de fugir e continuar a relação com o amante por medo da reprovação da sociedade, arrependeu-se, aprendeu a valorizar o marido e o casamento. Raul, também como fora Jorge no drama anterior, não seria massacrado pela mesma sociedade e, dessa forma, não compreende a recusa da mulher. Na posição de John Smith, Armando também criou um filho que pensa ser legitimamente seu, ama-o incondicionalmente. Portanto, a esposa entende que a vida, mesmo que de forma dissimulada, deu-lhe os verdadeiros direitos da paternidade.

Todavia, a conservação da harmonia matrimonial não será tão natural como compreende madame Despères, Raul Des Quesnelles possui um trunfo do qual ela não imagina:

Mme. DESPÈRES (*exaltada*) – Nunca! pensei muito no caso... Houve engano em tudo isto... Minhas reminiscências são perfeitamente nítidas...

DES QUESNELLES (*sarcástico*) – Tua carta é muito mais precisa (*Tira da carteira um papel amarelado pelo tempo*) Queres que a leia?

Mme. DESPÈRES (*desesperada*) – Não! não! Tenha pena de mim...

DES QUESNELLES – Algumas palavras apenas... (*Lê*) “Qualquer dúvida é impossível... o fruto do nosso eterno amor (*frisa muito as palavras*) nascerá nas proximidades de Setembro... Não imaginas como estou triunfante”. E na véspera do dia marcado...

Mme. DESPÈRES (*esmagada*) – Não há dúvida! O Snr. tem toda a razão. Estou perdida para sempre... (TAUNAY, 1931, p. 38).

Também, assim como representara Jorge, em *Amélia Smith*, Raul deixou o país sem revelar a paternidade, continuou enviando cartas para tentar conquistar a amada, mas, após o nascimento de Oscar, não mais obteve respostas. Entretanto, diferente daquele caso em que a morte de Amadeu liquidou as chances de reivindicação paterna, não podendo Jorge representar o papel de antagonista, neste caso, o papel de *opositor* representado por Raul adquire uma tensão maior, pois o filho sobreviveu e ele parece retornar para exigir os seus direitos, dessa forma, poderia destruir o estável casamento dos Despères, funcionando como um antagonista. Para a realização de sua empreitada, Des Quesnelles conta com um grande trunfo: possui uma carta escrita pela própria Luiza na qual ela confirma a traição e a verdadeira paternidade:

DES QUESNELLES – De que modo isto me é dito! Chego como amigo... como amante... e de repente eis-me convertido em feroz inimigo...

Mme. DESPÈRES – Sim! (*com certa energia*) é isto mesmo... o senhor é um inimigo meu... inimigo de todos os meus... de meu Oscar...

DES QUESNELLES (*súplice*) – Luiza, por favor, acalme-se um pouco... As minhas intenções são outras... totalmente diversas... Já a este respeito falei ao seu marido. A princípio ficou um pouco surpreso... mas como os negócios não lhe vão bem... e a minha ideia acerca daquele Virebord foi bastante feliz. (TAUNAY, 1931, p. 39).

Contudo, Raul não deseja primordialmente representar o papel do inimigo, ele acredita que o aceite da família para ir ao Brasil e manterem o segredo da paternidade pode ser uma opção sem grandes conflitos. Porém, para Luiza, ele funciona com um *opositor* para que ela mantenha o seu objetivo:

Mme. DESPÈRES – Saiba-o uma vez por todas! Se meu marido anuir a este plano lanço-me aos seus pés e desvendo-lhe tudo... o que entre nós houve... Será a derrocada geral... tudo prefiro porém, à existência que o Snr. pretende dar-nos.

DES QUESNELLES – Por favor Luiza... falo como amigo e estou pronto a sacrificar-me novamente. Não me atribua intenções que não visem a sua felicidade, pois ela é o alvo dos meus desejos e... convença-se, a minha única ambição neste mundo. Consinta apenas, ao menos, que Oscar comigo parta... e lá passe alguns meses só... (TAUNAY, 1931, p. 39).

Os desejos opostos dos protagonistas apresentam o ápice do conflito dramático. Raul demonstra ser fiel a Luiza, capaz de sacrificar-se mais uma vez e manter o segredo da paternidade, porém, a senhora Despères teme viver casada no Brasil e convivendo todos os dias com o peso na consciência de ter de olhar para o antigo amante, assim como também parece temer por deixar o filho partir com Des Quesnelles e, assim, um apegar-se ao outro e a verdade ser revelada:

Mme. DESPÈRES (*exaltadíssima*) – Não! Não! seria uma infâmia! Este menino é a alegria do pai... de Armando; sempre trabalhei para que se apegassem muito um ao outro; querem-se muito e devem querer-se. Instintivamente ele encara o Snr. com desconfiança.

DES QUESNELLES (*dolorosamente*) – Luiza... Luiza!

Mme. DESPÈRES – Que quer que faça? Acaso posso destruir a obra de toda a minha vida? (*atira-se aos pés de Des Quesnelles*). Tenha pena de mim, Raul (*exaltada*) parta! Parta, parta sempre! Deixe-me meu filho! Dê-me aquela horrível carta, meu eterno tormento...

DES QUESNELLES (*levantando-se comovido*) – Sem dúvida, sem dúvida... Não me atribua um papel de algoz... (TAUNAY, 1931, p. 39-40).

Raul Des Quesnelles não quer desempenhar o papel de algoz e começa a dar provas de que, apesar de possuir os seus objetivos, não pretende fazer algo que interfira

nos desejos da madame Despères. A seguir, Josephina anuncia o retorno de Armando e os filhos, Vicente e Oscar, de um passeio, Luiza sai de cena para encontrá-los e encobrir a conversa secreta com o visitante. Então, Josephina diz algo que parece ser definitivo para a conclusão dos planos de Raul:

DES QUESNELLES – Então... aqui ninguém me quer... minha velha confidente?

JOSEPHINA (*levantando os ombros*) – Não sei bem porque... mas com efeito... o Sr. não causou boa impressão... longe disto... Quer um conselho bem sincero? Vá para o Brasil... e não volte mais... É o que há de melhor a fazer...

(*Cai o pano*). (TAUNAY, 1931, p. 41).

O terceiro ato termina com a revelação do projeto da “conquista do filho”, desejo de Raul Des Quesnelles, o qual é o principal motivador do drama, pois este se opõe claramente ao desejo de Luiza, que é manter o seu papel de esposa aparentemente fiel e dedicada aos filhos. Restará ao ato final cumprir o inflexível destino moralizador dos dramas de casaca realistas e punir a esposa infiel, repetir o determinismo biológico fatalista para com o filho, ou propor um desfecho com inovações estéticas.

O quarto ato é rápido e intenso. Na primeira cena, já somos informados de que o senhor Des Quesnelles retornará ao Brasil:

DESPÈRES (*agitado*) – Que absurdo! Isto não tem cabimento! Pois então, apenas chegas, já te vais?

DES QUESNELLES – Que quer amigo? As notícias são tão graves... de alcance tal! Estou desesperado... e a cair das nuvens.

DESPÈRES – Raciocinemos um pouco... Onde está esse telegrama desastrado? Quem poderia esperar por tal coisa?

DES QUESNELLES – Tive tão forte movimento de contrariedade que o piquei em pedaços.

DESPÈRES – Vinha mesmo de Itaibá?

DES QUESNELLES – Exatamente e datado de ontem de manhã. Tiveram o tempo estrito para m’o transmitir. (TAUNAY, 1931, p. 42).

Raul inventa uma situação emergencial para poder partir, Armando até desconfia da repentina mudança, mas, outra vez, será enganado pelo amigo:

DESPÈRES – Maldito seja o telegrafo a esta distância! Que necessidade tinha ele de nos perturbar deste modo? Eu que estava tão satisfeito de te ver perto de mim, durante alguns meses... Íamos renovar um período delicioso de nossa existência comum... a estada naquele vilarinho da Bretanha! nesta ocasião só tinha Vicente o meu filho estabonado... Minha glória... o meu Oscar... veio

depois. Como estes tempos já vão longe! Mas afinal que é que conta o horrível telegrama?

DES QUESNELLES – Como já te disse... é um verdadeiro brado de angústia sobre o Oceano. Temerosa parede de mineiros... uma conspiração verdadeira... desde muito tramada e que afinal explodiu... O meu gerente assassinado em circunstâncias horríveis, as minhas propriedades saqueadas... todo o aparelhamento das minas destruído... o pessoal que me é dedicado no escritório central... Felizmente conheço as autoridades da cidade vizinha... telegrafei-lhes imediatamente, pedindo-lhes socorros... Creio que não me deixarão em apuros... (TAUNAY, 1931, p. 43).

É bastante excessivo o procedimento de Armando, ainda mais num momento de afirmação da conduta de sacrifício de Raul, em lembrar exatamente o período no qual fora traído pela esposa e pelo amigo, considerando-o como o mais feliz de sua vida e reforçando que, naquela época, só existia o filho estabonado, Vicente, e a “sua glória”, Oscar, ainda nasceria. Tais ações denotam uma ênfase na punição das consciências dos protagonistas e acentuam a caricatura ingênua do marido. Também há muito exagero na descrição dos motivos que levam Raul a tomar a decisão de retornar para o Brasil, elencando uma gradação de catástrofes repentinas:

DESPÈRES – Pois então? Provavelmente já todas as medidas estão tomadas, é preciso esperar que produzam efeito. Para que te afligires tanto? como foi que o telegrama te chegou às mãos? quase não te larguei um só minuto...

DES QUESNELLES – No Grande Hotel, endereço que deixara em Itaibá; tinha ido buscar as malas mas refleti sobre o caso e lá ficaram... agora qualquer demora me é impossível... (TAUNAY, 1931, p. 43-44).

Armando Despères age de modo a parecer não tão ingênuo, desconfia de tantas coincidências catastróficas, contudo, o papel de esperto, capaz de convencer e até enganar o amigo, pertence a Raul Des Quesrelles:

DESPÈRES – Também que ideia, Raul... te encafuares num lugar tão selvagem... Isto tudo deveria suceder mais dias menos dias.

DES QUESNELLES – Não acuses Itaibá; é o lugar mais tranquilo do globo... mas que queres? com o caminho de ferro, o telégrafo e todos os nossos meios de civilização as más ideias que florescem na Europa, em nome da igualdade e da fraternidade ali penetraram e germinaram. Quem sabe? Talvez tenham razão? É um ponto a discutir... Seja como for, preciso partir já e já. A menor demora pode fazer-me perder o vapor inglês Cherbourg que me adianta uma semana. Do Rio de Janeiro lá, são duas passadas...

Que suplício contínuo vai ser a minha viagem transatlântica! (TAUNAY, 1931, p. 44).

A mentira intensifica a visão preconceituosa dos europeus sobre o Brasil, apesar daquela Itaibá ser um lugar calmo e do Visconde de Taunay ter sido um viajante sertanista admirador do interior do país. Assim, pela voz do protagonista, o autor culpa os progressos tecnológicos e ideológicos da civilização pelo rompimento da paz em Itaibá. A voz do Taunay monarquista, romântico e saudosista faz-se presente contra os ideais liberais.

Raul voltará para Itaibá: um lugar distante e ficcional? Conforme vimos na comédia *Por um triz coronel!*, para propor suas discussões espaciais de oposição entre o estrangeiro e o nacional, a corte e o interior do Brasil, o autor inventara uma província chamada Itatubóca. Embora não seja categórico afirmar, Itaibá parece corresponder a Itaíba, município pertencente ao estado de Pernambuco.

De acordo com o *site* da prefeitura do município e com a descrição do mesmo no *Wikipedia*¹², Itaíba era um vilarejo fundado no século XVIII e que se chamava “Pau-Ferro”, tornando-se município no século XIX e modificando o seu nome para o idioma tupi, como era comum durante aquele período de afirmação nacionalista. Assim, “itá” significa “pedra, metal”, enquanto que “iba” significa “planta, árvore, fruto”, seria nesse local que Raul Des Quesnelles adquiriu sua fortuna composta por muito ouro e metal precioso.

Itaibá, no drama em análise, é um lugar muito distante e tranquilo, onde o progresso demora a chegar, mas em que já se habitam homens burgueses em busca de ascensão econômica e social, assim como simbolizava Itatubóca na comédia citada, nome que parece ser formado pelas partículas “ita”, “tatu” e “biboca”. Segundo o *Dicionário Ilustrado do Tupi-Guarani*, versão virtual¹³, “ita” significa “pedra”, “tatu” significa “casco encorpado” e “biboca”, “terra rachando, lugar difícil de morar”, formado pelas partículas “ibi” (“terra”) e “boka” (gerúndio de “fender-se”, “lugarejo distante, de difícil acesso”).

Voltando ao enredo do drama, Raul pretende partir imediatamente:

DESPÈRES – Realmente!... tantas semanas perdidas quando a impaciência devora... Em suma, vou fazer apressar a hora do jantar.

¹² Link do *site* da prefeitura de Itaibá: <https://itaiba.pe.gov.br/historia/> - Acesso em: 24/01/2021.

Link do *site* Wikipedia: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ita%C3%ADba> – Acesso em: 24/01/2021.

¹³ Link do *site* do *Dicionário Ilustrado de Tupi-Guarani*: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/> - Acesso em: 24/01/2021.

DES QUESNELLES – Não, meu amigo, não poderei sequer jantar convosco.
 DESPÈRES – Isto é inacreditável e até me parece um pesadelo... (TAUNAY, 1931, p. 44).

O protagonista nem sequer jantar poderá mais, fato que faz o senhor Despères chamar a sua família para a despedida:

DES QUESNELLES – Chama Mme. Despères e a teus filhos. Quero dizer-lhes adeus... até a Josephina, a boa Josephina...
 DESPÈRES – Confrange-me o coração tanta pertinácia... que hei de fazer, porém? Conheço-te bem... (*Dirige-se à porta do fundo e chama em voz alta. Acodem Mme. Despères, Vicente, Oscar e Josephina*). (TAUNAY, 1931, p. 45).

A despedida gera ainda um último suspense dramático para Luiza, por que o marido chama a todos apressadamente para a sala? Teria o visitante revelado a verdade para o anfitrião?

DESPÈRES – Ninguém calcula o que acaba de acontecer. Raul vê-se obrigado a voltar imediatamente ao Brasil... Nem sequer tem tempo para jantar conosco (*impressão geral, movimentos diversos; Mme. Despères empalidece e lança um olhar de gratidão a Des Quesnelles*). Não pode perder o vapor inglês de Cherburgo. (TAUNAY, 1931, p. 45-46).

Pelo fato da peça não ter sido plenamente desenvolvida, os atos são muito curtos e as cenas carecem de maior desenvolvimento. Já pela unidade de espaço e tempo, o drama realista de traição parece-se mais com as comédias de costumes, tendo reviravoltas rápidas, inverossimilhanças e exageros estéticos, uma vez que nos dramas analisados de José de Alencar e em *Amélia Smith*, do próprio Taunay, continham mudanças de espaço e até longas passagens temporais, aspectos que permitiam maior amadurecimento e profundidade psicológica das personagens. Análogo a isso, os papéis representados pelos filhos são mal desenvolvidos: Vicente parece um bobalhão caricatural e Oscar não reúne as condições necessárias para seduzir o leitor de que é realmente cativante e inteligente.

No entanto, é preciso reiterarmos que houve uma longa passagem temporal, foram quase vinte anos, só que esta ocorreu fora de cena, apenas lembrada pelos sumários dos diálogos; portanto, as personagens centrais, Raul e Luiza, reúnem as condições necessárias para as mudanças, pois tiveram tempo suficiente para o amadurecimento. Em suma, o presente drama inicia-se como outra versão do último ato de *Amélia Smith*,

fundindo características das comédias de costumes e trazendo um desfecho inovador. O último drama do Visconde de Taunay, apesar de não plenamente desenvolvido, agrupava qualidades para funcionar como uma síntese de toda a sua dramaturgia e, até mesmo, de quase toda a praticada durante o século XIX.

A seguir, apresentam-se as reações das demais personagens a respeito da repentina partida do senhor Des Quesnelles:

VICENTE – Quantas notícias más... Estou certo de que o único que não se insurgiu foi o amável veio de ouro.

DESPÈRES (*severamente*) – Cala-te toleirão! Querer fazer espírito num momento destes?

Mme. DESPÈRES – Muito sinto o que lhe sucede, Snr. Des Quesnelles.

JOSEPHINA – E eu também. Desculpe-me a impertinência mas creio firmemente que quando o Snr. chegar ao seu negócio no Brasil verá que exageraram. As coisas numa distância destas vêm sempre muito aumentadas.

VICENTE – Não é que a nossa Josephina falou como Aristóteles? (TAUNAY, 1931, p. 46).

A nota do autor respeito de Josephina não poder pensar de maneira muito filosófica torna-se até irônica, pois ela termina o drama sendo considerada alguém que fala como Aristóteles, uma das maiores referências filosófica. O Visconde, que já questionara no drama anterior a necessidade de uma criada escrava ter direito aos sentimentos, agora questiona sobre o porquê delas não poderem pensar, filosofar, Josephina arquitetou e agiu de modo muito astuto ao longo de todo o enredo, sendo fundamental para a prevalência dos desejos da madame Despères sobre os objetivos do senhor Des Quesnelles.

Seguem-se os diálogos finais:

DESPÈRES (*à mulher*) – Justamente acabava o nosso amigo Raul de me propor levar Oscar consigo... em viagem de recreio... e quem sabe com visitas a vantajosa colocação.

OSCAR (*orgulhosamente*) – Isto não! de todo não, Papai! Também tenho a minha Itaibá, que não me deixará em má postura... o meu trabalho, a minha coragem!

DESPÈRES (*comovido*) – Eis aí, o meu filho! Belas e nobres palavras! (*Abraça-o ternamente*). (TAUNAY, 1931, p. 47).

A “conquista do filho” pela convivência também não será possível, Oscar é íntegro e criou aversão por Raul Des Quesnelles, apesar de muito diferente do pai de criação, ele possui vínculo e pertence ao senhor Despères:

DES QUESNELLES (*voltando-se para Oscar*) – Certamente... com ideias dessas... e uma noção tão digna e exata do dever nunca estará você mal parado... Aperto-lhe a mão, como amigo. (*Oscar estende-lhe a mão com certa hesitação*) Logo que lá chegar hei de escrever-te, Despères, acerca dos direitos que te cabem na exploração da mina...

DESPÈRES – Meu caro, isto não passa de pura fantasia. Tenho certeza de que os papéis de Virebord para nada te serviram: o que pretendes unicamente, é que nos aproveitemos de tua generosidade. Oh! se te conheço... (TAUNAY, 1931, p. 47).

Raul Des Quesnelles afirma-se, no final do drama, como alguém que realmente não é ocupar a posição de antagonista, pois, apesar de tamanha empreitada frustrada, ainda quer dividir parte de sua fortuna, constituída de muitos esforços, com a família Despères. O visitante apresenta generosidade e compaixão, enquanto o anfitrião demonstra ser um amigo sincero e nada ganancioso ao recusar a oferta.

Então, Oscar manifesta-se e faz uma proposta que poderá, ao menos, servir de consolo para Raul:

OSCAR (*com animação*) – Pretende o Sr. com efeito levar a cabo as suas intenções? Creio que Papai, no fundo, tem toda a razão; o Sr. queixa-se do isolamento em que vive e que o mata. Pois porque não leva consigo o sobrinho de Virebord, Cypriano? É um rapaz de minha idade e digno de toda a proteção...

DESPÈRES – Realmente é impossível escolher melhor... É um tipo de coragem e honradez... Oscar tem toda a razão... Seria para ti um filho adotivo e nunca te arrependerias de tal ato. Mora em Paris só, sem ninguém por si, a fazer literatura e a viver de um empreguinho, numa pequena tipografia... trabalhando como o diabo. Dele podes fazer um homem... não há dúvida.

DES QUESNELLES – A ideia agrada-me... Dá-me o endereço do rapaz... Se não aceitar a minha intervenção, com entusiasmo, então... deixo-o. (TAUNAY, 1931, p. 47-48).

Resta a Raul o saldo de “conquistar um filho adotivo”. A proposta é feita por Oscar, o que intensifica um pouco o seu aspecto de intelectual, honrado e justiceiro:

OSCAR – Permita que lhe escreva alguma coisa a este respeito. No meio de todas as provações por que passa é muitíssimo altivo. (*Põe-se Oscar a escrever um cartão de visita*).

DES QUESNELLES – Então minha senhora... (*aproxima-se de Mme. Despères; ambos estão muito comovidos*) adeus e para sempre.

Mme. DESPÈRES – Para sempre?

DES QUESNELLES – Sim; nunca mais nos tornaremos a ver neste mundo. Esta viagem e os incidentes que a assinalaram de modo singular e... tão cruel... dizem-me que hei de atravessar o Oceano para me enterrar numa solidão absoluta. Sem dúvida serei obrigado a abandonar Itaibá e ir muito

mais longe, no recesso dos desertos do Brasil central, (*a Mme. Despères*). Não reparem se não virem cartas... nem me escrevam... seria perder tempo e trabalho... pois não sei bem onde poderei ir parar.

DESPÈRES (*enxugando os olhos*) – Raul, não digas isto (*Abraça-o calorosamente*) Meu amigo de todos os tempos! Meu bom amigo... (TAUNAY, 1931, p. 48-49).

A despedida é marcada por fortes sentimentos e soa estranho o fato de Raul ser tão enfático em dizer que nunca mais verá os amigos e nem responderá a cartas, pois aparentemente a Armando e aos filhos não existe nenhum motivo para tal radicalidade. Enquanto isso, o senhor Despères ressalta, mais uma vez, o seu valor de amigo verdadeiro, honrado e ingênuo.

Para finalizar o drama, ainda resta uma ação definitiva de Raul Des Quesnelles:

DES QUESNELLES (*Voltando novamente para Mme. Despères*) – Minha senhora, entre os papéis da minha pobre irmã, morta há quinze anos, e que me foram remetidos achei um borrão de carta que lhe era destinada. Resolvi entregá-lo a quem de direito... São umas frases infantis, ingênuas... mas repassadas de infinita ternura, que, sem dúvida, a Sra. lerá comovida. (*Saca da carteira e entrega a Mme. Despères a carta*).

Mme. DESPÈRES (*muito angustiada*) – Obrigada, obrigada... meu amigo! (*Desmaia apertando a mão de encontro ao colete; cercam-na todos apressadamente até que volte a si*). Não é nada... Ando tão nervosa... Este desfecho inacreditável!

DES QUESNELLES (*rapidamente*) – Então... adeus, adeus! Sejam felizes!

JOSEPHINA (*vivamente*) – Fique bem certo, Sr. Des Quesnelles, que eu e a minha ama nunca o esqueceremos em nossas orações! (*Cai o pano*). (TAUNAY, 1931, p. 49).

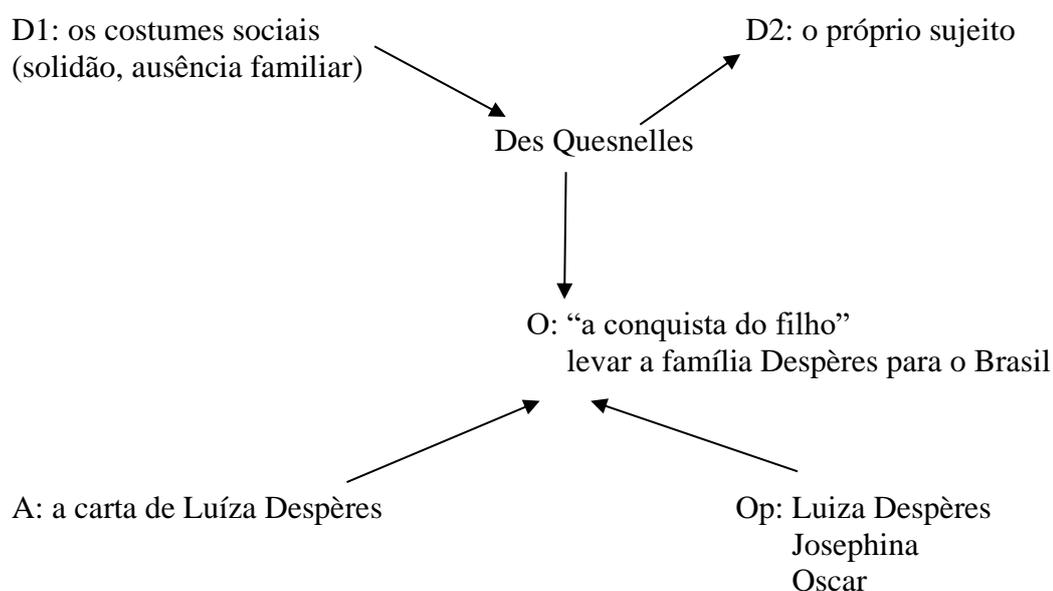
A despeito do exagero anterior na despedida de Raul, a entrega da carta, talvez a única condição real para que ele “conquistasse” o filho, é entregue para madame Despères. Restava destruir a prova e, assim, ganhar a admiração daquelas que antes o rejeitaram, fato reforçado nas falas de Luiza, “obrigada... meu amigo!” e de Josephina, “eu e minha ama nunca o esqueceremos em nossas orações”.

Apesar do desfecho tranquilo, algumas ações possibilitam questionamentos: os presentes poderiam se interessar pelo conteúdo da carta, o comportamento de repulsa das mulheres para com Raul muda muito rapidamente e Oscar, se realmente fosse tão perceptível, teria desconfiado disso, inclusive pela fala final da mãe, denunciadora de algo mais drástico, “este desfecho inacreditável”.

Da leitura do todo, depreendemos que o último drama de Taunay traz significativas oposições aos desfechos realistas tradicionais, nos quais existiam as

punições morais das protagonistas e de seus filhos extraconjugais. Taunay compôs um epílogo moderno e inovador, contendo uma abordagem que ultrapassa a lógica da tradicional moral burguesa da segunda metade do século XIX. O conflito dramático de *A conquista do filho* apresenta intensa movimentação e grande tensão durante todo o enredo para, no final, nada ser revelado aos enganados, entretanto, tudo é esclarecido para os leitores por meio da maturidade reflexiva das duas personagens que foram amantes num longínquo passado.

Tal conflito dramático é gerado pelos desejos do protagonista Raul Des Quesnelles, conforme podemos verificar no esquema do “modelo actancial” apresentado a seguir:



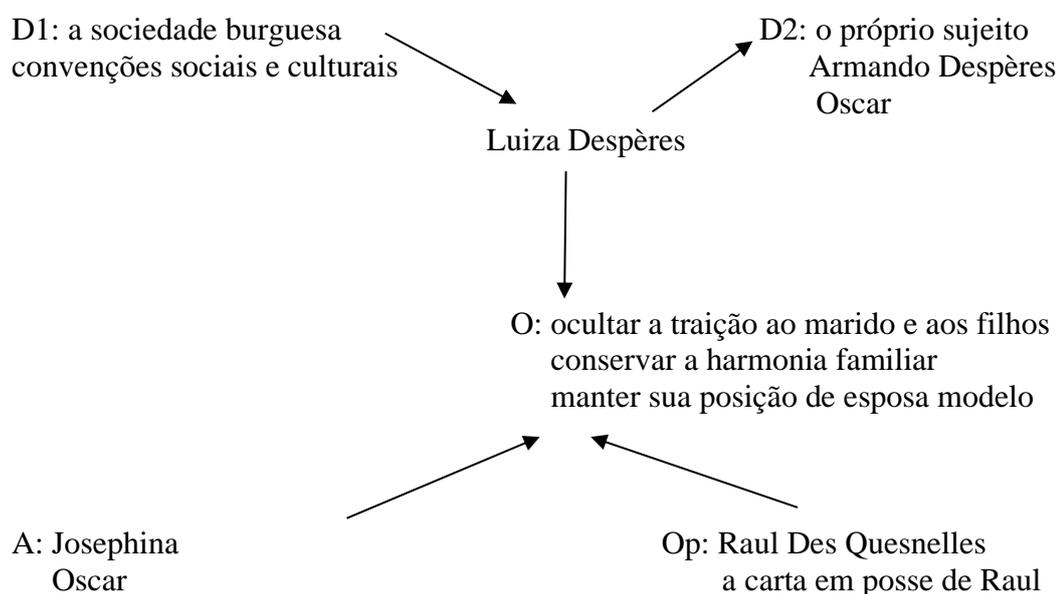
Textualmente, o esquema apresenta-se assim: *Os costumes sociais (a solidão da velhice sem ter constituído uma família) (D1) quer que Raul Des Quesnelles (S) deseje “conquistar” a admiração de seu filho Oscar (O) ou levar toda a família Despères para acompanhá-lo em sua vida no Brasil (O), (objetos abstratos – constituição familiar, aposentadoria – e representados metonimicamente pelas personagens animadas de Oscar e Luíza Despères) no interesse dele mesmo (D2). O seu único adjuvante (A) é a antiga carta, escrita por Luíza, que comprova a traição e a verdadeira paternidade de Oscar, no entanto, tornando complicada a sua empreitada, ele possui como oponentes (O) os desejos de Luíza para manter a harmonia de sua família em Paris, a astúcia e fidelidade protetora da criada Josephina e a integridade moral e o desprezo do próprio filho Oscar,*

o qual também desconhece a verdadeira paternidade, e é enganado por uma história inventada por Josephina.

Segundo o *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, de Rosário Farâni Mansur Guérios, o prenome Raul possui a seguinte acepção: “RAUL, francês **Raoul**, do germânico **Radowulf**: ‘lobo (**wulf**) do conselho, conselheiro (**rado**)’. Alemão **Radulf**, **Radolf**.” (1981, 210. Grifos do autor).

Da acepção do nome, sugerimos que Raul entra no *habitat* da família Despères repentinamente como um lobo, quer “conquistar” (“devorar”) o que compreende que lhe é de direito, acuando a personagem Luiza. Contudo, conforme lemos no desfecho, o senhor Des Quesnelles inverte a lógica fabulosa ao agir como um “cordeiro pacífico em pele de lobo devorador”.

De acordo com o exposto, o conflito ocorre porque os objetivos de Raul Des Quesnelles são opostos aos desejos de Luiza Despères, cabendo apresentarmos outro esquema de modelo actancial:



Textualmente, o esquema apresenta-se assim: *A sociedade burguesa (as convenções sociais e culturais de posição familiar daquela sociedade) (D1) quer que Luiza Despères (S) deseje ocultar a traição de seu marido, Armando Despères, assim como dos filhos, principalmente, de Oscar, fruto desta perfídia (O), conservar a harmonia familiar, mantendo-se em Paris (O) e manter a sua posição de esposa modelo*

da sociedade burguesa (*O*) (objetos abstratos – manutenção do casamento, da família e posição social – e representados metonimicamente pelas personagens animadas de Armando Despères e dos filhos Vicente e Oscar) no interesse dela mesma (*D2*), mas também para que a relação entre Armando, o pai, (*D2*) e Oscar, o filho, (*D2*) não seja abalada. Os adjuvantes (*A*) são, principalmente Josephina, criada fiel e protetora, muito astuta e que cria um plano para convencer o filho da patroa a reprimir o verdadeiro pai que deseja conquistá-lo, e, por isso, também Oscar; são *oponentes* (*O*) o objetivo de Raul Des Quesnelles de conquistar o filho ou convencer Armando a se mudar com a família para o Brasil e principalmente a carta que o indesejado visitante possui, escrita pela própria Luiza, que comprova a traição e a verdadeira paternidade de Oscar.

Para Luiza, a outra protagonista do drama, o dicionário etimológico traz a seguinte definição do prenome:

LUÍS, -A, do francês **Louis** ou do antigo espanhol **Lois**, derivado do germânico: “guerreiro (**wig**) célebre, famosos (**lud**)”. Alemão **Ludwig**, franco **Chlodowech**. Inglês **Lewis**, **Lewes**, espanhol **Luís**, italiano **Luigi**. Tornou-se popular por S. Luís, rei de França, e, nos tempos modernos, por S. Luís de Gonzaga. (GUÉRIOS, 1981, p. 165. Aspas e grifos do autor).

Nesta relação, Luiza é uma guerreira tentando resistir ao ataque de Raul e celebrada por todas como uma bela mulher distinta e honrada.

Assim como fora em *Amélia Smith*, *A conquista do filho* apresenta seu conflito dramático pela oposição dos desejos dos protagonistas amantes e responsáveis pela traição velada. A leitura do enredo, assim como possivelmente seria sua encenação, nos traz um duplo *dialógico*, como nos ensina Anne Ubersfeld aproveitando-se da terminologia de Mikhail Bakhtin:

[...] a presença de *dois modelos actanciais* em torno de dois eixos sujeito-objeto pode ter como consequência no nível, não somente da leitura, mas da prática, isto é, da representação, não uma escolha, mas uma oscilação, que apresenta ao espectador exatamente *o problema dramático do texto*. Além da leitura unívoca, pode haver uma leitura dupla, *dialógica*, que impõe ao espectador de teatro esse movimento de vaivém constitutivo do trabalho teatral. (UBERSFELD, 2013, p. 54-55. Grifos da autora).

Além dos protagonistas, o papel de *adjuvante* desempenhado por Josephina foi fundamental para o conflito desaparecer e a harmonia no lar dos Despères prevalecer. O nome da criada é definido pelo dicionário etimológico da seguinte maneira:

JOSEFINA, feminino e diminutivo de **José**.
 JOSÉ, hebraico **Iosseph**, **Iehussef**: “Ele (Deus) dê aumento, ou (Deus) aumente (com outro filho)”. (Gênesis, 30:24). Grego **Iosépus**, **Ioséph**, latim **Josephus**, árabe **Iussuf**, italiano **Giuseppe**, espanhol **José**, francês, inglês e alemão **Joseph**, **Josef**. (GUÉRIOS, 1981, p. 152).

A simbologia do nome é muito significativa se comparada às ações da personagem, definitivas para a resolução do conflito. Josefina é um diminutivo do nome masculino José e a ela inicia o enredo parecendo exercer o papel diminuto de criada, porém, este vai crescendo durante o desenvolvimento, principalmente quando cria a estratégia para convencer Oscar de que o visitante, Raul, não é uma pessoa leal. A partir de então, a personagem atua com sabedoria (fala como Aristóteles) e é quem encoraja a patroa para resistir às investidas do senhor Des Quesnelles, tonando-se uma espécie de “Deus protetor que dá aumento” à capacidade intelectual da patroa. Retomando um dos momentos de maior tensão, a própria Luiza Despères reconhece tal função ao dizer “e estas ideias de Josephina? Seria um auxílio do Céu (*desvairadamente*) compadecei-vos, meu Deus, da minha miséria! Não me esmagueis sob a vossa mão poderosa!”. Também não podemos deixar de relacionar o fato de Josephina conhecer a traição e a verdadeira paternidade de Oscar desde os primórdios, agindo durante todo este tempo como alguém que ajudou a família Despères a “aumentar com outro filho”, uma das acepções do nome José(fina).

Todavia, apesar do conflito dramático prevalecer-se pela oposição dos desejos de Raul e Luiza, a resolução ocorre por outra oposição, oculta a Armando Despères: a disputa dos dois amigos pela paternidade de Oscar. Dessa forma, os sobrenomes dos dois homens nos parecem ser uma provocação implícita do Visconde de Taunay.

De formação familiar e cultural francesa, o próprio sobrenome Taunay é de origem desse país, o Visconde tencionava encenar a peça em solo parisiense, local em que também ocorrem as cenas e onde as personagens nasceram. Assim, as indicações dos diálogos na *diegese* são referenciadas pelos sobrenomes dos amigos: Despères e Des Quesnelles.

Os dois sobrenomes possuem semelhanças gráficas e fonéticas, parecendo-nos uma espécie de trocadilho do autor. Para referenciar exatamente a etimologia dos nomes seria necessário um estudo no idioma francês, algo que não é o objetivo desta tese (toda referenciada nas análises de literatura brasileira e significações terminológicas em língua portuguesa); apesar disso, decidimos apontar algumas características da língua francesa que parecem simbolizar as funções das personagens.

O sobrenome Despères apresenta a fusão ente o partitivo ou artigo (definido ou indefinido) “*des*” e o substantivo masculino “*pères*”. Para nos auxiliar nas relações propostas, apresentamos a definição do termo “*des*” do *Le Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (2001), de Paul Robert:

1. **DES** [de] – de 1. *de et les*, article défini au pluriel contracté: *de les*. 1. **de**.
2. **DES** [de] – de 2. *de et les*. Article partitif exprimant une partie d’une chose au pluriel. 2. **De**.
3. **DES** [de] article indéfini; de 1. et 2. *des*; a remplacé *uns, unes*. Article indéfini, pluriel de UM, UNE. **1.** Devant un nom commun. *Um livre, des livres. “des ambulanciers, qui portent des blessés couchés sur des civières”* (Malraux). [...] (ROBERT, 2001, p. 681. Grifos do autor).

Por sua vez, “*pères*” é definido, no mesmo dicionário, da seguinte maneira:

PÈRE [per] nom masculin; *pedre fin XI; paire* v. 980; lat. *Pater, tris*. **1.** Homme qui a engendré, qui a donné naissance à un ou plusieurs enfants. *Denevir, être père. Être (le) père de deux enfants*. [...] **2.** **PÈRE DE FAMILLE**, qui a un ou plusieurs enfants qu’il élève. **Chef** (de famille), **patter famílias**. (ROBERT, 2001, p. 1835. Grifos do autor).

Assim, Despères (*des + pères*) significa “dos pais” ou até mesmo “dois pais”. A relação fica ainda mais pertinente se mencionarmos que *pères*, na língua francesa, remete-se apenas ao plural do substantivo masculino “pai”, diferente do nosso idioma em que o plural pode significar a junção entre “o pai” e “a mãe”: “os pais”. Para tal confluência, o idioma francês utiliza-se do substantivo “*parent*”, definido pelo dicionário *Le Nouveau Petit Robert* do seguinte modo:

PARENT, ENTE [parã, ãt] nom et adjectif - ; latin: *parens, entis*. **A. PLUR. LES PARENTS**. **1.** Le père et la mère. **Procréateur**; **PLAISANT géniteur** (cf. POP. Les vieux). *La relation parentes enfants. Parentes indignes, désnaturés* (cf. Bourreau d’enfants). *Um enfant qui obéit à ses parentes*.

Parentes du conjoint (beaux-parents), du père ou de la mère (grands-parents). FAM. *Les parentes*, pour “mês, nos parentes”. *Venez ce soir, les parentes seront absents.* – *Parents d’élèves. Parents adoptifs.* – *Parents spirituels*: le parrain et la marraine. AU SING. *Devenir parente (parentalité).* *Parent unique, isole (monoparental)* [...] (ROBERT, 2001, p. 1782. Grifos do autor).

Portanto, nos parece que o Visconde de Taunay não teria escolhido um sobrenome de origem francesa com essa significação de modo inconsciente. Oscar possui *des pères*, pertence a Armando e Raul, mesmo que o filho e o pai de criação não saibam.

No objetivo de “conquistar” a parte da paternidade que lhe cabe, Raul ressurgiu, após quase vinte anos, para “disputar” com Luiza os seus desejos, dessa forma, o sobrenome do indesejado visitante para ser outro trocadilho do autor para, de modo implícito, sugerir a função *actante*. O termo “*quesnelle*” não existe no dicionário do idioma francês, mas nos parece ser uma indicação do substantivo feminino “*querelle*”:

QUERELLE nom féminin – 1155; lat. *querela* “plainte”, et spécialt “plaint em justice”. **1.** VX Procès; plaite em justice. [...] Parti, intérêts de qqn dans um litige. [...] **2.** (1538) Différend passionné, opposition assez vive pour entraîner um échange d’actes ou de paroles hostiles; cet échange de violences. [...] **3.** Conflit plus ou moins violent pouvant dégénérer em guerre. (ROBERT, 2001, p. 2061).

Por mais que a análise não permita afirmar categoricamente a intenção de trocadilho do autor, é ao menos bastante sugestiva a adjacência do nome Quesnelle com *querelle*, há aproximação fonética e fonológica e, sobretudo, com o papel exercido pela personagem no enredo. Raul surge para a “disputa” (*querelle*), Oscar tem “dois pais” (*des pères*), mas o desfecho da oculta batalha é vencido pelos desejos da esposa e privilegia a Armando Despères, pois ele mantém seus direitos sobre Oscar e Luiza, os quais poderiam ser de “dois pais”, mas que, durante todo o tempo, carregam o sobrenome do “legítimo” patriarca.

O prenome Armando também comunga com a nossa relação: “[...] espanhol **Armando**, francês **Armand**; do alto-alemão antigo **Hariman**: “homem (**man**) do exército, da guerra (**hari**)”. (GUÉRIOS, 1981, p. 62). O marido, sem saber, entrou em guerra com o seu amigo, pelo amor da esposa e pela paternidade do filho. Contudo, o “lobo” agiu como “cordeiro” e retirou a “disputa”, beneficiando o pai de criação.

Por fim, os prenomes dos filhos também apresentam algum paralelismo com as suas funções: “OSCAR, do sueco ou do anglo-saxão. alto-alemão antigo **Ansgar**: “lança (**gar**) dos deuses **Asen**”. A respeito de **Asen**, ver **Oswaldo**. Em Portugal: **O’scar**”. (GUÉRIOS, 1981, p.191). Numa “disputa” entre “dois pais”, Oscar é a “lança dos deuses”, objeto de desejo dos dois homens e símbolo da batalha. Já Vicente, “[...] latim **Vicens, Vincentis**: ‘vencedor (do mal)’, de origem cristã. Cognato do verbo **vincere**: ‘vencer’. Francês **Vincent**”. (*idem*, 1981, p. 246), é uma espécie de *bon-vivant* que apresenta conduta questionável naquela hipócrita sociedade burguesa, capitalista e cristã, vencendo-a sem apresentar muitos esforços e virtudes morais.

Toda esta arquitetura dramática, apesar de não ter sido plenamente desenvolvida, tem o seu ápice no desfecho moderno e inovador, pois não apresenta o fatalismo moralizador e determinista e também não é propriamente um *happy end*. *A conquista do filho* lega-nos a possibilidade da vida nem sempre ter grandes acontecimentos e o tempo apenas ter se encarregado de amadurecer as personagens, encaminhando-as para destinos diferentes, porém comuns.

3.5. Semelhanças e diferenças entre os dramas e a metacrítica

Sábato Magaldi conclui que “a família feliz, estruturada no amor dos cônjuges, surge sempre na obra de Alencar como o ideal a alcançar e culminação da sociedade” (1997, p. 107), observação que pode ser aplicada aos dramas do Visconde de Taunay. O destino fatalista, moralizador e determinista, em *Amélia Smith* ocorre justamente pela protagonista não ter cumprido o seu papel de esposa modelo no casamento e preservado a família feliz e estruturada no amor dos cônjuges. Já em *A conquista do filho*, tal ideal é mantido no desfecho, uma vez que a protagonista teve uma passagem temporal menos inflexível e propiciadora de condições para que ela pudesse “se corrigir” e desempenhar o papel destinado às *mademoiselles* burguesas.

O crítico aponta que a maior riqueza das peças de Alencar é a mudança de perspectiva dos protagonistas de “um único” amor inabalável para a configuração de um “segundo amor”:

Outra peculiaridade de Alencar, responsável pela maior riqueza de suas peças, é a configuração de um segundo amor em seus heróis. A dramaturgia que o precedeu esgotava a capacidade amorosa num único objeto, não lhe ocorrendo a hipótese de transferência do sentimento ou consideração de que ele fora um engano; Alencar, em várias peças, instala a inclinação dúbia ou a mudança do amor, o que abre maior número de veredas ao itinerário dos heróis. É certo que o mito romântico do amor único persiste, sendo a segunda inclinação reconhecida como a verdadeira, porque a outra nascera da mera incapacidade momentânea de ler no próprio íntimo. Luís, casado com Carolina, nutre em *A Expição* uma paixão adúltera por Sofia. Justificava esse anseio de um amor completo a circunstância de que se proibira a relação carnal com a esposa, egressa da vida pecaminosa. Sofia não admite a consumação do adultério, embora fosse sensível a Luís e lhe promettesse não amar a ninguém mais, e ele, tocado pela abnegação da esposa, volta a ela sem os vetos morais (MAGALDI, 1997, p. 112-113).

O Visconde de Taunay também desenvolveu esta perspectiva em seus dramas realistas: o amor intransferível entre os seres, típico da escola romântica, cedeu lugar a possibilidade de dois amores, aspecto realista. Assim como nos dramas alencarianos, tal mudança é relativa, pois o segundo amor prova-se um engano e a protagonista busca reconstituir o “verdadeiro” amor, confundido por uma paixão impulsiva, fato que demonstramos nos subcapítulos anteriores nas relações de Amélia Smith com Jorge de Castro e a redescoberta do amor único para com John Smith e também na de Luiza com Raul Des Quesnelles, paixão antiga e já esquecida pela esposa, a qual busca conservar o casamento com Armando Despères. Além disso, reforçamos que havia a diferença temporal entre os enredos românticos e realistas, tendo os primeiros a perspectiva de jovens apaixonados em busca de um casamento e os outros personagens casadas e vivendo o conflito da perda da paixão; portanto, cabe a hipótese de que os realistas poderiam ter sido anteriormente como os românticos e estes, posteriormente, caírem nas mesmas tentações durante seus casamentos.

Após apontar o aspecto positivo dos dramas de Alencar, Sábato Magaldi expõe algumas características das quais questiona o valor estético:

A mão do dramaturgo, por vezes, torna-se visível na condução da história, e os episódios perdem a verossimilhança. A atração pelos golpes cênicos, ao gosto da época, falseia a verdade e leva a um patetismo inaceitável. A peça menos satisfatória, desse ponto de vista, é *As Asas de um Anjo*, em que os efeitos principais se perdem na gratuidade. Desde a inacreditável cena de sedução até o roubo dos bens de Carolina, para que ela conhecesse a miséria, como castigo, todo o entrecho parece armado pelos desígnios moralizantes do dramaturgo. As cenas em que o pai, bêbado e

inconsolável, encontra por acaso a filha trãnsfuga, pegam total tributo ao dramalhão. Em *O que é Casamento?* o marido surpreende da porta um fim de diálogo aparentemente comprometedor para a mulher, e no desfecho, sem ser visto, assiste a outro, que lhe assegura não só a inocência como a nobreza do silêncio dela. São essas ingenuidades, entre outras, que permitem pensar que a tese prejudica a ficção, na obra teatral do autor. Dentro do esquema apriorístico, porém, introduzem-se lampejos surpreendentes de penetração psicológica (MAGALDI, 1997, p. 113).

José de Alencar, conforme também exemplificamos no subcapítulo sobre a sua dramaturgia realista, sempre deixou claro o seu intuito de moralizar e “corrigir” a sociedade. Tal ímpeto fez com que, em muitas cenas, aparecesse claramente a intervenção da “voz do autor” nas reviravoltas do destino. Já o Visconde de Taunay parece ter se preocupado em conferir maior veracidade estética em suas cenas, apesar de manter o fatalismo moralizador e determinista em *Amélia Smith*, a protagonista não casa, separa, enriquece, empobrece, prostitui e se transforma em “anjo” para viver tal fadário, pagando pelos erros apenas em sua conduta dissimulada e aos olhos dos leitores espectadores. Ainda melhor desenvolvido neste ponto é *A conquista do filho*, sendo uma versão mais sóbria a do amante que foge do escândalo quando jovem e retorna apenas para tentar uma aproximação com o filho oculto, assim como pelo desfecho no qual o protagonista percebe que a empreitada poderia justamente causar todas as reviravoltas comuns dos dramas fatalistas e preferir regressar para que tudo permaneça no estado anterior e cotidiano. Portanto, podemos concluir que Taunay não falseia as cenas com descobrimentos impactantes e demonstrações de superioridades cruéis entre as personagens, como por exemplo ocorre com os maridos traídos e as personagens *raisonneur* de José de Alencar.

Já outra perspectiva dos dramas alencarianos que se repetem nas peças de Taunay é com relação às longas passagens temporais entre os atos. Sobre elas, Magaldi analisa:

[...] À relativa concentração das peças, incorporou ele o mais flexível tempo romanesco. Para a duração que pretende abranger, precisou o dramaturgo, várias vezes, colocar intervalos longos entre os atos, para que o tempo atuasse no entrecho. Com essa dilatação dos prazos, o escritor sentiu-se à vontade para variar os estados psicológicos (MAGALDI, 1997, p. 113).

Era mais comuns às obras dramáticas a concentração de tempo e espaço, mas para as mudanças de estado psicológico das personagens ocorrerem e, assim, pudesse haver uma correção moral de condutas, Alencar dilatou consideravelmente a passagem de

tempo entre os atos, característica que Taunay também exerceu em *Amélia Smith*, cerca de onze anos. Já em *A conquista do filho* há outra inovação do autor, pois há uma longa passagem temporal, quase vinte anos, mas o leitor/espectador só sabe dela pelas indicações contidas nos diálogos das personagens, apresentando-se em cena uma unidade de tempo e espaço, mais funcional para a manutenção da verossimilhança estética da peça.

João Roberto Faria, apesar de não ter analisado as obras dramáticas de Taunay, é um crítico especialista em dramas realistas brasileiros do século XIX e algumas de suas análises sobre o período, sobretudo das peças de José de Alencar, também nos fornecem suporte para as comparações finais com os dramas realistas do Visconde. Sobre as vantagens do casamento e da vida em família, típicas dos cenários realistas, o crítico aponta que:

As preleções sobre as vantagens do casamento e da vida em família estão presentes em todas as comédias realistas de Alencar, que desromantiza o amor e o redefine em termos de “amor conjugal”, isto é, de um sentimento sem as características da paixão romântica (FARIA, 1993, p. 187).

Os dramas de Taunay também tinham foco nesse período da vida, “desromantizando o amor e redefinindo-o em termos de “amor conjugal”, assim como na construção dos protagonistas, como também analisou Faria a respeito das peças dramáticas alencarianas: “O pai de família, equilibrado, ponderado, cômico das suas responsabilidades para com os seus e a sociedade, eis o perfil do herói do teatro burguês, que substitui o jovem rebelde e apaixonado do teatro romântico” (1993, p. 190). Destarte, considerarmos as duas últimas peças do Visconde como dramas de casaca realistas.

Sábato Magaldi já havia considerado, em *Panorama do teatro brasileiro*, que o *raisonneur* era o que havia de pior nos dramas de José de Alencar (Cf. 1997, p. 111), aspecto que também foi analisado por João Roberto de Faria:

O que importa observar nesse diálogo é o discurso mascarador de Meneses em relação aos dados da realidade social descrita por Carolina. Ela, com palavras duras, desvenda algumas contradições da sociedade que conhece por dentro, como casamento por dinheiro e o falso moralismo. Todavia, essas contradições não são vistas pelo *raisonneur* como decorrentes de uma conjuntura social, mas como simples procedimentos de indivíduos desajustados que se afastaram da “verdadeira sociedade”, ao deixarem de lado valores como a castidade, o trabalho e a família. Alencar recorre novamente – já fizera isso em *O Crédito* – a uma visão maniqueísta do real, a fim de

idealizar uma sociedade burguesa assentada na “união das famílias honestas” (FARIA, 1993, p. 181).

Como exposto na abordagem de Faria a respeito da função do *raisonneur* (Menezes) em *As asas de um anjo*, a visão maniqueísta de José de Alencar apresenta-se pela voz da inflexível personagem que “idealiza uma sociedade burguesa assentada na ‘união das famílias honestas’”. Apesar de *Amélia Smith* apresentar idealização semelhante, não há claramente a figura de um *raisonneur*, exercendo a própria protagonista “pecadora” o papel de julgadora, algumas vezes apoiada (Conselheiro Nunes, Mendes Soares) e várias outras reprimida (Júlia, Jorge de Castro, Arminda Soares e Jonh Smith). *A conquista do filho*, por sua vez, não possui grandes julgadores, terminando com a concordância entre os protagonistas do conflito e encerrando a necessidade de um fatalismo de correção moral.

A respeito dos dois dramas do Visconde de Taunay só temos um texto crítico, “Taunay Dramaturgo”, de Sábato Magaldi, uma vez que as obras de historiografia literária brasileira não alisaram o escritor como dramaturgo e as duas outras críticas não apresentam relatos sobre estas peças, Maria Lídia Lichtscheidl Maretti focou apenas nas duas comédias românticas e Lothar Hessel e Georges Raeders citam-nas apenas em um parágrafo.

Sobre *Amélia Smith*, Magaldi inicialmente relata:

É de presumir-se que o amadurecimento tenha trazido novos projetos a Taunay: *Amélia Smith*, desde a estrutura em quatro atos, é uma realização muito mais ambiciosa, e com ela contava o dramaturgo conquistar a cena parisiense. Paga a peça tributo à melodramaticidade, em voga na época, e algumas revelações se fazem em solilóquio, quando o diálogo seria mais teatral. Não se lhe apontam, porém, muitos outros defeitos. (MAGALDI, 2003, p. 85).

Em nossa análise sobre a peça, em subcapítulo anterior, analisamos a melodramaticidade do enredo e a função dos solilóquios e concordamos com Magaldi de que esses estão entre os principais “defeitos” estéticos do drama, embora, ainda assim, ele seja bem arquitetado:

Quis Taunay construir um grande caráter (*Amélia Smith* equipara-se aos nomes próprios que deram título a tantas obras clássicas) e a problemática levantada apresenta laivos modernos. O ficcionista autêntico transparece em

situações sutis, como aquela em que John Smith, já quarentão, pede a Ayres Peres que lhe encontre esposa – forma sensível de propor matrimônio à jovem filha do amigo, arruinado financeiramente. Amélia não deseja vender-se, mas as circunstâncias lhe recomendam aceitação do casamento. A vida em comum deitará a natureza de seu amor pelo marido, que lembra o sentimento de Leonor de Mendonça por D. Jaime, no drama de Gonçalves Dias: “É um afeto profundo, calmo, honesto... diverso, de certo, dessas grandes paixões que aliás existirão sempre, mas que são filhas da educação e de organizações especiais, nervosas e doentias”. (MAGALDI, 2003, p. 85).

Magaldi aponta aspectos gerais do drama, elogiando algumas cenas e construções de personagens, dando destaque a heroína de grande caráter que dá nome à peça, muito recorrente no período. Também analisamos com detalhes tais características, comparando-as com os dramas e romances alencarianos e de outros escritores do período. Sobre o conflito dramático, o crítico analisa:

Eis que Jorge de Castro, insinuante e cheio de êxito, assedia Amélia. Pudica e recatada, a jovem esposa repele as investidas, até ceder. Mais tarde, é Jorge quem tem ciúmes do marido (tanto essa como a primeira entrada de Arminda Soares com o amante, D. Molina Regis, diplomata peruano, constituem as mais infelizes concessões do texto ao gosto duvidoso), e pede auxílio a Jorge, em nome da antiga ligação. (MAGALDI, 2003, p. 85).

Abordamos com bastante detalhes estas concessões de gosto duvidoso apontadas por Magaldi, principalmente as repentinas aparições de Arminda Soares para dar voz ao moralismo inflexível de Amélia Smith ou para fazê-la sofrer da consciência. Sobre a conclusão do enredo, o crítico considera que:

A vaidade ferida ditou o rompimento de Amélia, e Jorge desaparece do quadro familiar. Não desaparece, efetivamente, porque da união resultou o nascimento de uma criança, herdeira dos atributos paternos. Aos seis anos, com inteligência incomum, sofre Amadeu da mesma debilidade física de Jorge de Castro, e sucumbirá ao mal, por não ter recebido os cuidados permanentes que requeria a compleição frágil. O desfecho encerra uma lição da inflexível lógica divina (MAGALDI, 2003, p. 85).

Magaldi resume desfecho do enredo pela hereditariedade genética e pelo moralismo inflexível de lógica divina, sem fazer grandes considerações. Contudo, no geral, concordamos com as análises do crítico e apresentamos outros aspectos no subcapítulo de análise deste texto cênico, tais como o determinismo biológico, de raça e de meio e a moralização com a teoria d’“o que é casamento”.

Sobre *A conquista do filho*, o crítico destaca:

Sob vários aspectos, *A Conquista do Filho* parece uma retomada do tema de *Amélia Smith*. Aqui, a protagonista não vê nunca mais o amante. Na última peça de Taunay, Luiza Despères recebe a visita de Raul das Quesnelles, vinte anos depois que findou uma ligação, cujo fruto sobreviveu. Os maridos de ambas as peças, embora perfeitos, teimam em proclamar as qualidades daqueles que lhes conquistarão as esposas. Sua imaculada virtude tem algo de folhetinesco. As criadas de Amélia e Luíza são protetoras indiscutíveis: a primeira, uma escrava que transferiu para a menina branca o amor pela filha que não pôde preservar (lugar comum da ficção, naqueles dias); e a segunda aliada solícita na tarefa de afastar o inoportuno visitante. Luíza estima o marido, com sentimento semelhante ao de Amélia por John Smith. Em *A Conquista do Filho*, mantêm-se também lar constituído, contra as perturbações que ameaçam desfazê-lo. A sensibilidade conservadora de Taunay nunca admitiu as alterações da ordem estabelecida, não obstante as convulsões perigosas ameaçassem romper o equilíbrio (MAGALDI, 2003, p. 86).

Magaldi aponta as repetições de temas e funções das personagens entre os enredos dos dois dramas de Taunay, considerando *A conquista do filho* como uma espécie de continuação de *Amélia Smith*. Bastante significativo é o apontamento sobre a necessidade de “manter a constituição do lar contra as perturbações que ameaçam desfazê-lo”, à qual o crítico atribui à “sensibilidade conservadora de Taunay, que nunca admitiu as alterações da ordem estabelecida”, ideário comum a José de Alencar, apesar das significativas diferenças entre as obras dos dois autores.

Retornando as análises ao drama *Amélia Smith*, Magaldi aponta aspectos da peça que considera precursores:

E na visão do dramaturgo em transpor para o diálogo certos temas está a sua inteligência precursora. No arquivo de Taunay foram encontradas algumas linhas sobre *Amélia Smith*, pelas quais se depreende a consciência de que a cena capital do último ato “é legítima novidade no teatro”. Trata-se da confissão da heroína ao Dr. Ramos, segundo a qual Amadeu era filho de Jorge e não do marido. Antes, o médico fez longa digressão sobre o caso clínico da criança e “a teoria exposta é o ponto delicado da tese que considerei e quis discutir” – assevera o dramaturgo. De acordo com o diagnóstico, “Amadeu sempre teve inteligência exageradamente desenvolvida e corpo frágil demais para tanta precocidade... daí déficits contínuos, perdas exageradas... em suma um vício de organização, ainda bastante obscuro para a ciência... a eliminação incoercível dos elementos vitais... verdadeiro suicídio inconsciente”. A tirada assim termina: “... esse menino era um prodígio... A essência expansiva arreventa o vaso frágil demais que busca retê-lo...” Antes que Ibsen examinasse em *Espectros* as consequências de moléstia hereditária, Taunay analisou problema semelhante. E há a dura lei moral, que leva Amélia à expiação. Dr. Ramos enuncia também outro princípio de largo alcance literário: a mentira piedosa. Poupar a John Smith a verdade seria prova muito mais autêntica de amor. Ele sucumbira à certeza de que não era o pai de Amadeu. Estamos ainda em domínio ibseniano (MAGALDI, 2003, p. 86).

Nas análises sobre as comédias românticas discordamos de Magaldi que afirmara a pouca profundidade daqueles enredos, o crítico parece ser mais um que considera o “realismo”, a passagem para temas mais sérios e com atos mais longos uma “evolução” do romantismo, sobretudo por utilizar o termo “amadurecimento”. No entanto, e considerando nossas análises anteriores, concordamos com as qualidades que ele aponta nos dramas realistas, tais como a troca do *raisonneur* pelos diálogos e as discussões teóricas, sobretudo naturalistas, presentes nos diálogos. Sábato Magaldi ainda destaca o fato de Taunay ter consciência das inovações estéticas que fizera e, até mesmo, antes de Ibsen ter tratado das análises da “moléstia hereditária”, enfatizando o caráter precursor de seus dramas. Este é mais um dos motivadores para que consideremos a dramaturgia do Visconde de Taunay ser merecedora de uma posição na história da literatura brasileira.

Magaldi também destaca nos dois dramas a maneira como Taunay desenvolveu a ideia sobre os dois pais:

Tanto em *Amélia Smith* como em *A Conquista do Filho* formula-se a ideia de que o pai adotivo, que alimentou a criança e lhe deu carinho e educação, é o pai efetivo, e não o sanguíneo. Mme. Despères fala ao antigo amante, de cujo idílio nasceu um menino: “Meu marido tem todos os direitos sobre este filho a quem adora e é o seu maior consolo...” Na verdade, os dois maridos desconhecem aí que não são os pais verdadeiros. Mas os outros lhes atribuem o direito de paternidade. E isso é importante. Sabe-se que o acréscimo de uma ilação política a esse esquema básico fez a admirável parábola de *O Círculo de Giz Caucasiano*, provavelmente a obra-prima de Brecht. Taunay comprazia-se em delicadas indagações morais (MAGALDI, 2003, p. 86-87).

O crítico aborda a questão dos direitos dados pelas esposas traidoras aos pais de criação John Smith e Armando Despères como indagações morais que davam prazer a Taunay, sendo, portanto, também inovadoras para o período. Por fim, finaliza o seu relato crítico destacando as abordagens precursoras de *A conquista do filho*:

Essa delicadeza originou a história de *A Conquista do Filho*. Des Quesnelles, rico e solteiro, separa-se das propriedades brasileiras em busca do filho, que havia deixado na França. No cenário doméstico, entretanto, encontra uma família feliz, que solidifica seus laços, por iniciativa da mulher, como reparação ao erro que ela praticou um dia. Poderia Des Quesnelles destruir aquela placidez, conquistada no correr dos anos. Mme. Despères temperou-se na expiação e na renúncia. Cabe a Des Quesnelles trilhar caminho idêntico. E ao perceber que sua presença seria importuna, ele

abandona a França, para nunca mais voltar. Aceitou lucidamente a solidão, para não corromper a paz dos outros. A peça evita cenas fortes, os esclarecimentos em voz alta. Prefere a atmosfera intimista, os tons velados que seriam a marca do simbolismo. O que indica o mérito de um tratamento integral de *A conquista do filho* não é o que acontece na peça, mas exatamente essa armação para não acontecer nada. O abandono, a nostalgia, a renúncia conservam de pé essas vidas frustradas. Ideias parecidas foram o suporte, anos mais tarde, de textos plenamente realizados de Roberto Gomes ou Paulo Gonçalves (MAGALDI, 2003, p.87).

Sábato Magaldi considera que *A conquista do filho* apresenta aspectos inovadores que seriam depois explorados pelos modernos, havendo na peça o gosto pela atmosfera intimista, evitando cenas fortes, esclarecimentos em voz alta e as típicas reviravoltas dos melodramas, tais tons velados também trariam marcas do simbolismo, diferenciando o seu drama de casaca; além disso, a temática a armação para nada acontecer também confere ao drama uma temática que seria posteriormente realizada.

Além de Magaldi, a própria Luiza Despères cita a palavra “expição” no final do segundo ato do drama, cabe lembrar que este termo dá título à peça de José de Alencar para a continuação de *As Asas de um Anjo*. Seria *A conquista do filho* a “expição” de Taunay para o destino fatalista de *Amélia Smith*? Pelo desfecho do segundo drama acreditamos que o Visconde equilibrou a balança do determinismo biológico retirando o fatalismo moralizador, assim, de modo inovador (com aspectos simbolistas e modernos) fez com que a hereditariedade de Oscar não o prejudicasse na vida social e que a protagonista poderia realmente arrepender-se dos seus atos sem pagar com a perda do casamento, dos bens capitais ou de sua vida sexual e de sua condição moral.

3.6. Há um teatro Naturalista (Determinista) em Taunay?

De acordo com o exposto, os críticos (como nas diversas ponderações de Décio de Almeida Prado) apontaram que não houve a sequência lógica de passagem do realismo para o naturalismo na literatura dramática brasileira do século XIX. No entanto, apontamos várias análises dos enredos de *A conquista do filho* e, principalmente de

Amélia Smith que apresentam demasiados aspectos do determinismo genético, de raça e também de meio social.

Ginzburg et. al. no verbete sobre o “Teatro Naturalista” do *Dicionário do teatro brasileiro* menciona que afora poucas realizações, “nossa bibliografia teatral não registra muitas coisas que sejam dignas de nota” e, a seguir, cita *Amélia Smith* como uma possível obra em que “a questão [determinista] da hereditariedade é posta em primeiro plano”, embora considere o Visconde de Taunay como um escritor romântico (Cf. GINZBURG, 2006, p. 207).

Também Sábato Magaldi apontou que os dramas do Visconde de Taunay continham interessantes aspectos teóricos da corrente naturalista, considerando-os como precursores, até mesmo, em relação aos posteriores desenvolvimentos de Ibsen.

Das nossas análises, podemos citar como exemplos a discussão a respeito das origens de Amélia Smith, considerada de “sangue azul”, a influência da sociedade corrompida e o convívio neste meio de seduções e traições, os quais levaram Amélia e Luiza às fatídicas traições e a hereditariedade biológica de Amadeu que herda os problemas de saúde de Jorge, seu progenitor, assim como também Oscar possui gostos culturais e personalidade resistente como tinham Raul Des Quesnelles, outro verdadeiro pai biológico. Dessa forma, o destino determinista de “raça, meio ou momento”, concebidos por Hippolyte Taine e utilizados em obras como *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, fazem-se presentes nos dramas do Visconde de Taunay, os quais podem ser compreendidos como a peça que faltava para completar a sequência dramática (romantismo/realismo/naturalismo) da literatura brasileira do século XIX.

4. TAUNAY: UM CAPÍTULO A MAIS NA HISTÓRIA DA DRAMATURGIA BRASILEIRA

*Trata-se de arrombar essas falsas janelas,
essas contradições traiçoeiras, esses
paradoxos fatais que dilaceram o estudo
literário; trata-se de resistir à alternativa
autoritária entre a teoria e o senso comum,
entre tudo ou nada, porque a verdade está
sempre no entrelugar.
(COMPAGNON, Antoine).*

Vários foram os capítulos da dramaturgia brasileira no século XIX. Considerado por Antonio Candido como o período de verdadeira formação de nossa literatura, pois foi, neste século que se consolidaram obras com temáticas genuinamente preocupadas com o “espírito” nacional, além do surgimento de escritores conscientes deste papel e da aparição de um público-leitor muito mais amplo. Dessa forma, a dramaturgia também experimentou grande variedade temática e estética, iniciando o século com obras neoclássicas e de gosto passadista, depois experimentando heróis sentimentais e ultrarromânticos, comédias de costumes, melodramas, dramas de casaca realistas e peças musicadas.

Dentro deste intenso período e vasto território de criações artísticas, o Visconde de Taunay escreveu quatro obras dramáticas, as quais compõem um (ou até dois, dependendo do ponto de vista) capítulo a mais na história da dramaturgia brasileira.

4.1. Um homem do século XIX (e um escritor na formação da literatura brasileira?)

Conforme apresenta Maria Lídia Lichstcheidl Maretti é emblemático o fato do Visconde de Taunay ter nascido e falecido no século XIX (1843-1899). Neste século, da Independência do Brasil, Abolição da escravatura e Proclamação da República, também considerado por Antonio Candido como o da formação da literatura genuinamente brasileira, o autor experimentou profissões, carreiras políticas e militares, locomoveu-se pelo sertão, vivenciou guerras, produziu artes e, sobretudo, escreveu, em variados

gêneros, importantes obras literárias, sendo, portanto, um dos fundamentais escritores para a consolidação da literatura nacional do período. Sobre tais perspectivas, Maretti faz as seguintes reflexões:

Alfredo d'Escagnolle Taunay nasceu em 1843 e morreu em 1899, no penúltimo ano do século XIX, portanto. Ouso suspeitar que este detalhe biográfico do autor de *Inocência* possa configurar, ao lado de alguns dados representativos de sua intervenção na história, na literatura, na política, numa certa formação ideológica e na cultura de sua época, a composição de um *traçado alegórico* que representaria a constatação de que *ele foi um homem daquele século*. Apesar de lidar com um (só) aparente determinismo cronológico, do tipo que considera arbitrariamente que a virada do século por si só teria sido responsável pela mudança na ordem geral das coisas, penso que não se pode recusar, pelo menos não tão simplesmente, a impressão de que Taunay não teria se dado bem com o século que o sucedeu. Um indício claro desta impressão é o intenso lamento nostálgico característico tanto das suas *Memórias*, só publicadas após cem anos de seu nascimento, como dos outros escritos posteriores a 1889, o qual seria originário, nas palavras de Antonio Candido, da “intransigente fidelidade com que permaneceu monarquista” (Candido, 1975, vol. 2, p. 389). Ser *um homem daquele século* não implica, por outro lado, que ele tenha se dado bem no século em que viveu. Isto porque os seus projetos, para o seu tempo, são sempre frustrados. E, por isso, eu diria que, mais do que uma nostalgia do que foi, trata-se de uma nostalgia do que poderia ter sido o Brasil monárquico, aos olhos de Taunay (MARETTI, 2006, p. 67).

Mais do que um escritor, Taunay foi um importante homem do século XIX, líder político, monarquista convicto e ao mesmo tempo crítico, ocupou as funções de deputado, senador, amigo próximo de D. Pedro II, líder do exército brasileiro, participante ativo na Guerra contra o Paraguai, pensador, pesquisador, professor, memorialista, ensaísta, desenhista, e ficcionista produtor de praticamente todos os gêneros literários (polígrafo). O autor marcou o seu nome em diferentes campos da sociedade brasileira daquele século, idealizando conservar a monarquia e construir um país pacífico, letrado e próspero, planos frustrados e que refletiram o tom de seus últimos escritos.

No geral, as obras literárias do escritor evidenciam esteticamente as suas experimentações e ideários, passando pelas viagens, guerras, nacionalismos, críticas políticas, de costumes, moralistas e acentuado gosto pelo pictórico e teórico. Todavia, apesar de estar inserido em todas as consagradas obras de história da literatura brasileira, o que evidencia a relevância do seu nome, conforme apresentado, tais historiografias focam suas análises, de maneira geral, em apenas duas obras do autor: *Inocência* e *A retirada da Laguna*. Também como já mencionado, no século XXI, surgiram novas

reedições de suas obras, além de novos estudos sobre elas, tais como *Irecê a Guaná* (2000) e *Memórias* (2005), editadas por Sérgio Medeiros, a tese de Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, editada em livro em 2006, além de artigos, dissertações e teses acadêmicas a respeito de outras obras do autor. Dessa forma, a vivência e experimentação artística do Visconde foram analisadas em suas obras narrativas e descritivas, mas praticamente nem sequer foram mencionadas em sua dramaturgia. As obras dramáticas fazem parte do projeto literário do autor, merecendo ser conhecidas, apreciadas e situadas na história de nossa literatura de formação e consolidação. Portanto, podemos considerar que Taunay é devidamente reconhecido e em parte desconhecido pela crítica, fazendo-se necessário refletirmos sobre aspectos vigentes e ausentes desta área de análise.

4.2. Vigência e “falência” críticas: para além das escolas literárias

A historiografia e a crítica brasileiras consideraram algumas das narrativas do Visconde de Taunay, sobretudo *Inocência*, como obras de transição entre o Romantismo e o Realismo. Tal característica também pode ser aplicada à sua dramaturgia, pois, conforme expusemos, o autor produziu duas comédias de costumes românticas, as quais contêm aspectos realistas e dois dramas de casaca realistas, os quais contêm características românticas, naturalistas e até modernas.

É possível afirmar que o fato de o escritor apresentar-se em transição dificultou o enquadramento histórico almejado pelas obras historiográficas, o que pode ter contribuído para a exclusão de algumas de suas produções, uma vez que além da transição estética e temática, o autor também era um “polígrafo”, excedendo características das escolas e dos gêneros escolhidos pelas citadas historiografias. Esta relação dá origem ao entendimento da produção do Visconde de Taunay como pertencente a um “não-lugar”, citada por Maria Lídia Maretti.

O aspecto temporal de suas produções é outro “complicador” para o tradicional enquadramento histórico, pois durante o auge dos escritores realistas e das críticas de Machado de Assis a respeito desses, Taunay produzia o seu teatro romântico (serôdio), experimentando de ambas estéticas, muitas vezes fundindo características de uma em

outra, “romantismo-crítico”, “realismo-relativo”, além de outros aspectos estéticos inovadores. Em suma, a historiografia, com pretensão de agrupamentos estéticos datados, parece não ter encontrado espaço para a análise de algumas obras do autor.

Contudo, é inegável que sem a contribuição da mesma historiografia e crítica literárias, talvez o Visconde de Taunay sequer fosse reconhecido como um importante escritor brasileiro do século XIX. A partir dos relatos de Silvio Romero e José Veríssimo, o autor inicialmente ganhou a notoriedade de romântico com apuro de observação regionalista, com Antonio Candido o de “sensibilidade e bom gosto”, sendo importante para um dos elementos da “formação da literatura brasileira”, assim como também com as análises de Massaud Moisés, Alfredo Bosi e João Luiz Lafetá os quais amplificaram o caráter transitório e inovador do Visconde. Sem tais contribuições críticas, as descobertas, novos estudos e publicações a respeito do autor no século XXI talvez não tivessem acontecido, bastando citar, por exemplo, a indicação de Antonio Candido de que “Irecê a Guaná” era o melhor conto produzido por Taunay, culminando na reedição crítica deste por Sérgio Medeiros e em nossa dissertação de mestrado.

Desse modo, vários pontos de análise deste trabalho surgiram da “vigência” exercida pela crítica brasileira, sobretudo o primeiro capítulo. No entanto, conforme amplamente exposto, a mesma crítica e historiografia não encontrou espaço para a dramaturgia do Visconde de Taunay, a qual consideramos extremamente relevante e capaz de compor um capítulo a mais para a literatura brasileira do século XIX. Assim, proporemos a discussão acerca de uma possível “falência” da crítica, fato que possibilitou as nossas análises e resultou nesta tese.

A expressão “falência da crítica” emprestamos da obra homônima, *Falência da crítica* (1973), de Leyla Perrone Moisés, na qual a autora utiliza-se da descoberta da produção do Conde de Lautréamont para expor o esgotamento das abordagens críticas tradicionais para avaliar duas obras recém-descobertas que extrapolavam os limites e desconstruíam os campos de análise até então vigentes:

Percorrer a crítica de um único autor no período de um século é uma tarefa esclarecedora não só quanto aos problemas desse autor, mas sobretudo quanto aos problemas da crítica. E quando se trata de uma obra de ruptura, uma obra que coloca em questão o próprio conceito de literatura, uma obra que parece cair em plena literatura como um objeto não-identificado, a crítica recebe um desafio exemplar (MOISÉS, 1973, p. 14).

Diante desse desafio exemplar, Leyla Perrone Moisés recomenda que:

[...] Qualquer que seja a respostas a essa pergunta, é certo que um crítico não pode lançar-se no estudo de Lautréamont sem se fazer perguntas sobre a própria crítica, sobre seus fundamentos teóricos, seu campo, seu objeto, seus métodos. (MOISÉS, 1973, p. 15).

Assim, também procuramos proceder ao analisar as críticas e historiografias citadas, questionando seus fundamentos teóricos, seus campos, objetos e métodos, encontrando pontos de “vigência” para nosso trabalho e outros pontos de ausência. Fatores como o estilo “polígrafo” de Taunay, a irregularidade temporal, estética e temática de sua obra contribuíram para o não enquadramento histórico, geralmente feito pela congregação de elementos de um período e de uma mesma escola literária.

Otto Maria Carpeaux questionou as fronteiras entre os períodos literários, apontando que o desaparecimento total das características de uma escola literária é algo bastante contestável:

O aparecimento e o desaparecimento de estilos literários está em certas relações com as transformações da sociedade; mas estas não explicam aquele, o próprio estilo. Na verdade, o estudo das transições sociais contribui para explicar as mudanças de estilo, no sentido de “estilo de época”. Mas além disso existem fatores autônomos da evolução dos estilos; o Simbolismo também pode ser satisfatoriamente interpretado como Neorromantismo pré-modernista. E existem, mais, os fatores permanentes da expressão em prosa e da expressão em poesia, entre as quais a fronteira é variável. O Naturalismo foi a primeira tentativa de apoderar-se do material chamado “mundo moderno”; o método só podia ser o da prosa; então, tornou-se prosaica a própria poesia. Esta reagiu, produzindo um estilo particularmente poético, adverso aos *statements* sobre a realidade – daí a feição evasivista do Simbolismo. Mas o resultado foi, afinal, um estilo poético, capaz de exprimir em poesia o material chamado “mundo moderno”. Eis o primeiro sintoma de uma “literatura de equilíbrio”, que dominará a Europa entre 1900, do *fin du siècle*, até verdadeiro fim do século XIX, em 1914 (CARPEAUX, 2012, v. 8, p. 193-194. Aspas do autor).

O chamado *fin du siècle* trazia diversas fusões e transições estético-literárias e a dramaturgia do Visconde de Taunay fora produzida justamente nas décadas finais do século XIX, de certa forma, esta possui a sua originalidade no modo metalinguístico com que retoma os aspectos tradicionais de seu século, em como inova por meio das fusões e até em algumas antecipações temáticas do século posterior.

O exemplo de Carpeaux sobre as transições ocorridas durante o período da escola realista pode ser comparado com a dramaturgia de Taunay. O historiador enfatiza que “do Realismo ao Naturalismo”: o caminho parece em linha reta. O Naturalismo teria sido um Realismo mais radical.” (2010, v. 7, p. 157. Aspas do autor), contudo o Naturalismo não teria rompido e sim confirmado aspectos científicos do Realismo: “[...] O Naturalismo acabou porque não era capaz de criar um novo estilo; isso será tarefa do Simbolismo” (2010, v. 7, p. 439). Encontramos estas fusões nos dramas do Visconde de Taunay, realismo e naturalismo em *Amélia Smith* e realismo e simbolismo em *A conquista do filho*, e elas podem completar uma importante lacuna existente na dramaturgia brasileira do século XIX, pois, conforme apontam renomados especialistas do período, ocorreu apenas a transição do Romantismo para o Realismo, não tendo este a sua sequência naturalista e experimental.

Também, ao lermos a historiografia de Carpeaux e compararmos as análises das escolas literárias com relação a Portugal e ao Brasil, verificamos que no primeiro país as fronteiras entre o período medieval (onde ocorre o processo de formação da literatura portuguesa), o período clássico (de consolidação) e o período moderno (do romantismo em diante) são mais claras. No Brasil, configurou-se de 1500 a 1836 um período cheio de fusões, reconhecido por Antonio Candido como colonial (de literatura portuguesa feita no Brasil), sendo a partir do século XIX o período de formação, no qual as fronteiras entre Romantismo, Realismo e Naturalismo não são tão evidentes, ocorrendo somente no Modernismo posterior a consolidação da literatura brasileira. Logo, classificar nossos autores em períodos estanques é algo que não funcionará plenamente a contento.

Antonio Candido também chamou a atenção em *Formação da literatura brasileira* para a imposição que é estabelecer uma divisão por periodização em nossa literatura:

Por isso, há forçosamente na busca da coerência um elemento de escolha e risco, quando o crítico decide adotar os traços que isolou, embora sabendo que pode haver outros. Num período, começa por escolher os autores que lhe parecem representativos; nos autores, as obras que melhor se ajustam ao seu modo de ver; nas obras, os temas, imagens, traços fugidios que o justificam. Neste processo vai muito da *sua* coerência, a despeito do esforço e objetividade (CANDIDO, 2000, v. 1, p. 37. Grifo do autor).

Os críticos e historiadores precisam fazer escolhas, datar o período e escolher os autores representativos, depois as obras, os temas e os estilos que melhor se ajustam ao método escolhido. É provável que sobrar algo a ser explorado, principalmente quando houver em outro pesquisador diferentes perspectivas críticas e metodologias teóricas. Dessa forma, como observa Antonio Candido, a crítica é um ato arbitrário:

Sob este aspecto, a crítica é um ato arbitrário, se deseja ser criadora, não apenas registradora. Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolheu, entre outros. A este arbítrio o crítico junta a sua linguagem própria, as ideias e imagens que exprimem a sua visão, recobrando com elas o esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecido (CANDIDO, 2000, v. 1, p. 37).

Ou seja, de certa forma, tanto a crítica quanto a historiografia brasileira do século XX, exemplificadas aqui por Leyla Perrone Moisés e Antonio Candido, já questionavam a arbitrariedade das avaliações sistemáticas e métodos de periodização dos dois últimos séculos, dando suporte para várias novas abordagens que surgiram no século XXI, oriundas de novas necessidades e de quebras de hierarquias. Nessa perspectiva, trazemos as análises de Antoine Compagnon em *O Demônio da Teoria* (2010) dentre as quais não seria mais função da teoria dizer por que é necessário estudar a literatura:

[...] A teoria acomodou-se e não é mais o que era: está aí assim como todos os séculos literários estão aí, como todas as especialidades convivem na universidade, cada uma em seu lugar. Encontra-se compartimentada, inofensiva, espera os estudantes à hora certa, sem outro intercâmbio com outras especialidades nem com o mundo a não ser por intermédio desses estudantes que vagueiam de uma disciplina a outra. Não está mais viva que as outras disciplinas, na medida em que não é mais ela que diz por que e como seria necessário estudar a literatura, qual é a pertinência, a provocação atual do estudo literário. Ora, nada a substitui nesse papel, aliás, não mais se estuda tanto a literatura. (COMPAGNON, 2010, p. 14).

Segundo Compagnon, a teoria literária atualmente encontra-se compartimentada, não tem sido mais capaz de demonstrar a pertinência do estudo literário, ela reduziu-se a apenas uma demonstração técnica:

[...] A teoria não pode se reduzir a uma técnica nem a uma pedagogia – ela vende sua alma nos vade-mécum de capas coloridas expostos nas vitrinas das livrarias do Quartier Latin –, mas isso não é motivo para fazer dela uma metafísica nem uma mística. Não a tratemos como uma religião. A teoria

literária não teria senão um “interesse teórico”? Não, se estou certo ao sugerir que ela é também, talvez essencialmente, crítica, opositiva ou polêmica (COMPAGNON, 2010, p. 15. Aspas do autor).

Compartimentada e vendida como uma doutrina a ser aceita, a teoria perde a sua própria função de avaliar a validade crítica, tornando-se também uma espécie de crítica opositiva ou polêmica.

Antoine Compagnon enfatiza o processo duplo opositivo existente entre a teoria e as “ideias preconcebidas”:

[...] a teoria parece principalmente interessante e autêntica, mas pelo combate feroz e vivificante que empreende contra as ideias preconcebidas dos estudos literários, e pela resistência igualmente determinada que as ideias preconcebidas lhe opõem. (COMPAGNON, 2010, p. 15-16).

No intuito incessante de opor-se ao “senso comum”, a teoria defende suas teses até o contrassenso de anular-se: “[...] os teóricos [...] defendem suas próprias teses, ou antíteses, até o absurdo, e, assim, anulam-se a si mesmos diante de seus rivais encantados de se verem justificados pela extravagância da posição adversária.” (COMPAGNON, 2010, p. 16). A partir disso, instala-se entre a prática e a teoria um processo ideológico:

[...] Entre a prática e a teoria, estaria instalada a ideologia. Uma teoria diria a verdade de uma prática, enunciaria suas condições de possibilidade, enquanto a ideologia não faria senão legitimar essa prática com uma mentira, dissimularia suas condições de possibilidade. (COMPAGNON, 2010, p. 20).

Para o autor, a teoria deveria então ter uma função metacrítica:

[...] a teoria contrasta com a prática dos estudos literários, isto é, a crítica e a história literárias, e analisa essa prática, ou melhor, essas práticas, descreve-as, torna explícitos seus pressupostos, enfim critica-os (criticar é separar, discriminar). A teoria seria, pois, numa primeira abordagem, *a crítica da crítica*, ou a *metacrítica* (colocam-se em oposição uma linguagem e a metalinguagem que fala nessa linguagem; uma linguagem e a gramática que descreve seu funcionamento). Trata-se de uma consciência crítica (uma crítica da ideologia literária), uma reflexão literária (uma *dobra crítica*, uma *self-consciousness*, ou uma autor-referencialidade) [*sic*], traços esses que se referem, na realidade, à modernidade, desde Baudelaire e, sobretudo, desde Mallarmé. (COMPAGNON, 2010, p. 20-21. Grifos do autor).

A “crítica da crítica”, metacrítica, foi o exercício que fizemos a partir dos relatos apresentados nos primeiro e segundo capítulos desta tese; todavia, nosso trabalho sobre a dramaturgia de Taunay, na maioria das vezes, precisou formular a própria crítica literária devido a ausência de textos desta natureza e depois pensá-la teoricamente: “[...] *literatura*, depois *crítica literária* e *história literária*, cuja distinção é enunciada pela teoria.” (COMPAGNON, 2010, p. 21. Grifos do autor).

Logo, nosso percurso na tese, baseando-se na análise metodológica de Compagnon, teve a crítica literária como “a experiência da leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os leitores” e a história literária como “um discurso que insiste nos fatores exteriores à experiência da leitura” (Cf. COMPAGNON, 2010, p. 21). Assim, procedemos com as críticas sobre as peças de Martins Pena e José de Alencar, com as análises de Maria Maretti e Sábato Magaldi sobre a dramaturgia de Taunay relacionadas à vivência do Visconde no século XIX e a interpenetração delas no “sistema” de Antonio Candido e de Décio de Almeida Prado.

Como ensina Compagnon, os exercícios crítico e histórico apresentaram-se da seguinte maneira:

[...] A crítica literária enuncia proposições do tipo “A é mais belo que B”, enquanto a história literária afirma: “C deriva de D”. Aquela visa a avaliar o texto, esta a explicá-lo. [...] A teoria quer saber o preço. Não tem nada de abstrato, faz perguntas, aquelas perguntas sobre textos particulares com os quais historiadores e críticos se deparam sem cessar, mas cujas respostas são dadas de antemão. A teoria lembra que essas perguntas são problemáticas, que podem ser respondidas de diversas maneiras: ela é relativista. (COMPAGNON, 2010, p. 22).

A teoria questiona os métodos escolhidos, relativiza-os, assim procuramos proceder ao questionar o porquê da exclusão historiográfica e do não reconhecimento crítico a respeito da dramaturgia do Visconde de Taunay:

[...] Perguntar-me-ão: qual é a sua teoria? Responderei: nenhuma. E isto que dá medo: gostariam de saber qual é a minha doutrina, a fé que é preciso abraçar ao longo deste livro. Estejam tranquilos, ou ainda mais preocupados. Eu não tenho fé – o *protervus* é sem fé e sem lei, é o eterno advogado do diabo, ou o diabo em pessoa [...] nenhuma doutrina, senão a da dúvida hiperbólica diante de todo discurso sobre a literatura. À teoria da literatura, vejo-a como uma atitude analítica e de aporias, uma aprendizagem cética (crítica), um ponto de vista metacrítico visando interrogar, questionar os pressupostos de todas as práticas críticas (em sentido amplo), um “Que sei eu?” perpétuo. (COMPAGNON, 2010, p. 23).

O espírito questionador e necessário de Compagnon apresenta-se no excerto anterior. Longe de querermos propor uma doutrina acerca de nossa leitura crítica e histórica, objetivamos apontar elementos capazes de justificar a importância documental, analítica e sobretudo estética da dramaturgia de Taunay, algumas vezes coerentes com os valores “vigentes” da crítica tradicional e por outras ausentes. Isto posto, não podemos ser pueris, pois como afirma Compagnon: “[...] tentaremos ser menos ingênuos. A teoria da literatura é uma aprendizagem da não ingenuidade. ‘Em matéria de crítica literária’, escrevia Julien Gracq, ‘todas as palavras que conduzem a categorias são armadilhas’.” (2010, p. 23. Aspas do autor). Também necessitamos fazer escolhas e, certamente, caímos em armadilhas.

Como ensina Antoine Compagnon, baseando-se na obra *Theory of Literature*, de Wellek e Warren, a teoria literária “é geralmente considerada um ramo da literatura geral e comparada: designa a reflexão sobre as condições da literatura, da crítica literária e da história literária; é a crítica da crítica, ou a metacrítica” (2010, p. 24). Assim, procuramos refletir sobre as condições da dramaturgia de Taunay, da crítica e da história produzidas durante os séculos XIX, XX e XXI para produzir o material teórico de nossa tese:

A teoria é mais opositiva e se apresenta mais como uma crítica da ideologia, compreendendo aí a crítica da teoria da literatura: é ela que afirma que temos sempre uma teoria e que, se pensamos não tê-la, é porque dependemos da teoria dominante num dado lugar e num dado momento. (COMPAGNON, 2010, p. 24).

Em suma, nosso trabalho metacrítico resultou nesta tese, na qual fazemos o questionamento ideológico “não-ingênuo” a respeito da exclusão crítica da dramaturgia de Taunay, pois temos a consciência de que nossas escolhas também são ideológicas. A teoria resultante será sempre um exercício relativista:

[...] A teoria da literatura, como toda epistemologia, é uma escola de relativismo, não de pluralismo, pois não é possível deixar de escolher. Para estudar literatura, é indispensável tomar partido, decidir-se por um caminho, porque os métodos não se somam, e o ecletismo não leva a lugar nenhum. A *dozra crítica*, o conhecimento das hipóteses problemáticas que regem nossos conhecimentos são, portanto, vitais. (COMPAGNON, 2010, p. 256).

Deste modo, tomamos partido, sobretudo, por reconhecer o valor estético-literário das “comédias romântico-críticas” e dos “dramas de casaca realista-naturalista-modernos” do Visconde de Taunay, além de questionar as suas ausências nas renomadas obras de historiografia literária brasileira, pois “[...] como a democracia, a crítica da crítica é dos regimes o menos ruim e, se não sabemos qual é o melhor, não temos dúvida de que os outros são piores.” (COMPAGNON, 2010, p. 256).

O espírito questionador de Compagnon manifesta-se novamente na seguinte passagem:

[...] Ao contrário, o objetivo é tornar-se desconfiado de todas as receitas, de desfazer-se delas pela reflexão. Minha intenção não é, portanto, em absoluto, facilitar as coisas, mas ser vigilante, suspeito, cético, em poucas palavras: crítico ou irônico. A teoria é uma escola de ironia. (COMPAGNON, 2010, p. 24).

Portanto, esta tese somente existirá se alguém lê-la e só se fará teórica quando alguém desconfiar e, ainda melhor, ironizá-la.

CONCLUSÃO: UM LUGAR PARA A DRAMATURGIA DO VISCONDE DE TAUNAY

Por uma leitura além da classificação por escolas literárias, assim concluímos o percurso estabelecido nesta tese. A dramaturgia do Visconde de Taunay apresenta variação estética e temática, compondo mais um importante capítulo da história dramática da literatura brasileira do século XIX. Tais variações podem ser categorizadas da seguinte maneira:

- 1- Romantismo-crítico: as comédias de Taunay contém temas e abordagens estéticas diferentes das tradicionais comédias de costumes praticadas durante o século XIX;

Décio de Almeida Prado reflete sobre a abrangência da comédia brasileira:

A comédia brasileira, em última análise, nunca rompeu a barreira que a fechava num campo afinal bastante restrito. Nunca foi tocada pela fantasia poética shakesperiana, que produziu na França um autor teatral como Alfred Musset. E, dentro da estética clássica, não foi capaz de construir *caracteres* (no sentido francês de tipos psicológicos universais), nem primou pela originalidade do enredo. Trabalhando com material humano comum, de uso de todos os comediógrafos, só propôs na verdade duas oposições básicas: a do estrangeiro *versus* o nacional e a do homem da roça *versus* o habitante da Corte. Nesse sentido, nem Macedo nem França Júnior foram muito além do que traçara Martins Pena, com maior carga de inventividade (PRADO, 2003, p. 138).

Taunay foi além dessas repetidas oposições em suas comédias, compondo espaços “não nomeados” ou de nome inventado, como Itatubóca, e, assim, promovendo a província interiorana a um local onde as contradições das personagens se fazem mais por síntese do que por antíteses. Outro aspecto bastante relevante é a fusão dos elementos realistas burgueses nas comédias, as personagens disputam cargos políticos, negociações na bolsa de valores, estadias em Paris e casamentos com moças que ocupam importante posição na sociedade capitalista, diferenciando-se dos protagonistas de Martins Pena que sonham com a vida na Corte, mas vivem com roupas simples, pés descalços, em meio a cafezais, enxadas, porcos, cavalos, galinhas e outros elementos intensificadores de suas caricaturas.

Outros aspectos tradicionais das comédias de costumes evitados pelo Visconde são: a confusão de identidade, disfarces inverossímeis, descobertas súbitas, pancadaria e excessivo uso dos apartes. A considerada “baixa comédia” – apesar de não concordarmos plenamente com este termo – abusava desses recursos para fazer rir a plateia. Taunay procurou produzir cenas cômicas mais refinadas questionando as ambições ideológicas de suas personagens por meio de suas contradições ao invés de explorar o vocabulário chulo e as ações exóticas delas.

Portanto, como consideramos no desfecho do segundo capítulo, Visconde de Taunay apresenta “a instância crítica na comédia dramática oitocentista brasileira”.

2- Realismo-relativo: os dramas de casaca burgueses de Taunay contém o sentimentalismo das personagens e intromissão ideológica da voz do autor;

As peças realistas do período mudaram de foco ao retratarem a camada social burguesa, representada por personagens intelectuais de casaca e em plena ascensão capitalista. Entretanto, não romperam totalmente com os valores da estética romântica, conforme podemos ler no seguinte excerto de Ginzburg et. al.:

[...] os próprios títulos das peças indicam os assuntos que tratam. E se nem todas realizaram uma ruptura total com o Romantismo – alguns recursos desse movimento ainda em voga convivem com os do Realismo –, vistas em conjunto elas refletem um notável esforço de atualização estética. Além disso, inspirados pela comédia realista francesa, retratam os costumes dos segmentos sociais brasileiros naquela altura já abertos ao liberalismo e aos valores burgueses. Ao contrário do que se via nos dramas românticos e melodramas ou nas comédias de costume de Martins Pena, os personagens principais das comédias realistas brasileiras são advogados, médicos, engenheiros, estudantes, jornalistas, negociantes, ou seja, profissionais liberais e intelectuais que constituem a classe média emergente do Rio de Janeiro. Desse modo, os espectadores podiam se reconhecer no palco e aplaudir o esforço dos dramaturgos em pôr em cena a fatia mais moderna da sociedade brasileira (GINZBURG, et. al., 2006, 267).

O Visconde de Taunay era vaidoso e dotado de grande sensibilidade artística, assim, não podia representar apenas a função de realista objetivo e científico na qual somente a matéria abordada apareceria. A “voz do autor”, sua percepção subjetiva e consciente sempre estão presentes em suas obras, inclusive nas tendências realistas-cientificistas que tencionavam isentar o sentimentalismo em prol da objetividade teórica. Durante suas expedições com o exército, aquilo que observara transformou em desenhos ou anotações para os seus posteriores relatos ou ficções, as jornadas de guerra e ocupações

apareciam em diários, ensaios, contos e romances. Análogo a isso, a sua dramaturgia realista, apesar do posicionamento crítico em relação à formação das famílias burguesas, não se pauta apenas pela análise sociológica, mantendo a subjetividade e o sentimentalismo característico do autor, o que pode ser considerado como “realismo-relativo”.

Diante do êxito das anteriores comédias de costumes e da derrocada do projeto de “correção moral” iniciado nos dramas de casaca do Ginásio Dramático, alguns autores voltaram a produzir comédias que abusavam dos “provérbios”, confusões, oposições entre a Corte e o interior, destacando-se a produção de Artur Azevedo, autor das peças *Amor por anexins* (1872) e *A capital federal* (1897), representativas dos dois estilos mencionados. Sobre a aparição do renomado dramaturgo e a continuação do estilo de Martins Pena, Alfredo Bosi destaca:

O nome de Artur Azevedo impõe-se então como o do continuador ideal de Martins Pena. Já o vimos saboroso poeta humorístico, mas ele mesmo declarava que os melhores versos que escrevera estavam espalhados em suas quase duzentas *revistas*. Metido na vida teatral desde a adolescência, Artur Azevedo conseguiu que fossem levadas à cena suas primeiras comédias como *Amor por Anexins* e *Horas do Humor*. O êxito fácil destas contribuiu para marcar os limites da sua criação, nivelando-a com o gosto do público médio; em contrapartida, desenvolveu-lhe os dotes de comunicabilidade, o que é quase tudo para um comediógrafo (BOSI, 2006 p. 239).

Conforme vimos, Taunay também escreveu boas comédias de costumes romântico-realistas, contudo, nas décadas finais do século XIX, momento da produção das comédias de Artur Azevedo e auge das peças musicadas francesas, o Visconde produziu dois dramas realista-relativos, contendo aspectos tradicionais dos morais dramas de casaca, a subjetividade romântica e o desenvolvimento de teorias naturalistas/deterministas:

Artur Azevedo tentou inserir-se nessa corrente dramática escrevendo “teatro sério”, algumas peças em verso que, segundo o seu próprio testemunho, não resistiram ao teste da representação. Ao contrário, enveredando pelos gêneros ligeiros da revista política e da bambochata, e parodiando dramas franceses em voga, atingiu o supremo alvo, o aplauso do público, que não mais lhe foi regateado (BOSI, 2006, p. 240).

Seria Taunay o escritor do período que produziu este “teatro sério”? Poderia ocupar este lugar nas historiografias? Acreditamos que sim, principalmente pela introdução da estética naturalista.

- 3- O Realismo-Naturalismo: tal vertente foi considerada ausente na sequência lógica da dramaturgia brasileira do século XIX e os dramas de Taunay fornecem elementos para suprir tal lacuna;

Em seus dois dramas de casaca, além dos elementos morais típicos da escola realista, Taunay desenvolveu teorias científicas baseadas no naturalismo de raça, principalmente no tema da “herança genética” adquirida pelos filhos a partir de aspectos físicos e psicológicos dos pais desconhecidos.

Tal vertente foi considerada inexplorada pela dramaturgia realista brasileira do século XIX, conforme apontamos nos relatos de Décio de Almeida Prado em sua historiografia, e os dois dramas de Visconde de Taunay possuem elementos suficientes para, ao menos, serem exemplos de complementação desta lacuna. Além disso, ainda há outras possíveis inovações a serem apontadas na dramaturgia do Visconde.

- 4- Outros “ismos”: a dramaturgia de Taunay apresenta aspectos deterministas, simbolistas e até modernistas;

O determinismo de raça foi outro aspecto explorado pelo escritor no drama *Amélia Smith*, além do determinismo de meio e momento presente nas traições das protagonistas e na necessidade de manter a hipócrita posição de superioridade moral. Sábato Magaldi também destacou a influência simbolista em *A conquista do filho*, aspecto que funcionou como uma “resolução evolutiva” ao castigo moral realista e ao destino inflexível naturalista. Tais fatores elevam ainda mais a dramaturgia de Taunay como importante transição do final do século XIX, trazendo versões posteriores às comédias de costumes românticas de Martins Pena, ao moralismo corretor de José de Alencar e figurando ao lado da produção de Artur Azevedo, considerado pela crítica como o mais completo autor dramático do século XIX.

Ao partirmos de uma cosmovisão da leitura da obra do Visconde de Taunay para além da classificação por escolas literárias, chegamos à conclusão de que sua produção sintetiza-se pela fusão entre o idealismo nacionalista, oriundo da estética romântica, e a crítica moral burguesa, oriunda do realismo. Todavia, essa síntese se faz em sua

dramaturgia em um momento de início da estética moderna. As décadas de 1880 e 1890, nas quais o autor escreveu o seu teatro, estavam sob a influência simultânea de muitos *ismos*: Realismo, Naturalismo, Cientificismo, Materialismo, Determinismo, Darwinismo, Positivismo, Parnasianismo, Simbolismo, entre outros, motivos que dificultam ainda mais a categorização por período. Além disso, vivíamos uma ascensão das produções francesas no Brasil, fato que fez a crítica e o público não atentar-se para algumas produções nacionais daquele período.

Dessa forma, sintetizamos as quatro categorias do seguinte modo: “a estética romântico-realista inovadora da dramaturgia do Visconde de Taunay”.

As novas abordagens metodológicas, da segunda metade do século XX e início do século XXI, e as historiografias literárias que passaram a considerar mais as obras dramáticas para compor as suas análises, permitiram a inclusão de novos autores e obras. Dessas perspectivas, por exemplo, veio ao lume a obra dramática do escritor Qorpo Santo, sendo considerada uma falha o seu anterior desconhecimento. O autor publicou a sua dramaturgia contemporaneamente ao Visconde de Taunay e no mencionado momento de declínio do Ginásio Dramático, no qual críticos e público/espectador deixaram de observar a produção brasileira: “Qorpo-Santo “editou em 1877 [...] todas as brevíssimas [comédias] [...] compostas em 1866” (BOSI, 2006, p. 244).

Sobre a descoberta centenária da dramaturgia de Qorpo Santo, Bosi considera:

A nossa história literária comove-se de quando em quando com uma boa surpresa. Depois de cem anos de esquecimento descobriu-se o originalíssimo dramaturgo gaúcho José Joaquim de Campos Leão, que a si mesmo alcunhava-se Qorpo-Santo (BOSI, 2006, p. 244).

É evidente que a descoberta da dramaturgia de Qorpo Santo produz maior “ar de novidade”, pois trata-se do descobrimento de um escritor, até então, desconhecido de nossas letras, que se dedicou mais à dramaturgia do que o polígrafo Visconde, já amplamente reconhecido como memorialista e ficcionista regionalista. No entanto, tratando-se apenas de dramaturgia, há semelhanças entre o momento de produção dos dois acervos e a ausência de leituras críticas da historiografia para com elas.

Alfredo Bosi considera que a perspectiva moderna pode ter contribuído para a redescoberta das comédias de Qorpo Santo:

Suas comédias, lidas tanto tempo depois de escritas, beneficiaram-se de uma perspectiva moderna: o olho crítico, já treinado em Pirandello, em Jarry, em Ionesco, vê *nonsense* e absurdo como fenômenos ideológicos e estéticos válidos em si, além de testemunhos de resistência à lógica da dominação burguesa. E o aspecto descosido daquelas comédias, o efeito de delírio que às vezes produzem, a força do instinto que nelas urge, enfim o desmantelo do quadro familiar decoroso do Segundo Império que nelas se vê, tudo se presta a uma leitura radical no sentido de atribuir a Qorpo-Santo uma ideologia, ou melhor, uma contra-ideologia, corrosiva, se não subversiva dos valores correntes no teatro brasileiro do tempo (BOSI, 2006, 244-245).

A bibliografia do Visconde de Taunay passou a ser revisitada e também vem beneficiando-se da perspectiva moderna. As novas abordagens confessionais, a ruptura da barreira entre ficção e história, as situações de campo literário, interdisciplinaridades, os estudos dialógicos, a literatura comparada e o senso crítico do nacionalismo geraram várias outras possibilidades de leitura e inclusão de sua literatura. São temas comuns que se beneficiaram da perspectiva moderna, tanto em Qorpo Santo quanto em Taunay, a resistência à lógica da dominação burguesa e o desmantelo familiar decoroso do Segundo Império. Se as peças de Taunay não apresentam uma “contraideologia subversiva dos valores correntes no teatro brasileiro do tempo”, as suas comédias proporcionam uma “instância crítica” em relação aos valores capitalistas, burgueses e liberais e os seus dramas realistas expõem, mesmo que de modo dissimulado, um “desmantelo familiar”.

Alfredo Bosi intitulou o subcapítulo sobre a descoberta da nova dramaturgia como “Qorpo-Santo, um corpo estranho”. O Visconde de Taunay também é “um corpo estranho” na dramaturgia brasileira oitocentista. Sendo assim, afinal, qual é o lugar da dramaturgia de Taunay na história da literatura brasileira?

Por fim, encerramos esta tese declarando a exclusão crítica da dramaturgia do Visconde de Taunay e compreendendo que os aspectos estéticos presentes nas obras justificam a necessidade de apontar um lugar para a dramaturgia do autor na historiografia literária brasileira. Das análises feitas por meio do “não-lugar” que a variedade temática, estética e de gêneros de sua obra apresenta, acreditamos que a dramaturgia do Visconde poderia ser inserida ao lado da respectiva produção de Artur Azevedo, um dos únicos escritores de teatro brasileiro apreciado criticamente nas décadas finais do século XIX, o qual também experimentou uma variedade de temas e gêneros, característica talvez mais comum naquele período. Pelo fato de Artur Azevedo ter-se dedicado com ênfase ao teatro, produzindo inúmeras peças, críticas literárias e adaptando-se à tendência musicada, de

revista e afrancesada, parece-nos que não teria como passar despercebido pela historiografia. Já o Visconde de Taunay dedicou-se mais à carreira de militar e político, escrevendo obras de história, documentos de guerra, romances, contos e até produzindo desenhos, além do fato de ter escrito apenas quatro peças que nunca foram encenadas. Contudo, conforme explorado, a dramaturgia de Taunay traz importantes contribuições para a comédia e o drama “romântico-realistas”, além de ser a versão sóbria do realismo “sério” em meio ao auge dos estrangeirismos musicados e cumprir o papel de representante “naturalista”, “simbolista” e “pré-modernista” das décadas finais do século XIX. Portanto, há sim um lugar adequado, coerente e importante para a dramaturgia do Visconde de Taunay na história da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. “Taunay”. In: *A literatura brasileira*. Vol. II: O Romantismo. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 283-292.

AMORA, Antônio Soares. “O Teatro”. In: *A literatura brasileira*. Vol. II: O Romantismo. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 305-350.

ALENCAR, José de. *As Azas de um Anjo*. 2ª edição revistada. Rio de Janeiro: Garnier, s. d. (Disponível no site do “Domínio Público”).

ALENCAR, José de. *O Demônio Familiar*. Belém: NEAD – Núcleo de Educação a Distância, s. d. (Edição da UNAMA – Universidade da Amazônia; Disponível no site do “Domínio Público”).

ALENCAR, José de. *O Que é o Casamento?*. Sem referências. (Disponível no site do “Domínio Público”).

ALENCAR, José de. *Lucíola*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1978. (Série Bom Livro).

ALENCAR, José de. *Senhora*. ed. renovada. São Paulo: FTD, 2010.

ASSIS, Machado de. “Notícia da Atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade (1873)”. In: ASSIS, Machado de. *Crítica & Variedades/Machado de Assis*. São Paulo: Globo, 1997 (Obras completas de Machado de Assis), p. 17-28.

ASSIS, Machado de. “Ideias sobre o Teatro (1859)”. In: FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001 (Coleção textos; 15), p. 487-493.

ASSIS, Machado de. “Teatros (1859)”. In: FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001 (Coleção textos; 15), p. 495-498.

ASSIS, Machado de. “O Conservatório Dramático (1859-1860)”. In: FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001 (Coleção textos; 15), p. 499-503.

ASSIS, Machado de. “Revista de Teatros (1860)”. In: FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001 (Coleção textos; 15), p. 505-509.

ASSIS, Machado de. “O Teatro Nacional (1866)”. In: FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001 (Coleção textos; 15), p. 557-562.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Bom Livro).

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 14. ed. São Paulo: Ática, 1983. (Série Bom Livro).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2. vol. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Romantismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012. (História da Literatura Universal; v. 6).

CARPEAUX, Otto Maria. *O Realismo, O Naturalismo e o Parnasianismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012. (História da Literatura Universal; v. 7).

CARPEAUX, Otto Maria. *Fin du siècle por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012. (História da Literatura Universal; v. 8).

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. *Taunay viajante e a construção imagética de Mato Grosso*. Campinas, SP, 2007. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem – IEL, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. II: Romantismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.

COUTINHO, Afrânio. “A evolução da literatura dramática”. In: *A Literatura no Brasil*. Vol. VI. 3. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. p. 7-37.

FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1993. (Estudos; 136).

FARIA, João Roberto. *O Teatro na Estante*. Estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FONTANA, Dino. “Origem do teatro brasileiro. O teatro romântico”. *Literatura brasileira: síntese histórica*. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 1972. p. 106-113.

GINZBURG, Jaime; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de, (orgs). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3. ed. São Paulo: Editora Ave Maria LTDA, 1981.

HESSEL, Lothar & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. 2ª. Parte. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1986. (Coleção teatro; 3; 2ª. Parte).

HOUAISS, Antônio. *Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia [organizador]; [diretores Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco]. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2015.

IMBERT, Enrique Anderson. *Métodos de Crítica Literária*. Trad. Eugénia Maria M. Madeira de Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1971.

LAFETÁ, João Luiz. “Sobre o Visconde de Taunay”. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 265-283.

LITRENTTO, Oliveiros. *Apresentação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978.

MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. 2. ed. Lisboa: Presença, 2001.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

MAGALDI, Sábato. “Taunay Dramaturgo”. In: *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Estudos; 192), p. 83-87.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates).

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, s.d.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Vol. II: Romantismo. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

PACHECO, Mara Regina. *Rastros de oralidade em Taunay e Serejo*. Londrina, 2016. 154 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina – UEL; Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. “Operadores de leitura do texto dramático”. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. ed. revisada e ampliada. Maringá: EDUEM, 2009. p. 93-112.

PAULA, Luciano Melo de. *Taunay e a legitimidade literária: um apelo ao leitor do futuro*. Santa Maria, 2017. 174 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria – UFSM; Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2017.

PENA, Martins. *Quem casa quer casa*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996. (Disponível no site do “Domínio Público”).

PENA, Martins. *O Juiz de Paz na Roça*. São Paulo: Sol Editora, s. d. (Coleção do Colégio Objetivo).

PENA, Martins. *O Noviço*. São Paulo: Sol Editora, s. d. (Coleção do Colégio Objetivo).

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade São Paulo, 2003.

PENA, Martins. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

PENA, Martins. “A evolução da literatura dramática”. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Vol. VI. 3. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. p. 7-37.

QUEIRÓS, Eça. *O Primo Basílio*. São Paulo: Penguin, 2015.

ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2001.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo Primeiro (1800-1830). 2ª ed. melhorada pelo autor. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo Segundo (1830-1870). 2ª ed. melhorada pelo autor. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

ROMERO, Sílvio. “O Visconde de Taunay (O homem de letras)”. *Outros Estudos de Literatura Contemporânea*. Lisboa: Typografia da “A Editora”, 1905. p. 187-206.

ROMERO, Sílvio e RIBEIRO, João. *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TAUNAY, Visconde de. *Amelia Smith*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

TAUNAY, Visconde de. *A Conquista do Filho. Por um triz coronel!. Da mão à boca se perde a sopa*. Organização de Affonso d'Escragolle Taunay. São Paulo: Melhoramentos, 1931.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 19. ed. São Paulo: Ática, 1991 (Série Bom Livro).

TAUNAY, Visconde de. *A retirada da Laguna*. Tradução e organização de Sérgio Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TAUNAY, Visconde de. *Irecê a Guaná*. Org. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000.

TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. Org. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem*. Tradução de Maria Angélica Deângeli e de Norma Wimmer. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Ministério da Cultura: Fundação Biblioteca Nacional (Departamento Nacional do Livro), 1915.

VERÍSSIMO, José. "Taunay e a Inocência". In: *Estudos de literatura brasileira: 2ª série*. São Paulo: Edusp, 1977. p. 147-152.

VERÍSSIMO, José. "O Teatro e a Literatura Dramática". In: *História da Literatura Brasileira*. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 7. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 355-368.

ANEXO

TAUNAY, Visconde de. *A Conquista do Filho. Por um triz coronel!. Da mão à boca se perde a sopa.* Organização de Affonso d'Escragnolle Taunay. São Paulo: Melhoramentos, 1931.

VISCONDE DE TAUNAY

A Conquista do Filho • Por um triz coronel!

Da mão á boca se perde a sopa



EDITORA
COMP. MELHORAMENTOS DE S. PAULO
(Weizslog Irmãos Incorporada)
S. PAULO - CAVEIRAS - RIO

PREFACIO

Quatro foram as peças theatraes escriptas pelo Visconde de Tannay das quaes dois dramas, uma comedia e um proverbio. A tres fez imprimir.

Em menino e adolescente compuzera ensaios que mais tarde rasgou, taes como as comedias *A dedicação de Zopyro*, *Dona Pancha*, e um libretto de opera, obra dos dezessets annos: *Adromaca*, cuja musica começou a compor conforme varias vezes me relatou.

Mas, por ordem chronologica, a sua primeira producção theatral foi o pequeno proverbio *Da mão á bocca se perde a sôpa* que depois incluiu na collectanea das *Historias Brasileiras*, editadas em 1874. Em 1878 escreveu para Carlos Gomes um libretto *Paraquassá*, depois chrisrnado *Moema*. Jamais o imprimiu, aliás, nem elle foi aproveitado pelo compositor. Passado algum tempo publicou em março de 1880 na *Revista Brasileira*, (phase Midosi) a engraçada comedia de costumes politicos de nosso interior: *Por um triz coronel!*

Em 1886 fez apparecer *Amelia Smith*, drama em quatro actos ultimamente reimpresso em segunda edição pela Companhia Melhoramentos de S. Paulo numa linda tiragem, escusado é dizel-o.

Chamou esta peça, então, e muito vivamente, a attenção dos principaes criticos do tempo. Mereceu francos elogios de reputados theatrologos, como Arthur de Azevedo e reparos de outros escriptores.

Em geral, porém, obteve a melhor acolhida.

A vida prodigiosamente activa do politico e propagandista não permittiu a Taunay occupar-se da montagem do drama.

Nos ultimos annos de vida havendo travado relações, com o romancista e autor dramatico francez sr. Olivier du Taiguy (o traductor de *Innocencia* sob o pseudonymo de Olivier du Châtel) induziu-o este a que vertesse *Amelia Smith* para o francez afim de submeter a peça á apreciação de um grande theatro parisiense.

Foi o que meu Pae fez, segundo deprehendo das seguintes linhas de seu punho e assignadas, que em seu archivo encontro:

«Na versão franceza, condensei todas as scenas; cortei a das agenciadoras de subscrição de caridade e outras, eliminei todas as allusões á politica local e reuni num só typo o primo medico e o Dr. Ramos, de modo que a scena capital do ultimo acto — que é legitima novidade no theatro — ficou muito mais vibrante e pungente.

Disse-me Olivier du Châtel: Le drame à présent se tient superbement sur ses pieds. Que impressão produzirá em scena? Ignoro.

(a) VISCONDE DE TAUNAY

Jamais, aliás, me avistei com esta versão franceza de *Amelia Smith*. Nem sei que paradeiro tiveram os seus originaes, talvez ficados em poder do Sr. Olivier du Taiguy.

A ultima producção theatral do seu autor foi *A conquista do filho*, drama destinado a ser representado em Paris, por apresentação ainda do sr. du Taiguy. Della deixou meu Pae um rascunho muito completo que fiz inserir na *Revista da Academia Brasileira de Letras*.

Completando a impressão da obra theatral do autor de *Innocencia* resumo neste volume o drama e as duas comédias acima citadas.

Como os direitos autoraes de *Da mão á bocca se perde a sôpa* caibam ao Sr. Augusto Garnier, proprietario das *Historias brasileiras* cumpre-me o dever de declarar que pude aqui pu-

blicar a comedia, graças á gentileza e cortezia do Exmo. Sr. Dr. Emilio Izard, o fino cavalheiro que é o gerente da Livraria Garnier no Rio de Janeiro, de quem recebi uma autorisação neste sentido, redigida nos mais delicados termos.

E' um volume por assim dizer inedito da obra de Taunay que neste tomo ao publico offerce a Companhia Melhoramentos de S. Paulo, a cujos dignos directores e meus prezados amigos expressei mais uma vez os meus muitos agradecimentos.

S. Paulo 17 de março de 1931.

AFFONSO DE E. TAUNAY

A CONQUISTA DO FILHO

PEÇA EM 4 ACTOS

SCENA II

(Josephina, Des Quesnelles).

DES QUESNELLES (*entra como um furacão. Forte, alto, esbelto, olhar muito vivo; cabellos a em-branquecer*)

Afinal! eis-me de volta! de novo em Pariz! (*com impeto*) oh a boa Josephina, como me alegria tornar a vê-la! E a sua patrãoa? E o bom amigo Armando?

Só de Bordeaux é que quiz telegraphar-lhe. Tentava fazer uma surpresa.

JOSEPHINA (*seccamente*)

Com effeito, tivemos uma surpresa. Ninguém com ella contava (*irisando*). Também que idéa a sua... vir de tão longe... Quando a gente está bem em paizes longinquos vai se deixando ficar. E' o que ha de mais certo.

DES QUESNELLES (*sorrindo*)

Quer você dizer com isso que já me deshabituei da vida civilisada?

Quem sabe? Quem sabe se não andei mal saindo do Brasil? No emtanto... o passado me attrahia com tanta força!

JOSEPHINA

Hum! o passado... que idéa pretender resuscitar coisas velhas sem mais razão de ser! Pretende o senhor tingir os cabellos e os bigodes do passado? Não haverá quem se engane; previno-o... disso.

DES QUESNELLES (*commovido*)

Minha boa Josephinã, você sempre a rabujar e

a resmungar contra mim... No emtanto não posso esquecer... e nunca o fiz... todos os serviços que nos prestou, tanta discreção, honestidade e prudencia.

JOSEPHINA (*muito seccamente*)

• Não o comprehendendo de todo (1) Emfim... vou avisar a patrãoa.

SCENA III

(Des Quesnelles, só).

DES QUESNELLES

O primeiro encontro não é dos mais animados. Emfim... não passa de incidente bem secundario, aliás. Comtanto que o meu plano surta effeito... ha dois annos que me atormenta, como verdadeira obsessão! tudo tive de deixar... e parti... Lá a empresa me parecia tão facil quanto natural... uma victoria de César... chegar, vencer e partir de novo. Desde porém que desembarquei em Bordeaux, as coisas tomaram outra feição... (*volta-se ao ouvir ruido á porta*).

SCENA IV

(Des Quesnelles, Mme. Despères, ainda muito bella e elegantemente trajada).

DES QUESNELLES

Minha senhora... (*baixando a voz*) Luiza...

MME. DESPÈRES (*muito calma e estendendo-lhe a mão*)
Sr. Des Quesnelles... o seu telegramma surpre-

(1) Pode-se continuar esta scena com o que está esboçado. (N. do Autor).

hendeu-nos muito. (*Faz-lhe um gesto convidando-o que se assente*).

DES QUESNELLES (*perturbado*)

Surpreza, apenas? Nada mais? Com isso não contava...

MME. DESPÈRES

Mas também... após tão longa ausencia... dezesete annos...

DES QUESNELLES (*enfiado*)

Como dezesete annos? Dezenove, quasi vinte! E' facil calcular...

MME. DESPÈRES (*um tanto ironica*)

O Sr. bem sabe quanto nós outras, mulheres, somos avessas ás contas... Pois bem, admittamos que sejam dezenove... (1)

DES QUESNELLES (*commovido*)

Pasma-me o modo pelo qual a Sra. me recebe... Luiza, Luiza! lembre-se como lhe fui obediente. Acaso não parti, não me exilei quando de mim tal exigiu, tal me impoz?

MME. DESPÈRES (*fridamente*)

Nunca o fiz! (*tímida e commovida*). Por favor, fale mais baixo! Podem ouvir-nos! Meu Deus! que veio o senhor aqui fazer, após tão longa ausencia? Essas coisas já estão tão longe! Quantas vezes me tem parecido que nem aconteceram... que são simples effeito de imaginação...

(1) Seria conveniente talvez prolongar esta situação até o momento da explosão (N. do A.)

DES QUESNELLES (*aproximando a cadeira*)

Para mim não! mil vezes não! O tempo passou, mas a sua lembrança, a recordação dos nossos annos de felicidade não me deixou um só instante sequer...

Em todas as minhas viagens acompanhou-me sempre...

Ultimamente então tornou-se irresistivel obsessão... que não pude dominar, apesar de todos os meus protestos, minhas resistencias, o afan do trabalho, o desejo de ficar millionario... sim, porque estou nesse caminho e seguro... Precitava vel-a... ouvir-lhe a voz... (*com emoção*) eis-me em Pariz e... a ti encontro cada vez mais bella... cada vez mais encantadora... mais irresistivel!

MME. DESPÈRES (*contendo-se*)

Pura illusão do primeiro momento, meu amigo! os annos também passaram para mim; estou velha, cheia de cabellos brancos. E sei bem isto porque em mim não mais sinto os impetos da menor faceirice... Abdi-quei qualquer pretensão á mocidade.

DES QUESNELLES (*interrompendo-a*)

E eu então? Só uma coisa se conservou a mesma, meu coração todo devotado a ti, Luiza.

MME. DESPÈRES (*quasi risonha*)

Bem lisongeiro por certo, mas... hoje só aspiro a um bem: a calma, a tranquillidade. Fomos tão infelizes em cinco annos (*volta-se com receio*) de sobresaltos...

DES QUESNELLES (*ironico*)

Sobresaltos só? a phrase é cruel!

MME. DESPÈRES (*com alguma energia*)

Não discutamos palavras. Fomos tão infelizes em cinco annos...

DES QUESNELLES (*com gesto supplice de quem busca fechar a boca a outrem*)

Oh! por Deus, fique nisso, que eu ouça a sua primeira palavra de alguma meiguice... Causa-me pasmo o seu acolhimento... após tanto tempo de absoluta obediência ás suas ordens... Se lhe escrevi algumas vezes... foi com tanta reserva e no tom de mera amizade, quando, contudo, a paixão me borbulhava no intimo... Aliás, jámais mereci, a menor resposta; o nosso bom Armando (*Mme. Despères faz um gesto e empallidece*) é que foi sempre incansavel. Era até quem atrava lenha á fogueira, quem destruia todos os meus planos de retrahimento definitivo, absoluto! Passasse dois, tres mezes sem carta minha e vinham mil exprobrações e queixumes... chamava-me ingrato, incapaz de grandes sentimentos... Pensei algumas vezes, que atraz dessas accusações ficava a minha Luiza de outr'ora.

MME. DESPÈRES (*com um gesto quasi violento de denegação*)

Eu? oh, não... não!

DES QUESNELLES (*com expressão desvarada*)

Ah! vejo bem agora quanto me enganava... (*com alguma seccura*) la porém a senhora dizendo que...

MME. DESPÈRES (*agitada voltando-se a ver se alguém entra*)

Fôra provocar positivamente as iras do destino, incorrer nas imprudencias de outr'ora... Em plena madureza do bom senso, pela idade, sem as desculpas do arrastamento, tudo aquillo me parece uma loucura, a tal ponto que não sei como o Sr. me fala nesse passado. Esperava mais, deixe-me ser franca... do seu cavalheirismo.

DES QUESNELLES (*com impeto, levantando-se*)

Luiza, tenha compaixão de mim e meça as suas palavras, não derrube e pise aos pés planos que me pareciam tão faceis, tão risonhos!

MME. DESPÈRES (*assustada*)

Planos? que palavras! Quaes podem ser? Explonha-os logo...

DES QUESNELLES (*passeando agitado*)

Não posso assim de chegada... e recebido tão hostilmente (*estacando de repente deante de Mme. Despères*). Quem sabe... se você não ama hoje, e seriamente, o seu marido...

MME. DESPÈRES (*um tanto impacientada*)

O Sr. fala como a vinte annos atraz. Aliás muito me fez soffrer com as suas suspeitas romanescas.

DES QUESNELLES (*ironico*)

Bem me lembro... dei-lhe uma *Fanny* de Ernesto Feydeau annotada...

MME. DESPÈRES

Não é que ame o meu marido apaixonadamente mas estimo-o e muito; admiro-lhe a honradez e lealdade de que tanto abusei. Chegou a idade; a religião veio socorrer-me e no momento actual sinto-me mais ou menos digna de viver ao seu lado.

DES QUESNELLES (*ironico, levantando a voz*)

O quadro está perfeito, é um idyllo em que represento o papel pouco agradável de importuno, de simples constrangedor não é assim? Está bem! então é este o capricho que para todo sempre nos seita para? (*Mme. Despères faz-lhe um gesto supplice*).

Por muito tempo resisti mas afinal acreditava estreitar os laços que nos unem para sempre, quando... pelo contrario... o menino...

MME. DESPÈRES (*levantando-se impetuosamente e atarrada*)

Por favor, por favor, Raul; nem uma palavra mais, peço-lhe. Veja como tremo. Fique certo, de que tomaremos a falar de tudo isto e longamente, amanhã, dentro de algumas horas, se quizer... mas a nossa conversa deve ser em outras circunstancias... (*ouve-se uma voz de fora gritar Raul! Raul!*) Ah! vem meu marido... por favor...

SCENA V

(Des Quesnelles, Mme. Despères e Despères; abre-se a porta com força e apparece Despères que abraça Des Quesnelles effusivamente).

DES QUESNELLES (*alegre*)

Emfim! eis alguém que me recebe bem!

DESPÈRES

Aperta mais o abraço... Tanto tempo... malvado! (*tomando-lhe as mãos e contemplando-o com ternura*). Quantos annos, hein? Dezenove, vinte, ou mais ainda!

DES QUESNELLES

Que palavras tão gratas!

DESPÈRES

E não está lá mudado como eu contava... Meio grisalho mas ainda, e sempre, bonito rapaz. Não achas, Luiza?

DES QUESNELLES

Nem todos os olhos me enxergam assim... os annos aliás pesaram bastante sobre mim...

DESPÈRES

Conta-me porém o que fizeste. — Oh! você tem tanto que contar. Naturalmente conversavam nisso; minha mulher teve as primicias...

MME. DESPÈRES

Com effeito falámos das viagens do Sr. des Quesnelles... bem curiosas.

DESPÈRES

Mas isto não vai assim. Nada de egoismo. E' preciso que descanses antes do almoço. Aliás o teu quarto já está feito.

DES QUESNELLES

Tomci commodos no *Grand Hotel*, esplendido com effeito. Pariz, cada vez mais maravilhoso pelo pouco que pude ver.

DESPÈRES (*com espanto*)

Tu em hotel, quando estamos no campo? Mas, fôra indigno da minha parte consentir em tal! Não te recordas da temporada deliciosa que fizemos, nós tres, naquella aldeia de Bretanha...

MME. DESPÈRES (*a parte*)

Quanto soffro, Deus de misericordia!

DESPÈRES (*continuando*)

Pois meu velho e leal amigo, nada se alterou... estamos ainda na Bretanha... A differença é que temos cabellos menos pretos e olhos menos brilhantes...

os annos meu caro (*voltando-se gracioso para a mother*) só respeitaram Mme. Despères, não achas?

DES QUESNELLES (*com subito enthusiasmo*)

Oh sim! mil vezes sim!

DESPÈRES

Estamos, pois, entendidos. Tu te installas aqui onde ficarás quanto tempo quizeres. Infelizmente tenho sempre tanto que fazer em Pariz, pois não sou o billionario do Brasil...

DES QUESNELLES

Oh! billionario! A tal respeito, contar-vos-ei coisas curiosas pois tu e teus filhos — não são dois?

DESPÈRES

Dois sim, Vicente o mais velho, Oscar mais novo de seis annos.

DES QUESNELLES (*continuando*)

Tendes, pelo menos moralmente, ... parte na fortuna que ajuntei no Brasil e dia a dia augmenta...

DESPÈRES

Deve ser bem curioso. Não sei como... Emfim faremos mais tarde. Dos meus filhos, o Vicente, deixa-me já avisar-te, sahio bastante estroina, não quiz estudar... Só trata de vestir-se bem e de sports, bom rapaz mas descuidado ao ultimo ponto. Aliás, bastante engraçado e até espiritoso... verdadeiro typo de *boulevardier* que deveria ter como pai algum negociante forte, enriquecido com o chocolate ou mais ou menos trepado nos assucares. O outro, sim, o meu Oscar, é a perola dos filhos. Nelle como revejo a minha gente da Bretanha; empolgado pelo sentimento

do dever, trabalhador como o diabo, não deixando nunca, que algum outro o offusque!

MME. DESPÈRES (*supplice*)

Arrtando... tu te exaltas...

DESPÈRES (*commovido*)

E' bem verdade... mas esta criança, tenbo-a tanto no coração! E' o primeiro da aula... entre mais de duzentos collegas! Isto não é brinquedo... E que character? tão recto! que modo de falar, cheio de franqueza! Verás Des Quesnelles... Porque não servem o almoço? (*chama*) Josephina, Josephina! Bem sabes, a nossa criada de todos os tempos...

JOSEPHINA (*entrando*)

O almoço está na mesa.

DESPÈRES (*a Josephina*)

E as crianças? As crianças! parecem-me sempre pequenos.

JOSEPHINA

Acabam de chegar.

DESPÈRES

Entra um instante no teu quarto, meu amigo. Precisas lavar-te um pouco.

SCENA VI

(Mme. Despères, só).

MME. DESPÈRES

Quaes poderão ser os projectos deste homem? Tremo... Estou prestes a odial-o, eu que tanto o amei! (*Cahe o panno*)

dizer que adoro os charutos; é mais um elemento de gozo neste mundo.

DESPÈRES (*interrompendo-o*)

Calá-te, vicioso!

VICENTE (*engraçadamente*)

Pois arrolha-me a boca com um dos teus excellentes havanas. Tratarei de fumaço com a máxima discreção e sobretudo com toda a convicção possível.

DESPÈRES (*passando-lhe um charuto como que ás escondidas*)

Começas bem... (*voltando-se para Des Quesnelles*) Contava-nos pois, que tua empresa de Ita... ita... como é mesmo?

DES QUESNELLES

Itabá... o nome é muito facil.

DESPÈRES

E' isso... Itabá... vae admiravelmente?

DES QUESNELLES

E' exactamente isso: ás mil maravilhas. O veio aurifero até agora, foi, quando muito, atacado de leve e todos os mezes já me dá cerca de vinte mil francos liquidos.

VICENTE

Irra! eis uma mina que me faria bom arranjo se estivesse na esquina da rua Drouot com o Boulevard dos Italianos... apenas atacado de leve... que amavel filão! Quanto não dará quando lhe attingirem o coração... ó veio valente e leal!

ACTO II

(*O mesmo scenario*)

SCENA I

(*Mme. Despères, Des Quesnelles, Oscar, folheando distrahidamente um album, todos os tres sentados, Despères, Vicente, de pé.*)

DESPÈRES (*a Des Quesnelles*)

Então não queres mesmo um charuto?

DES QUESNELLES

Não, obrigado, não fumo mais como outr'ora; o almoço estava excellentemente e o café delicioso... como só se bebe no Brasil.

DESPÈRES

Como é que te arranjavas no meio de todas as tuas viagens? Distrahe tanto fumar...

DES QUESNELLES

Privei-me sem sentir falta.

VICENTE (*sorrindo*)

Oscar assim pensa; eu não: sou como Papai; tomo em relação a Mamái, a grande liberdade de lhe

DES QUESNELLES

E que lugar encantador! Não podem fazer idéa! Mandei construir uma bella casa em estilo da Renascença que domina do alto de uma colina, um grande valle... Da minha varanda, talvez um tanto exótica, sob o ponto de vista architectonico, tão comoda e tão fresca porém, acompanho com os olhos correntoso ribeirão que é quasi um rio, em todas as suas curvas e sinuosidades... no meio de grandes touceiras de elegantes bambús... E' delicioso... o céu dos tropicos, o brilho do sol e das sombras como aqui na Europa não se conhece.

DESPÈRES

Ora muito bem... E como se vive lá? Da existencia americana só tenho informações pelos livros de Cooper, lidos na adolescência.

DES QUESNELLES

Ouçá bem meu caro! Saiba que tenho, a tres kilometros de casa, uma estação de estrada de ferro; recebo do Rio de Janeiro, e diariamente, jornaes com os telegrammas do mundo inteiro... Ali possuo todas as commodidades da vida ultra-civilizada... as novidades de Paris... chega á minha bibliotheca, todas as semanas, tudo o que se imprime de mais importante. Ah! quantas vezes penso: se me fosse possível ter perto de mim toda a gente que eu estimo... como me sentiria feliz! Estou certo de que todos os que aqui se acham ali gostariam de ficar para sempre.

VICENTE

Ah não! isso lá não, é muito differente, Sr. Des Quesnelles!

Afianço-lhe com toda a convicção que, em materia de paizagem, não aprecio senão a dos boule-

vards. E ainda assim entendo que della devem remover as arvores, o aspecto é por demais florestal... Detesto a natureza entregue a si... é boa para o Sr. Oscar.

OSCAR

Com effeito, pelo que nos conta o Sr. Des Quesnelles creio que me sentiria muito a gosto em Itaibá (A Sra. *Despères* faz um movimento).

DESPÈRES

E tu Luiza? parecez-me preocupada... Que tens?

MME. DESPÈRES (*vivamente*)

Um pouco de dôr de cabeça... não é nada!

DES QUESNELLES (*a Despères*)

Aliás bem desejaria ver algum de vós commigo, lá onde estou, pois, como já tive occasião de dizer... pertence-vos uma parte da minha boa sorte. (*Entra Josephina*).

DESPÈRES

Nada disso percebo e nem sei como possamos estar embarcados nessa galera doirada...

DES QUESNELLES

Com certeza te lembrás do velho Virebord, o amigo do teu pai, que morreu em tua casa (*Josephina que ia sair, estaca e fuge arrumar os bibelots que se acham sobre a lareira no fundo da sala*).

DESPÈRES

Que duvida! o pobre Virebord... era mais que paucada... Lembras-te Luiza?

MME. DESPÈRES

Como hei de esquecel-o? um homem tão viajado... e que sabia tanta coisa! Alguem tanto esquisito... com effeito... Sempre com projectos e emprezas que iam fazel-o millionario. Creio tambem que conhecia o Brasil.

DES QUESNELLES

Justamente; apenas deixou papeis... bons para o fogo; dizem que sobre o moto continuo e todas as demais maluquices dessa pobre gente descobridora de utopias.

DESPÈRES

Tudo escripto em horriveis garatujas!

DES QUESNELLES

Tal qual! Pois bem levei-as commigo e occupei-me em decifral-as. Devo dizer em consciencia: foi Virebord quem me mostrou o caminho de Itaibá onde fiz fortuna. Como taes papeis de direito te pertencem, Amando, percebes bem a parte que te cabe na realisação das descobertas daquelle homem tão pouco conhecido.

DESPÈRES

Está bom! Eis ahí uma coisa que nada significa. Só a ti cabe o direito de tirar proveito de taes esforços e pesquisas. Se as poucas paginas que puzeste no bolso te foram uteis tanto melhor. Dos garra-chos do pobre Virebord ficaram-me montanhas com as quaes fiz o mais bello auto de fé do mundo. O movimento perpetuo, a dirigibilidade dos balões, a quadratura do circulo, assim como todas as minas de ouro e de diamante do mundo inteiro, tudo isso viurou fumaça. Falava-me elle de certo rio do Brasil

cujo leito era de pedras preciosas e cortado de iravessões de ouro massiço. Sonhos sem conta...

(*Sahe Josephina*)

DES QUESNELLES

Seja como fór entendo que sou teu devedor e que entre nós ha um negocio a decidir. A mina tão cedo não se esgotará.

VICENTE

Que sorte! Os escrupulos do Sr. Des Quesnelles fizeram-nos cahir sobre um bom veio... não ha duvida.

DESPÈRES (*sorrindo*)

Cala-te, malandro, serias capaz de esgotar Itaibá em algumas semanas (*pucando o relógio*) Temos pouco tempo para ver o jardim, antes de tomar o trem.

Vamos Luiza! (*Mme. Despères levanta-se*) Dá o braço a Des Quesnelles. (*Josephina apparece*) — Vicente anda! Oscar!

OSCAR

Perdão, Papai! preciso ficar.

(*Saem os demais pelo porta do fundo*)

SCENA II

(*Oscar, Josephina.*)

JOSEPHINA

Este tal Sr. Des Quesnelles lhe é sympathico?

OSCAR (*surprezo*)

Como? porque não? Parece-me tão bom amigo da casa, de todos nós...

JOSEPHINA (*ironica*)

Ah?!

OSCAR (*indeciso*)

Com effeito! depois que cheguei... Mamãe parece-me tão diferente... tão preoccupada! Que é que ha?

JOSEPHINA (*vivamente*)

E' que minh'ama bem o conhece, assim como eu...

OSCAR

Que está você a dizer Josephina? Como é que ambas o conhecem sob um aspecto diverso daquelle com que meu Pai o encara?

JOSEPHINA

Meu amo é tão bom... e tão leal! Não consegue perceber o mal, mesmo quando lhe está sob os olhos... Aliás nada soube jamais, pois que tivemos o cuidado de tudo esconder-lhe.

OSCAR (*levemente sobresaltado*)

Vamos, minha boa Josephina. Dize-me tudo. Preciso estar ao par... Sabes quanto Vicente é leviano e fútil...

JOSEPHINA

Isto é a pura verdade. Tambem nem me lembro de lhe contar, que quer que seja (*chegando-se a Oscar*) Aliás... o tal figurão já começa a falar no assumpto...

OSCAR

Como é isso? Que é que você quer dizer?...

JOSEPHINA (*mysteriosamente*)

Os papeis do velho Virebord... quando os poz nos bolsos... bem sabia o que valiam: o pobre do velho

azoiava-me os ouvidos e os de minha ama... de modo que percebemos bem quanto o pretendo amigo era desleal para com meu amo. Uma vibora, Oscar, uma vibora que o patrão aqueceu ao peito.

OSCAR (*indignado*)

Que me dizes, Josephina!

JOSEPHINA (*exaltando-se*)

Um trahidor... cuidado com elle... Só digo isto... Falta a todos os deveres de amigo. Meu amo que tanto delle gosta, hoje como ha vinte annos passados!

OSCAR

Então porque não previne você a meu'Pai? (*acalmando-se*). Aliás não foi Des Quesnelles o primeiro a lhe falar dos direitos que lhe cabem na tal mineração?

JOSEPHINA

Sim... agora... remorsos com certeza... Sabe Deus o que ella já lhe rendeu! Psiu! estão todos de volta. (*Entram pela porta do fundo Despères, Mme. Despères, Des Quesnelles e Vicente*).

SCENA III

(Despères, Mme. Despères, Des Quesnelles, Vicente, Oscar, Josephina.)

DESPÈRES (*a Des Quesnelles*)

Meu amigo, se queres ir conosco a Pariz precisas andar depressa.

Só te pude mostrar um pequeno trecho do jardim... (*rindo-se*) muito embora seja menor do que a tua Itaibá.

DES QUESNELLES

Estou prompto. Preciso ir buscar as minhas bagagens no Grande Hotel, já que me intimaste a que me mudasse...

DESPÈRES

Por certo... Anda, vem pois... (*a Vicente, sorri-do*) com certeza tu te deixas ficar aqui pelo campo.

VICENTE

E' o que faltava! E a minha volta hygienica pelo Boulevard des Capucines? Isto me fariá mal á saúde.

DESPÈRES

E tu, Oscar?

OSCAR (*vivamente*)

Eu? fico... ainda...

(*Sahem Despères, Des Quesnelles, Vicente e Josephina*)

SCENA IV

(Mme. Despères, Oscar).

OSCAR (*aproximando-se da mãe, que se deixou cair sobre uma cadeira poltrona, com um ar acobrunhado e meigamente*)

Que tens mamãe? pareces tão abatida...

MME. DESPÈRES (*distradadamente*)

E' verdade... não estou nada bem... mal estar geral... mas não te preoccupes... como sempre fazes, por causa de verdadeiras ninharias...

OSCAR (*calorosamente*)

Com effeito, a mais insignificante das causas que te possam affligir tanto me incomoda! Quero ver-te sempre alegre e sorridente... Já desde muito não tens mais os antigos accessos de melancolia... os teus *blues* deviz de outr'ora. Será possível que tudo agora recomece?

MME. DESPÈRES

Realmente... mas... nada será.

OSCAR

Bem percebo...

MME. DESPÈRES (*sobresaltada*)

Que é que dizes?

OSCAR

Vejo-te inteiramente perturbada... desde a chegada daquelle homem.

MME. DESPÈRES (*contendo-se, mas muito agitada*)

Que idéa! Des Quesnelles!... um velho amigo nosso...

OSCAR

Então conheces bem esse tal Des Quesnelles?

MME. DESPÈRES

Eu, filho? Oh! ha vinte annos talvez, ou mais do que isso...

OSCAR (*resolutamente*)

Pois bem, eis ahí um sujeito que me desagradá soberanamente. Que diabo tinha elle para encarar-me

friamente durante todo o almoço, como fez? Que é que me via no rosto?

MME. DESPÈRES (*agitada*)

Ora, filho... todos nós devemos resistir a idéas preconcebidas, sem base alguma... A sympathia e a antipathia subitas são, frequentemente, más conse-lheiras...

OSCAR (*um tanto surpreso*)

Ah? então pensas... tu que tanto o conheces?

MME. DESPÈRES (*muito perturbada*)

Como hei de conhecê-lo senão na qualidade de amigo nosso... de companheiro de infancia de teu pai... de amigo de todos os tempos...

OSCAR

Sim! mas amigo bem pouco leal...

MME. DESPÈRES (*espaavorida*)

Oscar? Que estás a dizer?

OSCAR (*falando baixo*)

Tudo sei Mamã! (*Mme. Despères levanta-se, dá um grito e recabe sobre o sofá sem se desmaiada. Oscar ajoelha-se-lhe aos pés.*)

OSCAR (*afflictiissimo*)

Mamã, Mamã! que tens?

MME. DESPÈRES (*fazendo um esforço*)

Nada, nada, dá-me um pouco d'agua.

(*Levanta-se Oscar e traz a correr um copo cheio*)

MME. DESPÈRES (*a tremer*)

Mas o que é que sabes, meu Oscar?

OSCAR

Josephina contou-me tudo...

MME. DESPÈRES (*offegante*)

Jo... Josephina?! Que te disse ella?

OSCAR

Os papeis de Virebord...

MME. DESPÈRES (*acalmado-se pouco a pouco*)

Ah sim... sim... os papeis... os papeis... que papeis? (*semi atucinada*) Ah! como era estrambotico aquelle Virebord... não podés imaginar. (*Desata em estrondosa gargalhada*) Pobre diabol como era ex-quisito. Louco... louco varrido...

OSCAR (*muito surpreso*)

Não te comprehendendo, Mamã! Parece que realmente tinha uma aduela de menos... em todo caso os papeis prestaram serviços a Des Quesnelles.

MME. DESPÈRES (*sem saber o que dizer e contentando-se*)

Quem sabe? E' bem possível.

OSCAR

Josephina garantiu-me que a tal mina de Itaibá havia sido descoberta por elle e que o plano se achava em seus papeis... E Des Quesnelles delles se apoderou... subtrahiu-os (*abaixando a voz*) furtou-os. Será isto digno de um amigo leal?

MME. DESPÈRES (*extremamente perturbada*)

Não ha duvida...

OSCAR (*exaltando-se*)

Ah! está um sujeito que se installa em casa de meu pai, janta a sua mesa... abriga-se sob o seu tecto... aperta-lhe a mão como amigo e afinal lhe rouba uns tantos direitos que lhe deveriam ser sagrados.

MME. DESPÈRES (*balbuciando*)
E'... é bem grave.

OSCAR

Como assim! grave!? E' indigno... infame! E meu pai... tanta boa fé! tão grande confiança... Mas... é preciso avisal-o... abrir-lhe os olhos... fazer com que conheça o... perfido. Não é? Não pensas assim?

MME. DESPÈRES (*hesitante*)

E' preciso reflectir muito...

OSCAR

Que é que esse homem veio fazer aqui? que desejava de nós?

MME. DESPÈRES (*acabrunhada*)

Ignoro.

OSCAR

Seja como for... liguemo-nos os tres, tu, Mamã, Josephina e eu contra elle... Preparemo-nos para o desmascarar... Não é o dinheiro, uma simples questão de interesse que me indigna tanto, affirmo-te, e ju-ro-o... é a traição para com o seu melhor... o unico amigo... Ah! como abomino a deslealdade!

MME. DESPÈRES

Mas... sinto-me bem indisposta. Chama Josephina... (*Oscar sabe*).

SCENA V

MME. DESPÈRES

Que scena, que scena, meu Deus! não sei como lhe não cahi aos joelhos... que soffrimentos atrozes após tão longa expiação... após tantos annos de arrependimento tão completo e tão cruel! Que veio este homem fazer aqui? E estas idéas de Josephina? Seria um auxilio do Céu... (*desvaivadamente*) compadecei-vos, meu Deus, da minha miseria! Não me esmagueis sob a vossa mão poderosa! Piedade! Compadeei-vos de meu marido e de meu filho!

(*Chave o panno*)

Só os distraídos como Vicente e meu amo é que não hão de notar. Oscar já se mostra mais do que inquieto... muito preocupado... e tanto que tomou verdadeira ogerisa ao tal homem...

MME. DESPÈRES

Que historia lhe contou você? Meu Deus! que medo me metteu!

JOSEPHINA

Apanhei no ar algumas frases deste intruso. Era preciso... absolutamente... dar um pretexto á desconfiança do menino... Elle é tão intelligente e perspicaz!

MME. DESPÈRES

Tambem que papel attribuiu você ao outro!

JOSEPHINA (*emburrada*)

A senhora pretende defendel-o agora? Elle fez muitas coisas mil vezes mais graves... E a sua tranquillidade? E a honra desta casa?

MME. DESPÈRES

Por favor... Josephina! Você tem razão... você tem razão!

JOSEPHINA

Socegue a senhora... aqui estou prompta para auxiliá-la. Eil-o... Procuremos saber, ao menos o que pretende o inimigo. (*Des Quesselles entra; Josephina retira-se*).

ACTO III

(*Scenario do acto precedente*).

SCENA I

Mme. Despères, muito abatida, sentada sobre um sofá, Josephina).

MME. DESPÈRES

Não posso mais, minha boa Josephina; não tenho mais coragem. Oh! como soffri! Creio que nunca tanto soffri... e no entanto... Sabe Deus o que supor-tei...

JOSEPHINA (*enternecida*)

Tenha mais força de vontade, minha ama. Precisamos ganhar a partida... obrigar este homem a desapparecer d'aqui. Mas afinal que é que elle quer connosco?

MME. DESPÈRES

Prometti ouvir-o daqui a pouco e isto me faz tremer. Tome bem cuidado para que ninguém venha...

JOSEPHINA

Por favor... tenha mais energia. A senhora está tão acabrunhada... que todos logo hão de perceber.

SCENA II

(Mme. Despères, Des Quesnelles).

DES QUESNELLES (após longa pausa)

Adiantei-me para podermos conversar um momento. Teremos tempo? (Mme. Despères faz um signal affirmativo). O que preciso dizer-lhe... Luiza... não é muito facil devido ao acolhimento que me fez. Esperava coisa muito diversa... e merecia-o... após tantos annos de soffrimentos supportados com uma coragem superior ás forças humanas... Minha existencia corrou-se para sempre... chego á velhice sem familia, sem um apoio sequer, sem ter ao meu lado uma unica pessoa que me queira e auxilie a levar a pesada cruz ao Calvario. Só o passado é que me consola... verdade é que este passado não me deixa um momento sequer de descanso. Já lhe disse tudo isto. Pois bem, numa destas horas de exaltação imaginei um novo plano de existencia. Parecia-me, outr'ora, e durante longos annos a coisa mais natural do mundo a idéa de que, em dado momento, eu não conseguiria resistir ao empuxo que me impellia para a França e ao seu encontro... Luiza! Agora já assim não penso... Preciso dizer-lhe tudo... Aqui chegava... tomava-te... e ao nosso filho... para vivermos...

MME. DESPÈRES (esporvada)

Que insania! Que insania!

DES QUESNELLES (ironico)

E' verdade... estava doído varrido. (amargamente) Contava com um coração que devia não ter mudado como o meu... Realmente o projecto era por demais

romanesco... Tambem se desvaneceu em segundos, desde que a vi tão aniquilada com a minha presença. Imaginei outro, porém, que pôde servir... se mecer um pouco a sua aquiescencia. Transporte todos os seus para o Brasil.

MME. DESPÈRES

Que vergonha! Como imaginar maior ignominia! Meu marido, um ente tão digno, tão honesto... meus filhos...

DES QUESNELLES

Eu saberia respeitá-a... os seus seriam para mim hospedes sagrados; apenas desejo ter em torno de mim afeições e sympathias.

MME. DESPÈRES

A sua idéa, Des Quesnelles, é abominavel, atroz.

DES QUESNELLES

E o meu filho? Este menino que nos separou! Durante annos passei a pensar sobre este caso. Tua insistencia... a minha recusa... E quando me vencesse... então ahí... as preoccupações do nome e do futuro... mil e mil pretextos... totalmente convencionaes...

MME. DESPÈRES

Eu enlouquecera... perdera o senso moral... foi justamente aquelle entesimbo que, de repente, me fez avistar o fundo do abysmo.

DES QUESNELLES (continuando como se a não ouvisse)

Afastaram-te de mim... eu estava condemnado...

MME. DESPÈRES

Para que renovar todo este passado... quando já

o tinha como absolutamente acabado (*com certa energia*). Aliás... pôde bem ser que me tenha enganado... a discussão é por demais dolorosa. Hoje porém estou disposta a arrostal-a... Meu marido tem todos os direitos sobre este filho a quem adora e é o seu maior consolo neste mundo.

DES QUESNELLES (*quasi brutalmente*)

Não! estás falando á verdade!

MME. DESPÈRES (*exaltada*)

Nunca! pensei muito no caso... Houve engano em tudo isto... Minhas reminiscencias são perfeitamente nitidas...

DES QUESNELLES (*sarcastico*)

Tua carta é muito mais precisa. (*Tira da carteira um papel amarellecido pelo tempo*) Queres que a leia?

MME. DESPÈRES (*deseesperada*)

Não! não! Tenha pena de mim...

DES QUESNELLES

Algunas palavras apenas... (*Lê*) «Qualquer vida é impossível... o fructo do nosso eterno amor (*frisa muito as palavras*) nasceu nas proximidades de Setembro... Não imaginas como estou triumphante». E na vespera do dia marcado...

MME. DESPÈRES (*esmagada*)

Não ha duvida! O Snr. tem toda a razão. Estou perdida para sempre...

DES QUESNELLES

De que modo isto me é dito! Chego como ami-

go... como amante... e de repente eis-me convertido em feroz inimigo...

MME. DESPÈRES

Sim! (*com certa energia*) é isto mesmo... o senhor é um inimigo meu... inimigo de todos os meus... de meu Oscar...

DES QUESNELLES (*supplice*)

Luiza, por favor, acalme-se um pouco... As minhas intenções são outras... totalmente diversas... Já a este respeito falei ao seu marido. A principio ficou um pouco surpreso... mas como os negócios não lhe vão bem... e a minha idéa acerca daquelle Virebord foi bastante feliz.

MME. DESPÈRES

Saiba-o uma vez por todas! Se meu marido annuir a este plano lanço-me aos seus pés e desven-do-lhe tudo... o que entre nós houve... Será a derrocada geral... tudo prefiro porem, á existencia que o Snr. pretende dar-nos.

DES QUESNELLES

Por favor Luiza... falo como amigo e estou prom-plo a sacrificar-me novamente. Não me attribua intenções que não visem a sua felicidade, pois ella é o alvo dos meus desejos e... convença-se, a minha unica ambição neste mundo. Consinta apenas, ao meus, que Oscar commigo parta... e lá passe alguns mezes só...

MME. DESPÈRES (*exaltadíssima*)

Não! Não! seria uma infamia! Este menino é a alegria do pai... de Armando; sempre trabalhei para que se apegassem muito um ao outro; querem-se

muito e devem querer-se. Instinctivamente elle encara o Sr. com desconfiança.

DES QUESNELLES (*dolorosamente*)

Luiza... Luiza!

Mme. DESPÈRES

Que quer que faça? Acaso posso destruir a obra de toda a minha vida? (*atira-se aos pés de Des Quesnelles*). Tenha pena de mim, Raul (*exaltada*) parta! parta, parta sempre! Deixe-me meu filho! De-me aquella horrivel carta, meu eterno tormento...

DES QUESNELLES (*levantando-se commovido*)

Sem duvida, sem duvida... Não me attribua um papel de algoz...

SCENA III

(Mme. Despères, Des Quesnelles.)

JOSEPHINA (*entrando precipitadamente*)

O patrão vem vindo! na volta da estrada com Vicente e Oscar... Quizeram dar um pequeno passeio a pé... (*a Mme. Despères*) Quiz avisar a minha ama, que tem o tempo certo para mudar de roupa para o jantar.

Mme. DESPÈRES

E' verdade? Dá-me licença? (*Sahe meio tropega*)

SCENA IV

(Josephina, Des Quesnelles.)

DES QUESNELLES

Então... aqui ninguem me quer... minha velha confidente?

JOSEPHINA (*levantando os hombros*)

Não sei bem porque... mas com effeito... o Sr. não causou boa impressão... longe disto... Quer um conselho bem sincero? Vá para o Brasil... e não volte mais... E' o que ha de melhor a fazer...

(*Cabe o panno*)

DES QUESNELLES

Exactamente e datado de hontem de manhã. Tiveram o tempo estriccto para m'o transmitir.

DESPÈRES

Maldito seja o telegrapho a esta distancia! Que necessidade tinha elle de nos perturbar deste modo? Eu que estava tão satisfeito de te vêr perto de mim, durante alguns mezes... Iamos renovar um periodo' delicioso de nossa existencia commum... a estada naquelle villarinho da Bretanha!! nesta occasião só tinha Vicente, o meu filho estabado... Minha gloria... o meu Oscar... veio depois. Como estes tempos já vão longe! Mas afinal que é que conta o horrivel telegramma?

DES QUESNELLES

Como já te disse... é um verdadeiro brado de angustia por sobre o Oceano. Temerosa parede de mineiros... uma conspiração verdadeira... desde muito tramada e que afinal explodiu... O meu gerente assassinado em circumstancias horriveis, as minhas propriedades saqueadas... todo o apparelhamento das minas destruido... o pessoal que me é dedicado cecado no escriptorio central... Felizmente conheço as autoridades da cidade vizinha... telegraphei-lhes immediatamente, pedindo-lhes soccorros... Creio que não me deixarão em apuros...

DESPÈRES

Pois então? Provavelmente já todas as medidas estão tomadas, é preciso esperar que produzam effeito. Para que te affligires tanto? como foi que o telegramma te chegou ás mãos? quasi não te larguei um só minuto...

ACTO IV

(*Sempre o mesmo scenario*).

SCENA I

(*Despères, Des Quesnelles*).

DESPÈRES (*agitado*)

Que absurdo! Isto não tem cabimento! Pois então, apenas chegás, já te vaes?

DES QUESNELLES

Que quer amigo? As noticias são tão graves... de alcance tal! Estou desesperado... e a cahir das nuvens.

DESPÈRES

Racionemos um pouco... Onde está esse telegramma desastrado? Quem poderia esperar por tal coisa?

DES QUESNELLES

Tive tão forte movimento de contrariedade que o piquei em pedaços.

DESPÈRES

Vinha mesmo de Itaibá?

DES QUESNELLES

No Grande Hotel, endereço que deixara em Itaibá; tinha ido buscar as malas mas reflecti sobre o caso e lá ficaram... agora qualquer demora me é impossível...

DESPÈRES

Tambem que idéa, Raul... te encafares num lugar tão selvagem... Isto tudo deveria succeder mais dias menos dias.

DES QUESNELLES

Não acuses Itaibá; é o lugar mais tranquilo do globo... mas que queres? com o caminho de ferro, o telegrapho e todos os nossos meios de civilização as más idéas que florescem na Europa, em nome da igualdade e da fraternidade alli penetraram e germinaram. Quem sabe? Talvez tenham razão? E' um ponto a discutir... Seja como fór, preciso partir já e já. A menor demora pôde fazer-me perder o vapor inglez de Cherbourg que me adianta uma semana. Do Rio de Janeiro lá, são duas passadas...

Que supplicio continuo vai ser a minha viagem transatlantica!

DESPÈRES

Realmente!... tantas semanas perdidas quando a impaciencia devora... Em summa, vou fazer apressar a hora do jantar.

DES QUESNELLES

Não, meu amigo, não poderei sequer jantar comvosco.

DESPÈRES

Isto é inacreditavel e até me parece um pesadello...

Estarei bem acordado?

DES QUESNELLES (*sorrindo*)

Perfeitamente... sou eu que me movo num sonho...

Peço-te mil perdões de vos haver perturbado deste modo...

Appareço como um meteoro e assim desappareço...

A má sorte me acompanha... quando fizera tantos planos e castellos acerca desta viagem! Emfim decidiu o destino de outro modo... Quando o dever está em jogo... é preciso cumpril-o... não achas?

DESPÈRES (*commovido*)

Sem duvida... és sempre o mesmo.

DES QUESNELLES

Chama Mme. Despères e a teus filhos. Quero dizer-lhes adeus... até a Josephina, a boa Josephina...

DESPÈRES

Confrange-me o coração tanta pertinacia... que hei de fazer, porém? Conheço-te bem... (*Dirige-se á porta do fundo e chama em voz alta. Accodem Mme. Despères, Vicente, Oscar e Josephina*).

SCENA II

(Os precedentes e os que acabam de chegar).

DESPÈRES

Ninguem calcula o que acaba de acontecer. Raul vê-se obrigado a voltar immediatamente ao Brasil... Nem sequer tem tempo para jantar commosco (*im-*

pressão geral, movimentos diversos; Mme. Despères empallidece e lança um olhar de gratidão a Des Quesnelles). Não pôde perder o vapor inglês de Cherburgo.

VICENTE

E esta! E' uma verdadeira surpresa, como succede nas magicas.

DES QUESNELLES

Assim é... um telegramma de Itaibá... coisa que nunca imaginei pudesse succeder... uma insurreição terrivel... o meu gerente assassinado... as propriedades devastadas... o futuro perdido.

VICENTE

Quantas noticias más... Estou certo de que o unico que não se insurgiu foi o amavel veio de ouro.

DESPÈRES (*severamente*)

Cala-te toleirão! Querer fazer espirito num mo-
meuto destes?

MME. DESPÈRES

Muito sinto o que lhe succede, Snr. Des Quesnelles.

JOSEPHINA

E eu tambem. Desculpe-me a impertinencia mas creio firmemente que quando o Snr. chegar ao seu negocio no Brasil verá que exageraram. As coisas numa distancia destas vêm sempre muito augmentadas.

VICENTE

Não é que a nossa Josephina falou como Aris-
totefes?

DESPÈRES (*á mulher*)

Justamente acabava o nosso amigo Raul de me propor levar Oscar consigo... em viagem de recreio... e quem sabe com vistas a vantajosa collocação.

OSCAR (*orgulhosamente*)

Isto não! de todo não, Papae! Tambem tenho minha Itaibá, que não me deixará em má postura... o meu trabalho, a minha coragem!

DESPÈRES (*commovido*)

Eis ahi, o meu filho! Bellas e nobres palavras! (*Abraca-o ternamente*).

DES QUESNELLES (*voltando-se para Oscar*)

Certamente... com idéas dessas... e uma noção tão digna e exacta do dever nunca estará você mal parado... Aperto-lhe a mão, como amigo. (*Oscar estende-lhe a mão com certa hesitação*) Logo que lá chegar hei de escrever-te, Despères, acerca dos direitos que te cabem na exploração da mina...

DESPÈRES

Meu caro, isto não passa de pura fantasia. Tenho certeza de que os papéis de Virebord para nada te serviram; o que pretendes unicamente, é que nos aproveitemos de tua generosidade. Oh! se te conheço...

OSCAR (*com animação*)

Pretende o Sr. com effeito levar a cabo as suas intenções? Creio que Papae, no fundo, tem toda a razão; o Sr. queixa-se do isolamento em que vive e que o mata. Pois porque não leva consigo o sobrinho de Virebord, Cypriano? E' um rapaz de minha idade e digno de toda a protecção...

DESPÈRES

Realmente é impossível escolher melhor... E' um typo de coragem e honradez... Oscar tem toda a razão... Seria para ti um filho adoptivo e nunca te arrependerias de tal acto. Mora em Paris só, sem ninguém por si, a fazer litteratura e a viver de um empreguinho, numa pequena typographia... trabalhando como o diabo. Delle podes fazer um homem... não ha duvida.

DES QUESNELLES

A idéa agrada-me... Dá-me o endereço do rapaz. Se não aceitar a minha intervenção, com enthusiasmo, então... deixo-o.

OSCAR

Permitta que lhe escreva alguma coisa a este respeito. No meio de todas as privações por que passa é multissimo activo. (*Põe-se Oscar a escrever um cartão de visita*).

DES QUESNELLES

Então, minha senhora... (*aproxima-se de Mme. Despères; ambos estão muito commovidos*) adeus e para sempre.

MME. DESPÈRES

Para sempre?

DES QUESNELLES

Sim; nunca mais nos tornaremos a ver neste mundo. Esta viagem e os incidentes que a assignalam de modo singular e... são tão cruéis... dizem-me que hei de atravessar o Oceano para me enterrar numa solidão absoluta. Sem duvida serci obrigado a aban-

donar Itaihá e ir muito mais longe, no recesso dos desertos do Brasil central, (*a Mme. Despères*). Não reparem se não vieren cartas... nem me escrevam... seria perder tempo e trabalho... pois não sei bem onde poderei ir parar.

DESPÈRES (*enrugando os olhos*)

Raul, não digas isto (*Abraça-o calorosamente*) Meu amigo de todos os tempos! Meu bom amigo...

DES QUESNELLES (*Voltando-se novamente para Mme. Despères*)

Minha senhora, entre os papeis da minha pobre irmã, morta ha quinze annos, e que me foram remettidos achei um borrão de carta que lhe era destinada. Resolvi entregal-o a quem de direito... São umas phrases infantis, ingenuas... mas repassadas de infinita ternura, que, sem duvida, a Sra. lerá commovida (*Saca da carteira e entrega a Mme. Despères a carta*).

MME. DESPÈRES (*muito angustiada*)

Obrigada, obrigada... meu amigo! (*Desmaia apertando a mão de encontro ao collete; cercam-na todos apressuradamente até que volte a si*). Não é nada... Ando tão nervosa... Este desfecho inacreditavel!

DES QUESNELLES (*rapidamente*)

Então... adeus, adeus! Sejam felizes!

JOSEPHINA (*vivamente*)

Fique bem certo, Sr. Des Quesnelles, que eu e minha ama nunca o esqueceremos em nossas orações!

(*Cahe o panno*)

POR UM TRIZ CORONEL!

(TUA A FIGUEIRA E EU Á BEIRA)

PROVERBIO EM UM ACTO

PERSONAGENS

D. GENOVEVA | *paes de*
ANTONIO PRAXEDES, |
DR. LUIZ
ALBERTINA
GUALBERTO RAMOS, *pae de*
RAYMUNDO
FIUSA, *procurador de causas*
JOÃO, *criado*
(Musicos, povo, etc.)

Passa-se a scena em Itatubóca, na provincia de...,
em fins de julho de 1868.

ACTO UNICO

(Representa o theatro uma sala com tres portas, duas lateraes e fronteiras uma á outra, a terceira ao fundo abrindo sobre um patamar de esxada de jardim e com janellas de lado a lado. Trastes bons, mas de fórmas antiquadas e pesadas; no centro uma mesinha redonda).

SCENA I

(Ao levantar o pauno, João arranja a sala).

JOÃO

Esta gente daqui não sonha senão com o cor-
reio... Então, em certos dias, ficam todos fóra de si...
assanhados que nem formigas de azas pelo Natal!...
Perto da hora da mala, é uma gritaria dos meus
peccados: «O correio já chegou? Já chegou o correio?
O correio já chegou?» Hoje é um dos taes dias...
O Dr. Luiz então é um damnado. Mal avista os
jornaes, atira-se em cima delles, como gato a bofes...
Tambem é fogo de palha. Dahi a nada estão as fo-
lhas todas atiradas por debaixo da mesa... sujas...
estarrapadas... em molambos. Quando da tal Côte
do Rio de Janeiro esperam novidades... ahí é que
são ellas... Augmenta o assanhamento... Não falam...
não pensam senão em cartas... Uma feita já abri umas,

mas não vi motivo para tanto... Verdade é que ainda não sei nem ler nem escrever. (*Entra Luiz em robe de chambre e com um charuto á boca.*)

SCENA II

(Luiz, João).

LUIZ

O correio já chegou?

JOÃO (*á parte*)Começa... (*alto*) Que eu saiba, não senhor.LUIZ (*contrariado*)

Que grande maçada!... E hoje que espero os *Figaros* de Pariz! (*Para João*) Pois bem, João, deixa tudo e vae buscar a mala. Vem logo correndo entregar-me tudo... jornaes e cartas... Quero ser pelo menos o primeiro a rasgar as tiras e os sellos, e a ler os sobrescriptos... (*Com ironia*) A que estou reduzido!... E assim se passam dias e semanas á espera de novidades que nunca chegam! (*Voltando-se para João*) Então ainda está aqui, Sr. palerma?

JOÃO

Mas, Sr. Dr., é cedo de mais... Nada adianta ir eu banzar diante da porta fechada do correio...

LUIZ (*abstracto*)

Se eu lhe desse uma roda de pontapés?... Era sempre uma distraçãozinha. Você tem razão... (*Sentando-se lentamente e falando a si mesmo*). Cair de Pariz em Itatubóca!... Que tombo! E' o que se

chama um trambolhão mestre... uma fochinhada de Icaro! Também não havia mais remédio: eu já estava formado, isto é, já tinha a carta de doutor no bolso... avultavam as despesas, queixava-se o velho... e forçoso era vir dar um ar de minha graça á sociedade de Itatubocana... Doia-me a consciencia (*parando um pouco*) não muito... não muito... Os viveres é que estavam cortados... (*Com subita animação*) Mas que terra esta! Legítimo buraco de tatti!... Que aridez de idéas!... E' factó que em Pariz me acontecia o mesmo... nunca tive idéas... mas enfim, com a brécal os outros pensavam por mim! (*Tira uma prolongada fumaça*). Lembrar-me que a esta hora, no meu adorado Pariz, estaria dormindo a somno solto, porque me deitára ás duas ou tres horas da madrugada... e (*com amargura*) aqui acordado desde as cinco da manhã, por me ter mettido na cama ás dez da noite. Mas isto nunca foi vida... E' embrutecer! Antes ser logo de uma vez gallo com a obrigação de cantar á meia noite e ao clarear do dia!... Para isto é que me formei? Para isto é que ajustei a minha carta com o professor Schamilanski da Universidade de Iena? Não posso metter-me á clinicar... Não hei de andar assassinando os meus semelhantes para me distrair... (*Levantando-se e fazendo cair cinza num cinzeiro que está sobre a mesa*). E se eu me mettesse a poeta?... Dizem que não se precisa ter idéas... Mas com mil demonios, onde está a mulher que me inspire? Não ha poesia sem mulher... Emma, do *fau-bourg Saint Honoré*?... Um verdadeiro *roast-beef*... e *roast-beef* já digerido. Não, decididamente não serve... Que maçada! Que maçada!... (*Passa de um lado para outro e esbarra com Praxedes que entra precipitadamente pela porta da direita*).

SCENA III

(Os mesmos, Praxedes).

PRAXEDES (*muito apressado para João*)

O correio já chegou?

JOÃO (*á parte*)Temos outro. (*alto*) Ainda não, senhor.

PRAXEDES

Pois então toca a buscar a minha correspondência.

JOÃO (*á parte*)Ah! esta gente o que quer é que eu vá espalhar um pouco pelas ruas... Faço-lhes a vontade. (*alto*) Vou num pulo.

(João sáe)

SCENA IV

(Luiz, Praxedes).

PRAXEDES (*que tem percorrido a sala de um lado para outro com as mãos por trás das costas*)Ah! meu filho, espero hoje uma grande noticia!... (*Parando junto a Luiz que de novo se deixou cair na cadeira*). Afinal... afinal (*com ar importante*) os meus serviços... os valiosos serviços que tenho prestado ao meu paiz e ao meu partido vão receber a vida recompensa... Anima-te, rapaz, anima-te!...LUIZ (*bocejando*)

Estou muito animado...

PRAXEDES (*recomeçando a passear*)

Não é numa occasião como esta, quando teu pae vae ter uma prova de especial distincção do governo imperial... que te deves mostrar indifferente... so-rumbatico!... Tambem que diabo de mania esta da melancolia!... Tens fortuna, já gastaste muito dinheiro, viajaste, és moço, intelligente, bem parecido, doutor... em summa és meu filho!... Que mais queres?... E andas sempre jururú... Que tens?

LUIZ (*queizoso*)

Não sei bem, meu pae; sinto-me molle... doente... Talvez necessite de mudança de ares...

PRAXEDES

Pois vá para Caxambú... Olha: um compadre, muito meu amigo — por signal que bem burro — tinha mais ou menos o que tens, tristeza, fastio, cou-sas e lousas... estava magro, abatido... pois bem; foi para Caxambú, lá esteve dois mezes e voltou são como um pêro, gordo como um capado, alegre e satisfeito... é verdade que mais burro do que nunca! (*Parando novamente junto a Luiz*) Cuidemos, porén, do que é urgente. Sem duvida desejás saber a causa da minha agitação...LUIZ (*com grande indifferença*)

De fórma alguma.

PRAXEDES

Muito bem! — (*Com solemnidade*) Olha para mim... firme... bem firme... És meu filho, não és?

LUIZ (*meio admirado*)

Pelo menos... parece...

PRAXEDES (*continuando*)

Es homem formado, honesto, digno da estima em que te tenho... já puzeste a mão sobre os Santos Evangelhos... comprehendes portanto o valor de um segredo... Perfeitamente! Jura então que a ninguém, a nenhum mortal, homem ou bicho, revelarás o que vou contar...

LUIZ (*sorrindo-se*)

Ora, meu pae...

PRAXEDES (*com imposição*)

Jura, filho, jura! A cousa é muito séria... envolve a palavra de honra do governo imperial.

LUIZ (*levantando os hombros*)

Pois bem, jurarei quantas vezes quizer...

PRAXEDES

Agora ouve! (*Faz levantar Luiz e puxa-o para a boca da scena*) Saberás, pois, que pelo correio de ha quinze dias recebi uma carta... (*mudando de tom*) Estás-me ouvindo?

LUIZ

Sou todo ouvidos... (*á parte*) Quem me déra estar em Pariz!

PRAXEDES

Pergunto-te: de quem era essa carta?

LUIZ

Eu lá sei!

PRAXEDES (*mysteriosamente*)

Essa carta era toda do punho... do proprio punho (*interrompendo-se*) Chi!... (*dá uns passos para trás, arregala os olhos a ver se alguém os ouve e volta para junto de Luiz*).

LUIZ

Então de quem era a carta?

PRAXEDES (*achegando-se mais ao filho*)

Era do ministro... do ministro da justiça... Posso sem exageração dizer que já recebi uma carta particular do governo imperial... (*Com explosão*) Ah! que dia esse! Nem sei como me contive... Não no-taste?

LUIZ (*simplesmente*)

Não... nada notei...

PRAXEDES

Andas tambem sempre tão abstracto!... Pois cus-tou-me bem não sair pela rua a fóra a mostrar aquele precioso documento a toda a cidade... Compre-hendi, porém, o seu alcance e só o communiquei a tua mãe e a dois ou tres amigos, que por cá passa-ram com destino a S. Paulo... Recommendei-lhes tam-bem um silencio de morte! Quanto ao compadre Gual-berto, para lhe metter pirraça e uma pedra no sapa-to, só mostrei a assignatura do ministro... do meu ministro... Ih! foi um matacão na chanca do com-padre!

LUIZ (*meio impaciente*)

Mas o que rezava a tal carta?

PRAXEDES (*com volubildade*)

Dizia-me o ministro em confidencial... repara bem,

rapaz, (*apoiando nas syllabas*) em con-fi-den-ci-al que, tendo em attenção os serviços que eu lhe prestára particularmente, isto é, como amigo, na ultima eleição... (*Mudando de tom*) De facto gastei bem bons cobres... lá isto gastei! Mas eu sou assim... liberal de idéas e de principios... Para os sustentador... não olho a sacrificios... sobretudo quando os amigos são ministros... Não quero parecer-me com o tal compadre Gualberto... um exqu coastador. Fica certo, Luiz, que elle nem sabe por que é conservador... Quanto...

LUIZ (*interrompendo*)

Assim como o Sr. não sabe por que é liberal...

PRAXEDES (*com ingenuidade*)

Lá isto é verdade. (*Emandando-se*) Não... es-pera. Parece que me espichei... Você atrapalhou-me...

LUIZ

Mas que dizia a tal carta?

PRAXEDES (*voltando ao primeiro tom*)

Ah!... Bem!... ah!... Dizia-me o ministro o que eu já disse, et cetera, et cetera e cousas e lousas... e mais que (*abaixando a voz*) no proximo despacho (*pausadamente*) pretendia apresentar á assignatura de Sua Magestade o Imperador um decreto, nomeando-me... Adivinha Luiz!...

LUIZ (*olhando-o de esquelha*)

Commendador?

PRAXEDES (*risonho*)

Qual!

LUIZ

Barão?

PRAXEDES (*abandonando a cabeça com ar fino*)
Tambem não.

LUIZ

Então o que? Bispo? Moço fidalgo? Chantre da capella imperial?

PRAXEDES

Nada disso!... Todas essas honrarias compram-se e entretanto a distincção... (*Interrompendo-se*) Este momento, Luiz, é serio... é muito serio!... O compadre Gualberto ha de estourar de inveja... Finge-se muito bom homem... meio simplorio... mas é um ambicioso, bem o conheço!... O filho Raymundo não é mau rapaz, não, não é!... meio acanhado... deseja muito casar-se com tua irmã, mas hoje (*entesando o corpo e pucando o collete*) hoje... com a posição que vou ter... não sei se... Afinal é minha filha!...

LUIZ (*encarando o pae com estranheza*)

Mas que historia é essa, que lhe está trabucando o espirito?...

PRAXEDES (*com repentina explosão*)

Luiz, vou ser nomeado coronel commandante da guarda nacional de Itatubóca! (*Recúa alguns passos com importancia*).

LUIZ (*um tanto risonho*)

Ora, meu pae, isto é carrancismo!... A guarda nacional!... Uma instituição prehistorical!... E' até ridiculo pensar nella...

PRAXEDES (*meio enfiado*)

Não fales assim... com desrespeito... No fim de contas sou ou não sou teu pael

LUIZ (*aborrecido*)

Boa duvida que é!

PRAXEDES

Pois então deves dar-me mais importancia! (*Per-suasivo*) Olha: estou certo que em Pariz havias de ser mais bem acolhido como filho de um coronel... E' um paiz de tradições militares... Lembra-te de Napoleão!... Não imaginas o alcance e as consequências deste decreto... Se quizeses assentar praça... eras logo primeiro cadete... Minha mulher terá o tratamento de *dona* e eu de senhoria... tudo isso *de jure*, como quem diz capital com juros...

LUIZ (*sorrindo-se*)

O latim não é da Sorbona.

PRAXEDES

Não... é do Caraca. (*Com subito enthusiasmo*) Sacode-te, rapazi! São desta pasmaccira... Daqui a pouco arrebenta a grande noticia... Já temos encomendadas duzias e duzias de foguetes e rojões... Consta-me que os povos me preparam uma manifestação toda espontanea... Escorreguei bem bons cobres ao Fiusa, o sollicitador, e juntos combinamos o programma da festa. (*Com fogo e volubildade*) Olha, pela rua dali (*apontando para o fundo*) deve vir um grupo numeroso de gente, gritando — Viva o partido, liberal! Pela rua daqui ao lado (*aponta para a esquerda*) sairá outro magóte como que reunido ao acaso, dando vivas ao Sr. coronel (*interrompendo-se*)

O coronel sou eu... (*continuando*) e á Religião Catholica e Apostolica Romana. Ah!, todos nós, que estaremos á janella (*sacando do bolso um grande lenço de rapé*) agitaremos os lenços com phrenesi, soltando vivas, e vivas e mais vivas!...

LUIZ (*assoprando uma fumaca e falando a si mesmo*)
Hoje é dia de Mabile... e estar eu aqui!...

PRAXEDES (*parando e desconfiado*)

Estás me ouvindo ou no mundo da lua?

LUIZ (*com alguma amabilidade*)

Ah! estou ouvindo perfeitamente... Interessa-me bastante o que dizia.

PRAXEDES (*voltando ao primeiro tom*)

Assim pois... depois de muito abanar de lenços e grande berraria... falarei ás turbas... assim a modo de improviso... queres ouvir-o? «Senhores, bradarei, este dia é um grande dia na historia do Brasil! Viva o partido liberal!» (*Tira rapidamente do bolso uma tira de papel e consulta-a de esquelha* — *Contrariado*) Oh, diabo! e não é que ainda esqueci desta vez! (*dando um grande berro*) Viva o Sr. D. Pedro II! Viva! (*para Luiz*) é escusado, meu filho; não quero desfeitear o Imperador... nada, nada! hei de ser tudo, menos republicano.

LUIZ (*distráido sempre*)

Hoje Emma...

PRAXEDES (*dando um pulo para trás*)

Como ema? Tu me chamas agora de ema?

LUIZ (*com vivacidade*)

Não era capaz, meu pael... seguia outra ordem de idéas...

PRAXEDES (com tom de branda reprehensão)

Pois, Luiz, attende-me um pouco... Ouve a minha opinião neste particular... Has de lucrar... No meu entender... cá para mim... o Imperador é um bom brasileiro... bem bom!... Falam os jornaes da opposição... gritam muito... poder pessoal para cá... poder pessoal para lá... mas isto (a parte) que eu não sei o que seja (alto) não existe. (Com energia) E' o teu pae quem t'o affiança e debes acreditar que... (D. Genoveva apparece á porta da direita).

SCENA V

(Os mesmos, D. Genoveva).

D. GENOVEVA (com curiosidade)

Então ainda nada?

PRAXEDES (voltando-se)

Por emquanto não.

D. GENOVEVA

Estou numa fogueira...

PRAXEDES

Não estás mais do que eu!... Que dia este! Que dia! (Vae á janella, olha para fóra com a mão diante dos olhos e volta, dirigindo-se a D. Genoveva. Abaixando a voz) Já deste todas as ordens? Olha que os taes porcos comem como quatris e bebem que nem gambás... Nada de tróca nos vinhos... tudo quanto houver de peor...

D. GENOVEVA

Já providencie... Vim só avisar-te que o filho do compadre Gualberto acaba de chegar... está lá dentro com Albertina...

PRAXEDES

Hum! Muito mysterio e cautela com esse sujeito... Não é mau moço, não senhora... mas enfim debes lembrar-te do que hoje conversámos... Não é partido para Albertina...

D. GENOVEVA

O mau é que a menina está muito inclinada...

PRAXEDES

Venha a patente e mostrarei ao tal compadre que um coronel commandante da guarda nacional e chefe do partido liberal não tem filhas para casar com caramurus... Busquem gente da sua raça.

D. GENOVEVA

De certo... de certo!.. Mas se houver inclinação?

PRAXEDES (com ar muito importante)

Se houver inclinação, falarei á menina em nome dos principios liberaes... Hei de convencel-a. Se fôr preciso, exigirei um sacrificio as dragonas do seu pae... Demais pretendo leval-as breve para o Rio de Janeiro.

D. GENOVEVA (exultando)

Ah! meu santo Deus!... Eu no Rio de Janeiro!... A minha primeira visita ha de ser á Imperatriz... A mulher de um coronel bem...

PRAXEDES (*interrompendo-a*)

Não se diz a mulher de um coronel (*apoiando em cada palavra*). Diz-se a esposa de um coronel...

D. GENOVEVA (*com simplicidade*)
Nunca suppuz chegar a ser esposa!

LUIZ (*intervindo de repente*)

E uma vez no Rio, meu pae, poderei voltar para Paris, por alguns mezes... pelo meos?...

PRAXEDES (*com impaciencia*)

Deixa-me em paz com o teu eterno Pariz!... Já gastaste lá tanto dinheiro!...

LUIZ (*com seriedade*)

Mas agora irei estudar os verdadeiros principios da escola liberal...

PRAXEDES (*mudando de tom*)

Pois bem... falaremos mais tarde... muito mais tarde!...

(*Entra Fiusa*)

SCENA VI

(*Os mesmos, Fiusa*).

FIUSA (*Typo de cigano. Casaca muito apertada e velha. Chapéo de forma esguia, pontuada e abas pequenas. Bengala grossa. Ares velhacos e mysteriosos*).

V. Ex. dá licença?

PRAXEDES (*saltando*)

Já chegou o correio?

FIUSA

Ainda não, senhor. (*Depositando o chapéo e a bengala numa cadeira*). Vim tratar de negocios importantes... (*Aproximando-se de Praxedes*)... umas ultimas providencias.

PRAXEDES (*rapidamente para Luiz e D. Genoveva*)

Deixem-me só... (*para Luiz*) Vá, meu filho, vá para o seu quarto.

LUIZ (*sae arrastando os passos*)

Com muito gosto... Ah! minha Emma!... minha Emma!...

PRAXEDES (*com sobresalto*)

Ema?... Ainda emá?... Que diabo de rapaz! (*Voltando-se para Fiusa*). Meu filho... vive só pensando nos seus estudos...

FIUSA (*com derretimento de bajulação*)

Logo se vê, Excellentissimo!... Não vá lhe fazer mal á saude...

PRAXEDES (*para D. Genoveva*)

Vae, bembem, vae. (*Com voz muito alta*) Tudo quanto houver de melhor nesta casa para os senhores da manifestação. (*A meia voz*) Nada de tróca nos vinhos... O que houver de peor... (*Ao sair D. Genoveva, faz-lhe Fiusa um cumprimento muito profundo, quasi burlesco*).

SCENA VII

(Fiusa, Praxedes).

PRAXEDES (*amavel*)

Chegue-se para cá, Sr. Fiusa; sentie-se aqui perto de mim.

FIUSA

Isto não, Sr. coronel; a tanto nunca me atreverei.

PRAXEDES (*a parte*)

E' um bello character este Fiusa! (*alto*) Vá então por ordem! Sente-se aqui. (*Bate no encosto de uma cadeira que lhe fica ao lado*).

FIUSA (*risonho*)

Por ordem, sim Sr. (*Senta-se com modos ser-vís na beira da cadeira. Praxedes repoltrêa-se, estira as pernas e cruza as mãos sobre o ventre*)

PRAXEDES

Então que temos de urgente? Parece-me que não ha tempo que desperdiçar... Não tarda a bomba a estourar...

FIUSA (*com mysterio e aproximando a sua cadeira*)

Por isto mesmo vim procural-o já... (*Abaixando a voz*) Sr. coronel, o dinheiro é pouco...

PRAXEDES

Como pouco? Duzentos e sessenta mil réis para uma manifestação espontanea?!

FIUSA

Os calculos estão aqui... pôde vel-os... (*Tira do bolso um papel muito sujo*). Tudo está ajustado com a maior economia... uma verdadeira pechincha... Aliás só faltam trinta mil réis... E o que é isto para um chefe liberal? Se fosse com o Gualberto, aquelle conservador forreia... unha de fome... perdia-se tudo por essa ninharia... mas com V. Ex. a cousa muda de figura...

PRAXEDES (*enfatuado*)

Isto é verdade.

FIUSA (*persuasivo*)

Estive paratusando os meios de impedir mais esta despeza, mas não foi possível... não foi possível!... A' ultima hora, agora mesmo, o trombone e o bumbo recusaram-se a vir tocar na banda de musica sem esse pequeno augmento... São justamente dois conservadores... e precisamos comprar aquellas duas consciencias...

PRAXEDES

E se dispensassemos esses instrumentos conservadores?

FIUSA

Impossivel, amigo (*atalhando*) oh! desculpe, Excellentissimo... Uma banda de musica sem trombone e bumbo... nunca se viu!..

PRAXEDES

Tem razão, mas quero a cousa bem animada...

FIUSA (*exaltado*)

Ha de estar esplendida! (*Ouve-se alguém de fóra bater palmas e gritar*) — Dá licença, Sr. compadre?

PRAXEDES

Psiul... Ah! vem o paleta do Gualberto... Tome, tome... (*Dá-lhe dinheiro*)

FIUSA (*rapidamente*)

Diga-me, Excellencia, quanto tempo teremos ainda o partido liberal de cima?

PRAXEDES (*com importancia*)

Pelas cartas últimas que recebi de pessoas altamente collocadas... muito altamente collocadas... ficaremos no poder uns bons pães de annos...

FIUSA

Então os boatos de queda... subida dos conservadores...

PRAXEDES (*ironico*)

Tolices... tolices!...

FIUSA (*com ar de supplica*)

Não se esqueça do meu pedido... E' tão justo! Um pae como eu... carregado de familia... sempre liberal...

PRAXEDES

Esteja descansado... Escreverei ao ministro... ao proprio ministro...

FIUSA (*querendo beijar-lhe a mão*)

O senhor é meu pae!... O meu e o dos meus filhos. (*Entra Gualberto de vagar e um tanto recitoso*)

SCENA VIII

(Os mesmos, Gualberto.)

GUALBERTO (*da porta*)

Dá licença, Sr. compadre?

PRAXEDES (*seccamente*)

Pôde entrar...

GUALBERTO (*com timidez, dirigindo-se para Fiusa*)

Bons dias, Sr. Fiusa!

FIUSA (*encarando-o com altivez*)

Viva, Sr. Gualberto. (*Voltando-se obsequioso e risonho para Praxedes*) Então ás ordens, Excellencia! (*Ao sair passa com arrogancia diante de Gualberto, que recata, e, medindo-o de alto a baixo, põe o chapéo na cabeça, exclama*) Cara de cara... murú!...

GUALBERTO (*a parte*)

O compadre já tem excellencia?! (*Olha com espanto para Fiusa que contesta o seu olhar e volta de fóra da porta duas ou tres vezes para o mirar com desprezo*)

SCENA IX

(Gualberto, Praxedes.)

GUALBERTO (*a parte*)

Que terá este homem commigo? Estou já com o meu medosinho. (*Para Praxedes que durante a*

scena muda passeia pela sala com ar preocupado e puzando o beijo) Precisava, Sr. compadre, dizer-lhe duas palavras... em particular...

PRAXEDES (*parando de repente diante de Gualberto que recua*)

Hoje?

GUALBERTO

Agora mesmo, se possível fosse...

PRAXEDES

Logo hoje que tenho tanto que fazer! Emfim, sentemo-nos. (*Com tom sentencioso, ao se assentarem os dois*) Lembre-se, porém, Sr. Gualberto, que ha homens que, antes do mais... pertencem ao paiz... têm poucos minutos de seus...

GUALBERTO (*remexendo-se na cadeira e a parte*)

Que ar!... e que todo! Tenho tanto receio de tudo, tímido como sou. (*Assoa-se baixinho. Praxedes tira tambem o lenço e assoa-se com estrepito, olhando Gualberto com algum desdem*)

GUALBERTO (*recuando um pouco a cadeira*)

Que diabo terá hoje este homem, tambem!... Custa muito ser pae. (*Alto*) Como lhe ia dizendo, Sr. compadre...

PRAXEDES (*interrompendo*)

O senhor não me disse nada... E' boa esta!

GUALBERTO (*recuando ainda*)

Hein? (*espantado*) E' um modo de entrar em materia...

PRAXEDES (*cruzando as pernas*)

Entre pois em materia.

GUALBERTO

Assim, pois... assim pois! (*A parte*) O Fiuza deu-lhe excellencia... Isto muito me perturba. (*Alto*) Assim pois!...

PRAXEDES (*com impaciencia*)

Assim pois o que, senhor?

GUALBERTO (*com esforço*)

Assim pois, Sr. compadre, em duas palavras... venho pedir-lhe a mão da sua filha para o meu Raymundo. (*Depressa*) Os dois conhecem-se desde em criança... e o pedido não deve causar-lhe admiração.

PRAXEDES (*atalhando*)

Espere! (*Com imposição*) Espere! (*Dá um grande espirro; Gualberto estremece*). Continue agora.

GUALBERTO

Continuar o que?... O meu mais velho está se finando... Quando vi isto, disse á minha segunda Eva: « Já sei o que é; vou á casa do compadre buscar o remedio. » (*Com explosão*) Meu bom amigo e senhor, casemo-nos... não... não... casemos aquelles dois pombinhos... Elles tanto se querem! E de mais o Raymundo é apatacado... Como sabe, a minha primeira Eva...

PRAXEDES (*levantando-se*)

Não se trata disto, Sr. Adão... quero dizer, Sr.

Gualberto!... Lembre-se que entre as nossas duas famílias ha um abysmo... um abysmo muito fundo!

GUALBERTO (*pasmo*)

Um abysmo?!

PRAXEDES

O senhor o disse!

GUALBERTO

Mas que abysmo? Não comprehendendo nada.

PRAXEDES

Que abysmo?... A divergencia politica!... O senhor é conservador, eu liberal! Cada um de nós empunha uma bandeira... Basta de disfarces e contemplicações!... Mascaras abaixo, Sr. Gualberto! O senhor deve ser inimigo meu... Eu devo ser o seu!...

GUALBERTO (*levantando-se*)

Que historias são estas, Sr. compadre? Você que nunca fez caso de politica... Do meu lado, como bem sabe, só sou politico, quando o meu partido está de cima na Córte... No mais, me encolho... me encolho... que ninguem me vê...

PRAXEDES (*levantando-se tambem*)

Pois hoje tenho deveres muito serios que cumprir!

GUALBERTO

Então recusa o meu Raymundo.

PRAXEDES

Minha resposta é uma unica: não posso trahir a confiança que em mim deposita o governo imperial.

GUALBERTO (*indeciso*)

Devéras não entendo pataвина. (*A parte*) E o meu filho a se finar! (*Ouve-se o estrondo de um foguete ao longe*)

PRAXEDES (*com exaltação*)

Está ouvindo? Está ouvindo? E' a grande noticia que chegou!... Felizmente vivemos num paiz onde o vicio é sempre recompensado e a virtude castigada. (*Emandando-se*) Não; troquei as bolas!... O vicio castigado e a virtude recompensada! (*Novos foguetes. Ouve-se uma musica muito desajnadada*)

PRAXEDES (*muito agitado*)

E eu ainda nestes trajes? (*Corre para a porta da esquerda e bate com força*) Luiz! Oh! Luiz, ahi vem manifestação.

LUIZ (*da parte de dentro*)

Que a leve o diabo!

PRAXEDES (*correndo para a outra porta e gritando para dentro*)

Sra. Genoveva... Ahi vem a cousa! (*Voltando para a boca da scena e procurando nos bolsos um papel que não acha*) E, se eu esquecer o improviso!... Vamos repetir: Senhores... senhores! E que tal, agora? Não me lembro de mais nada... Que dia! Que dia este!... Estas emoções matam um homem!

GUALBERTO (*chegando-se á janella*)

O' Sr. compadre, veja quanta gente chega pela rua da frente!... O Fiusa vem carregando a bandeira nacional!... Que haverá?... Estão gritando!... Dando vivas!

PRAXEDES (*exultando*)

E o que gritam?

GUALBERTO (*buscando ouvir*)

Ainda não ouço bem... Espere... Estão gritando viva o coronel!... Que coronel é esse?... Você está palido, tremulo... Que tem?... (*Entram D. Genoveva, Albertina, Raymundo, Luiz e João*)

SCENA X

(Os mesmos, D. Genoveva, Albertina, Raymundo, Luiz e João).

D. GENOVEVA (*fazendo irrupção*)

Ah! Sr. Praxedes!... Quanto povo! Você é muito estimado! Nunca se viu cousa assim. A casa está toda cercada!... Que gritaria! (*Ouvem-se muitos vivas e pancadaria de musica*)

PRAXEDES (*encaminhando-se para a janella*)

E' chegada a hora... Preciso mostrar-me aos povos...

GUALBERTO (*detendo-o pelo braço*)

Explique-me, Sr. compadre...

PRAXEDES (*sacudindo o braço*)

Vá para o diabo... Não me perturbe mais! (*Ouve-se um grande brado de — Viva o partido conservador!*)

LUIZ (*da janella*)

Mas a gente está victoriando o partido conservador, e, se não me engano, nós cá somos liberaes...

PRAXEDES (*estupefacto*)
Impossivel! (*Novas acclamações*).

PRAXEDES

Isto é um sonho... Só se o Fiusa perdeu a tramontana... ficou louco de repente!... (*Pasmo geral, emquanto a musica faz grande bulha com sensivel desafinação. Entram pela porta do fundo Fiusa, de bandeira nacional em punho, e pessoas do povo*)

SCENA XI

(Os mesmos, Fiusa e homens do povo).

FIUSA (*sacudindo a bandeira*)

Viva o partido conservador!...

GENTE DO POVO

Viva! Viva!...

D. GENOVEVA (*tapando os ouvidos e chegando-se assustada a Praxedes*)

Meu Deus, se isto acaba em matança...

FIUSA (*depondo a bandeira*)

Viva o Sr. coronel!

PRAXEDES (*adiantando-se*)

Que significa esta comedia?

FIUSA

O correio acaba de chegar!... Cahiu o partido liberal no meio da alegria geral, subiram os conser-

vadores... triumphou a moralidade, e o Sr. Gualberto, o nosso chefe e amigo, teve a patente de coronel commandante superior da guarda nacional de Itatubóca...

PRAXEDES (*contendo-se*)
Cahiu o partido liberal?

FIUSA

No chão... redondamente... bum!

GUALBERTO E PRAXEDES (*com intonações diferentes*)

Ui!

LUIZ (*chasqueando*)

Homem! Eis uma diversão com que eu não contava... Um trecho impagavel na historia de Itatubóca. (*Ha um momento de constrangimento geral*)

PRAXEDES (*a parte*)

Sejamos homem! Coragem! (*Adiantando-se para Gualberto. Alto*) Eu já sabia de tudo, meu bom amigo e respeitavel compadre! Receba os meus parabens! (*Chega-se para junto de Fiusa e baixo para este*) Cale-se, Sr. canalha! (*Alto*) Esta manifestação foi preparada por mim... não ao politico, (*com emphase*) porque, antes de tudo, tenho convicções muito altas... mas ao homem particular a quem estimo de véras e desde muitos annos dedico amizade!...

FIUSA (*a parte*)

E não é que o pateta teve espirito um dial

GUALBERTO (*abraçando Praxedes*)

Meu excellente amigo! Estas lagrimas... (*Enxuga os olhos*)

PRAXEDES (*voltando-se para as pessoas do povo*)

Meus senhores! Viva o meu compadre o Sr. Gualberto! (*a parte*) Hei de impingir-lhes um improviso. (*Alto*) Este dia, senhores, é um grande dia... para o partido conservador de Itatubóca! (*Com nobreza*) Quanto a mim e a minha familia seguimos para o Rio de Janeiro (*Com ternura para Genoveva*) — Minha mulher, consolemo-nos... vamos para as ostras...

D. GENOVEVA (*com surpresa*)

Para as ostras?

RAYMUNDO (*avancando com timidez*)

Sr. Praxedes...

PRAXEDES (*voltando-se com alguma arrogancia*)
Hein?...

GUALBERTO (*vendo o filho recuar*)

Mas antes dará o seu consentimento para que D. Albertina...

PRAXEDES (*com tom sombrio dirigindo-se para a filha*)

Que diz você, menina?

ALBERTINA (*perturbada*)

Papae, eu, digo...

D. GENOVEVA

Fale, filha, fale sem acanhamento...

ALBERTINA (*confusa*)

Eu digo... que o pedido não me desagrada...

PRAXEDES (como que tomando uma grande resolução e com gesto nobre)

Pois então... casem-se! (Enquanto todos rodeiam os noivos para felicital-os, Praxedes puxa Luiz para a frente da scena)

PRAXEDES (sombrio)

Não notaste, Luiz?

LUIZ

Não... o que?

PRAXEDES

Não dei o viva ao Imperador, Luiz! (Com muita energia) Ha poder pessoal... Ha! meu filho... ha... sou teu pae... deves acreditar-me...

LUIZ

Acredito, meu pae... Mas... uma vez no Rio de Janeiro... seguirei para Pariz?...

PRAXEDES (com solemnidade)

Sim, querido filho!... Segue... segue para a terra do exilio! (Acabrunhado) Que dia! Que dia este! (Gritos, vivas e musica fóra)

(Cabe o panno)

DA MÃO À BOCA SE PERDE A SOPA

PERSONAGENS

MANOEL RIBEIRO, *Capitalista, marido de*
D. RITA, *mãe de*
ISABEL.
ANTONIO DA FONSECA, *tio de*
MIGUEL FARIA.
JOÃO DE SIQUEIRA.
ALFREDO ROCHA, *primo de Isabel.*
IGNACIO LEMOS, *pae de*
ALBERTO LEMOS.
UM CRIADO.

A scena passa-se no Rio de Janeiro.

ACTO UNICO

(*Sala de visitas de Manoel Ribeiro: mobilia rica. No meio, uma mesa com tapete de gosto. Nos consolos jarras com flores. Portas lateraes e ao fundo.*).

SCENA I

(Manoel Ribeiro, Fonseca).

RIBEIRO (*passa de um lado para outro, ao passo que Fonseca está sentado junto á mesa*)

E' como lhe digo, meu amigo; tudo se pôde arranjar...

FONSECA

Então não lhe desagrada a minha proposta?

RIBEIRO

Sinceramente, não. Eu, além d'isso, já a esperava... Combinei certas cousas... Vi em você uns ares. E' que não sou nenhum palerma: previ que breve teriamos que falar a respeito e preveni D. Rita, minha mulher...

FONSECA

Nós todos o conhecemos como homem sagaz.

RIBEIRO (*com simplicidade affectada*)

Sagacidade, não: alguma penetração... e quer que lhe diga uma cousa? (*parando diante de Fonseca que se levanta*) essa penetração não se desenvolveu como devêra por causa da educação que meus paes me deram. Oh! eu havia nascido para alguma cousa de grande neste mundo... e que consegui afinal?... Que sou no fim de contas?

FONSECA (*com calor*)

Oh! meu amigo, capitalista e muito forte!... Que se pôde desejar mais?

RIBEIRO (*levantando os hombros*)

Quall... E a gloria, Sr. Fonseca? A gloria?

FONSECA (*com surpresa*)

Que quer você com a gloria?

RIBEIRO (*apressadamente*)

Sim... ter um nome celebre, conhecido, ouvir a boca da fama apregoar os nossos triumphos, nossas façanhas... vêr-se apontado... sentir o nosso amor proprio docemente lisongead... Então tudo isso de nada vale? olhe, palavra de honra: eu quizêra agora, neste momento, ter só uma côdea de pão duro que roer, comtanto que tivesse a certeza de que o nome de Manoel Ribeiro enchia os quatro cantos do universo... Pintar um quadro immenso... escrever um poema em cincoenta cantos ou romance em trinta volumes... compôr uma marcha solemne para oitocentos e cincoenta professores (*com muito fogo*) heini? Que satisfação!... Como se deve ficar cheio!... Isto sim... isto é viver. Tudo o mais não passa de penoso vegetar, como se a gente fosse simplesmente um pão de

ipê ou de peroba... Para tudo aquillo é que eu nascêra... entretanto...

FONSECA

Entretanto?

RIBEIRO

Desde os meus primeiros annos vi contrariada a minha vocação... Nasci na opulencia, cresci na riqueza, fui obrigado a cuidar de meus bens, a augmental-os, e com estes cuidados materiaes lá se foi extinguindo o fogo sagrado que em minha mente ardia, e que a miseria e o desgosto teriam feito medrar como chamma devoradora...

FONSECA

Eu o acho, Sr. Ribeiro, poeta de mais...

RIBEIRO (*com ar desabusado e puzando o beijo*)

Eu poeta?... Aos cincoenta annos... depois de trinta de casado e bem casado?!... Já com uma filha em estado de tomar estado?!... Você então não conhece o poeta! Poeta é um moço pallido, macerado de vigílias, namorador das estrellas, apaixonado pouco de quanta mulher encontre, verzejador em cima das fogueiras da inquisição ou espetado n'uma bayoneta, choramingador de desgraças por que nunca passou... de cotovelo rôto e chapéo amassado (*parando de repente e com satisfação*). (*Mudando de tom*) Se o poeta fôr velho então é philosopho... ou calvo como um urubú, ou possuidor de guedelha inculca e rebelde... unhas compridas, olhar desvairado, cantará as delicias da mocidade, que outr'ora lhe parecerá atroz, e desesperará da salvação da humanidade. Mas no meio de tudo isto, como a gente sente o coração bater! Quantas alegrias, quantas doçuras nas privações... No juizo dos outros não passa de um infeliz...

mas no intimo o poeta não troca as suas illusões pela fortuna de um principe... de um nababo...

FONSECA

De um Ribeiro... maganão!

RIBEIRO (*sorrindo-se meio resignado*)

Que quer você? Não tenho outro meio de me celebrar... Custei a consolar-me... custei... Também não estaria casado... não teria uma filha que é preciso dotar... Uma vez nestas condições é melhor... que eu possua algum dinheiro nos bolsos do que muitos versos na cachola. (*Rindo-se, aproxima-se de Fonseca a piscar um olho*) Que diz, Sr. Fonseca? O senhor pensa também assim, não é?

FONSECA

De certo, os encargos de familia...

RIBEIRO (*abamando a cabeça com ar fino*)

Não é só por isso!... E' tambem por aquelle maganão... aquelle seu sobrinho... Que rapaz feliz!

FONSECA (*com repentino enthusiasmo*)

Que actividade!

RIBEIRO

Boa presença... bons cabellos...

FONSECA (*encarecendo*)

Dentes excellentes!

RIBEIRO

E' um moço que tem futuro...

FONSECA

Calculista, meu amigo! Não dá um passo sem pensar; não diz uma palavra (*faz com as mãos gesto de quem pesa*) sem pesal-a cuidadosamente...

RIBEIRO (*com certa hesitação*)

Mas elle... me parece...

FONSECA (*com algum receio*)

O que?

RIBEIRO

Prosaico de mais...

FONSECA (*arrebataido*)

Como prosaico! Diga realista... Um bom senso pratico que espanta... não vê as cousas senão como ellas são. Nada ás avéssas... nada de miragens... Pão pão, queijo queijo... E' da minha escola... Por isso entreguei-lhe sem receio algum a gerencia de meus bens, e tudo corre ás mil maravilhas... A minha casa de cafés foi a mais poupada... o genero começou a baixar e eu tinha os armazens abarrotados. Assustei-me... Então... (*interrompe para assocar-se com estrondo*).

RIBEIRO (*com interesse*)

Então?

FONSECA

O Miguel tranquillizou-me e pôz-se a comprar mais...

RIBEIRO

O' homem, era arriscado!

FONSECA (*com vivacidade e orgulho*)

Não era? Pois bem, dous dias depois subia o café e ahí vendemos com furia... Graças ao menino gatinhei bastante. (*Com alguma ternura*) Ah! Snr. Ribeiro, o senhor faz um casamento... Palavra de honra é um casamento de mão cheia...

RIBEIRO

Estou certo que minha filha ha de ser feliz...

FONSECA (*influindo-se pouco a pouco*)

Que duvida! Um noivo d'aquella força no movimento da praça!... Um olho tão firme nas subidas e descidas do café!... Que significa isso senão riquezas, sedas, commendas, e afinal baronatos e talvez até a carta de conselho! Depois... poucos filhos... Comprehende?... Não ha tempo.

RIBEIRO

E isso é mais conforme á poesia...

FONSECA

De certo! E mesmo impedem-se subdivisões de fortuna...

RIBEIRO

E' pena que o seu sobrinho não cultive (*parando nas palavras*) alguma arte... Olhe, se eu fosse moço ensaiava o piano ou então a harpa (*com gesto de quem dedilha*). E' tão gracioso!

FONSECA (*meio admirado*)

Pois quer mais arte do que a que elle tem? Quer um teclado mais difficil de conhecer do que a opinião dos agiotas... do que o capricho dos homens da praça? Oh! se houver no mundo outro noivo como

elle, certamente não ha tres... Não, isto lhe asseguro!... Muito brevemente elle terá de seu cento e cincoenta contos de réis... vinte e oito annos... e um juizo!... Não é sovina... nem gastador; sempre no meio termo...

RIBEIRO

Crecio que elle agrada tambem á minha mulher...

FONSECA

Tenho toda a certeza. Não ha coração que lhe resista.

RIBEIRO

E minha filha? Que pensará d'elle?

FONSECA (*com segurança*)

Não pôde deixar de sympathisar muito com o meu sobrinho...

RIBEIRO

Elle não se lembrou ainda de offertar-lhe um album...

FONSECA

Qual album!...

RIBEIRO

Na sua posição não lhe ficava mal... Um moço, quasi um noivo, entra em toda a parte com um album debaixo do braço e com versos de sua lavra ou de algum amigo... Isto agrada sempre ás mulheres...

FONSECA

Não duvido; mas um homem como o Miguel, fale com franqueza, pôde estar a namorar? Confessemos que é um periodo difficil esse em que a gente sente necessidade de casar, procura noiva e tem que

lhe fazer a corte. Quem tem algum tacto vai logo simplificar tudo... Não vê como o Miguel sabe-se desse passo? Observou a sua reserva, a sua dignidade?... Estou certíssimo que elle ama a sua filha como um louco, mas quanta calma!... Hein? mas se percebe...

RIBEIRO

Na verdade. Acho-o até frio de mais... Eu não quizera levar o casamento de minha filha, como se fora um negocio commercial...

FONSECA

Mas quem pensa em tal, Santo Deus?! Nada. E' preciso que fale o sentimento... E quer que lhe dê uma prova? Ha dias o meu sobrinho disse-me com toda a convicção: se eu não casar com Isabel, hei de ter que fazer uma viagem á Europa para distrahir-me... Meça, Sr. Ribeiro, (*com tom grave*) o sacrificio! Um homem tão occupado! uma viagem e não é a Juiz de Fóra ou a Theresopolis. Qual! (*com ar firme*) E' á Europa!...

RIBEIRO

Com effeito, se elle disse isso...

FONSECA (*com imposição*)

Disse e fal-o. E' rapaz de resolução... Tambem posso affiançar-lhe: sabendo elle que você gosta tanto de poesia, é capaz de garatujar num instante resmas de papel, enchendo-as de versos.

RIBEIRO (*com ar de superioridade compassiva*)

Ah! isto fia-se mais fino! E a inspiração?

FONSECA (*com resolução*)

Queira elle e veremos... Oh! que marido eu lhe dou, Sr. Ribeiro...

RIBEIRO

Aceito-o para a minha filha... caso agrade, condição indispensavel.

FONSECA

E' do que ninguém duvida... Elle entra nesta casa com o pé direito... Fará a felicidade de todos; a sua, a de sua mulher...

RIBEIRO

Basta que faça a de Isabel!... E' tudo quanto lhe pediremos.

FONSECA

Então, ao chegar sua senhora á sala, annuncie-se-lhe logo o acontecimento, não é?

RIBEIRO (*com alguma pausa*)

Sim... sim... mas confesso a você que nunca vi casamento com menos estorvo... Não gosta desses em que ha alguma cousa de imprevisto?... Paes a negarem... mães a gritarem... filhas a chorar... noivos audazes...

FONSECA

Ora, pelo amor de Deus, deixe-se disso... São cousas de outro tempo... Ah! chega D. Rita...

SCENA II

(Ribeiro, Fonseca, D. Rita).

FONSECA (*dirigindo-se ao encontro de D. Rita e estendendo-lhe a mão*)

Permitta, comadre, que eu a cumprimente...

D. RITA (*estende-lhe a mão*)

Oh! Sr. Fonseca...

FONSECA (*continuando no que ia dizendo*)

que a cumprimente neste momento e de um modo especial... com mais effusão do que nunca...

D. RITA

Aceito os seus cumprimentos, mas pergunto a razão desta effusão...

FONSECA

O seu marido que lh'o diga...

D. RITA

Meu marido?... Em todo o caso a noticia é boa, não é?

FONSECA

Para mim excellente...

D. RITA

E ha-de agradar-me?

FONSECA

Estou que sim...

D. RITA (*meio risonha*)

Então adivinho...

FONSECA

E'...

D. RITA

O pedido em casamento de minha filha...

RIBEIRO (*interrompendo*)

E' verdade. O nosso amigo e compadre, o Sr. Fonseca veio cá, e sem gravata nem luvas brancas, sem ceremonias, nem concertar a garganta, ou empertigar o corpo, pediu-me a mão de Isabel...

D. RITA (*interrompendo-o*)

E você lhe respondeu...

RIBEIRO

O que você responderia...

FONSECA (*voltando-se para D. Rita*)

Então?

D. RITA (*sem hesitação e com simplicidade*)

Eu diria que sim! A que devemos attender se não á felicidade de nossa Isabel?...

FONSECA

Não soffre duvida...

D. RITA

E quem poderá tornar-a feliz?

FONSECA (*para Ribeiro*)

Sim, quem?

RIBEIRO

Quem?

OS TRES (*a um tempo*)

Miguel Faria!

D. RITA

Tão amavel moço...

RIBEIRO

Boa figura...

FONSECA (*com ar de importancia*)

E apatcado...

D. RITA

Um cavalheiro perfeito...

RIBEIRO

Previdente...

FONSECA

Em cafés não ha outro igual...

RIBEIRO

Então ha uma só voz a seu respeito, não é?...
Tudo são rosas...

D. RITA

Accordo perfeito...

RIBEIRO

Embora. Eu desejára algum motivo (*hesitando*)
de contrariedade... Estes casamentos assim...

FONSECA (*com alguma impaciencia*)

Ora, Sr. Ribeiro, sempre aquellas idéas?... (*volvendo-se para D. Rita*). Não entendo bem... O com-
padre pretende que... casamentos em que haja oppo-
sições... são... não sei como diga... mais poeticos...
Paes a negarem, mães a gritarem!...

D. RITA (*offendida*)

Oh! Sr. Ribeiro!...

RIBEIRO (*com alguma vivacidade*)

Não: o meu pensamento não é este... eu...

FONSECA (*interrompendo-o*)

Ora, venha cá... O senhor não foi tão feliz com
a sua mulher?... E para esse enlace não concorreram
todas as circumstancias desejaveis?

RIBEIRO

Talvez houvessemos sido ainda mais felizes, se...

D. RITA (*com indignação*)

Oh! Sr. Ribeiro, esta é forte!...

RIBEIRO (*com ar conciliador e falando com volubili-
dade*)

Não é isto que eu queria dizer... Mas, attendam
bem... Essas luctas, essas difficuldades anteriores a
um consorcio gravam-se na memoria eternamente...
São motivos de conversa para uma vida inteira... E
quando voltarem os anniversarios! Que fartão de re-

cordações! (*com fogo*) Imaginem vocês dous esposos, 25 annos depois de um rapto. «Tu te lembras, fulana?» pergunta o marido. «Oh! se me lembro, responde a mulher.» «O signal para appareceres na janella era assim (*assovia baixinho e prolongadamente*) Teu pae estava dormindo»...

D. RITA (*procurando interrompel-o*)

Que historias, Sr. Ribeiro!

RIBEIRO (*continuando*)

«Abriste a janella devagarzinho... Eu puz uma escada... Oh! que medos! Teu vestido agarrou num varão de ferro... Eu puxo; elle rasga-se»...

D. RITA

Mas isto é até indecente...

FONSECA

Deixe ir... nelle é o poeta que fala...

D. RITA (*rindo-se*)

Poeta!... Aos 50 annos e com dous mil contos de reis!...

RIBEIRO (*pausadamente, meio pensativo e como que falando para si*)

Não o sou, devéras!... Mas que geito eu tinha!... Parece-me que se houvesse estudado em regra, só falava em verso... Não me mataram o corpo... não; mas quanto á alma posso exclamar como Nero (*batem palmas na porta do fundo*). — *Ribeiro muda de tom e alto*). Quem é? E' sempre assim! Estava com idéa bonita, zás, me interrompem... e fica tudo perdido. (*Novas palmas e fortes*) Toda a minha vida foi as-

sim... Mas, quem é? Entre (*cominhando para a porta*) entre pelo amor de Deus!
(*Alfredo Rocha entra*).

SCENA III

(D. Rita, Fonseca, Ribeiro e Rocha).

RIBEIRO (*olha admirado para Rocha que se mostra espantado*)

Com a bréca... era você? Que diabo fazia a bater palmas na porta da sala de visitas?... Porque não entrava?...

ROCHA (*cumprimtando a Fonseca e D. Rita com algum acanhamento*)

Sr. Fonseca... minha tia...

D. RITA

As suas palmas, Alfredo, nos assustaram...

ROCHA (*com sentimentalismo como que comprimido a custo*)

Oh! essas palmas têm uma significação... sim, ellas têm...

RIBEIRO

O certo é que vieram muito fóra de tempo... Cor-taram-me o fio de uma comparação (*volvendo-se para Fonseca*) Que dizia eu, compadre?...

FONSECA

Você dizia... espere...

RIBEIRO (*instando*)

Procure... procure...

FONSECA (*deitando os olhos de um lado e d'outro como quem procura no chão alguma cousa*)

Nada acho...

RIBEIRO (*com um dedo na testa*)

Eu comparava-me... Qual!... Está perdida... Adeus, idéa!... Malditas, malditas palmas!

FONSECA

Console-se... fica para outra vez... ajudado pelo seu sobrinho... Este, sim, é poeta!...

D. RITA

Com effeito o Alfredo faz bem bonitos versos...

ROCHA (*com alguma enfatuação*)

Oh! isto é bondade!...

RIBEIRO (*com tom dogmatico*)

Não, eu lhe digo com verdade, aquelle seu livro tem cousas recommendaveis... aquella ode sobre o Amazonas... aquella...

FONSECA (*interrompendo-o*)

Tambem foi acolhido com estrondo (*voltando-se para Rocha*) O senhor deve ter ganho muito, não é?

ROCHA (*ironico e superior*)

Com a minha obra?... Qual! no Brasil não ha quem compre livros... As letras vegetam...

RIBEIRO

Tem toda a razão... Eu, apesar de ser seu tio, julguei dever comprar um exemplar... Não o quiz gratis, não só para animar a venda, como para não dever favores...

FONSECA

Fez muito bem... No seu caso assim procedia...

RIBEIRO (*com enfatuação*)

Fui ao livreiro e paguei logo tres mil réis... sinceramente achei caro... um livrinho fininho, muito entrelinhado, enfim era o preço e sem a minima reflexão lá deixei o meu dinheiro... E não me arrependo... Ha trechos que applaudi... Eu faria talvez outra cousa... mais vasta, menos cortada... mas enfim cada qual faz como pôde e entende... Entretanto...

D. RITA (*interrompendo*)

Entretanto os senhores permitirão que eu vá vêr porque não apparece Isabel!... (*voltando-se para Fonseca*) O senhor janta commosco...

FONSECA

Já que é ordem...

D. RITA (*para Rocha*)

De certo você tambem...

ROCHA

Com muito gosto...

D. RITA

Pois, então, entrem. Vamos até o jardim... Talvez lá encontremos a menina... Mostrar-lhes-ei umas lin-

das dhalias que me chegaram de Petropolis... (*para Rocha*). Quer vir, Alfredo?

ROCHA

Desculpe-me minha tia, preciso falar com o seu marido...

D. RITA

St. Fonseca, dê-me o seu braço.
(*D. Rita e Fonseca sahem de braço dado e a conversarem pela porta da esquerda*).

SCENA IV

(Ribeiro e Rocha).

RIBEIRO

Então que novidades ha? Olhe que tenho ainda que fazer *toilette* antes de ir para a mesa do jantar.

ROCHA (*um pouco sombrio*)

Preciso falar-lhe... e agora mesmo!

RIBEIRO

Cousa urgente?...

ROCHA

Urgentissima!

RIBEIRO

Em todo o caso abrevie quanto puder... Tenho que apparecer hoje com algum esmero mais... Logo saberá a razão... Devéras é cousa grave?

ROCHA

Gravissima...

RIBEIRO

A' vista disto... sentemo-nos... Sou todo ouvidos...
(*Rocha apresenta uma cadeira; Ribeiro senta-se e indica outra ao lado*).

RIBEIRO

Comece pois...

ROCHA (*meio acanhado*)

Meu tio... convem recorrer... á sua benevolencia... antes de entrar em conversa...

RIBEIRO (*olhando para Rocha com alguma admiracão*)

Você está perturbado... Que tem?

ROCHA (*no mesmo tom*)

Tambem o favor que lhe venho... pedir... é tão grande... tão grande...

RIBEIRO (*irresoluto*)

Di...nheiro?

ROCHA (*com movimento energico de negação*)

Não Shr.!

RIBEIRO (*mais expansivo*)

Então que é?

ROCHA (*hesitando*)

E'...

RIBEIRO (*com curiosidade e chegando a cadeira*)
E'?...

ROCHA (*tomando subita resolução e ás pressas*)
E' a mão de sua filha Isabel, a quem amo desde muitos annos como um louco, a quem adoro, idolatro em segredo, dia e noute, a quem...

RIBEIRO (*afastando um pouco a cadeira e tossindo*)
Hum! Hum!

ROCHA (*com anciedade*)
Então?... que diz?

RIBEIRO (*encolhendo deavagar os hombros*)
Homem, eu não digo nada.

ROCHA (*apressadamente*)
Então consente?... Oh! meu Deus!

RIBEIRO
Eu não disse isto...

ROCHA (*abatido*)
Nega-m'a pois, oh!... hei-de...

RIBEIRO
Tambem não disse isto...

ROCHA
Então que foi que disse?...

RIBEIRO
Nada! (*tomando attitude de quem vai orar*) Al-

fredo, conversemos um pouco... Você é meu sobrinho e tenho de tratá-lo com a consideração devida não só a meu parente, como a um homem de intelligencia e conceituado...

ROCHA (*interrompendo-o*)

Mas...

RIBEIRO (*gravemente*)
Deixe-me falar... As palavras que vou dirigir-lhe são conselhos de quem, prezando-o como parente, preza também a gloria de sua familia. Você pede a mão de minha filha, não é?

ROCHA

E' verdade... aspiro...

RIBEIRO (*com gesto de imposição*)

Pois faz uma furiosa asneira.

ROCHA (*levantando-se admirado*)

Como assim?...

RIBEIRO (*levantando-se tambem*)

Em duas palavras lhe explico tudo. Você (*pauzadamente e com voz muito grave*) não deve casar! A sua vocação não lhe permite senão o celibato... Veja bem. Eu lhe aceno com a gloria! Que quer dizer um poeta casado, em riscos de ter duzia e meia de filhos, ao lado de uma mulher que vai envelhecendo... ficando rabujenta, desdentada, descabellada? Meu Deus, que cousa horrivel!... Haverá inspiração que resista a causas tão deletérias?...

ROCHA

Meu tio...

RIBEIRO (*com volubildade*)

Não me interrompa... Sei que hei de levar a convicção á sua alma... Supponha os grandes poetas presos pelas cadéas do matrimonio... Que teriamos em poesia?... Nada... nada... mil milhões de vezes nada!...

ROCHA (*enfado*)

O senhor quer caçar...

RIBEIRO (*entusiasmando-se*)

Não consinto que me interrompa... Que fôra de Dante, de Petrarca, de Tasso, de Camões e tantos outros, se tivessem prosaicamente desposado a dama de seus pensares?... Se tivessem tido que cuidar no sustento dos filhos, que os vestir, levar-os a passeio, á escola!... Meus santos do paraiso, que pensões o que trabalhos! Puramente a vida material... Em lugar disso, que fizeram? Carpiram só os males da alma, dessa alma que eacheu os espaços com clarões inextinguíveis!...

ROCHA

Mas... eu amo...

RIBEIRO (*levantando a voz*)

Perfeitamente! E' o que todos nós queremos. Contriarmos o seu sentimento, machucamos o seu amor proprio, e d'ahi resultarão versos sonoros, repassados de fel e de ironia, versos arrebatadores, versos byronianos, versos, enfim, como os faz quem é poeta, e poeta infeliz... Você sofrerá, soffrerá muito, não ha duvida; as insomnias o perseguirão, estou certo disso; perderá o appetite; terá talvez dyspepsias cruéis... mas que livro depois de todo esse padecer atroz!...

ROCHA (*um tanto sombrio*)

Não posso crêr que o senhor queira divertir-se á minha custa...

RIBEIRO (*muito serio*)

Juro que lhe falo com toda a sinceridade. Falo, como falaria a um filho. Estas são as minhas idéas. Você tem muito talento, todos o reconhecem... Mas sabe porque até agora não tem produzido senão livros de pouco folego, quasi ethicos?... Simplesmente porque é um moço serio, empregado publico moderado nos seus gostos, cauteloso e homem de sociedade... Que diabo! Porventura póde o fogo sagrado da poesia alimentar-se em quem vive como o comum dos mortaes?! Não, não de certo! O éstro tem alguma cousa de extraordinario, de anormal... direi quasi de infernal!...

ROCHA

Ora, meu tio...

RIBEIRO

Ponha-se você a gastar tudo quanto tem... deixe tudo, emprego, bailes e theatros; caia na mais abjecta crapula (*Mudando repentinamente de tom*) Não lhe dou estes conselhos, Deus me defenda: é uma simples hypothese... (*Voltando ao primeiro tom*) frequente a taverna, desça á mais completa miseria; seja, enfim, pára resumir tudo em uma palavra, seja um miseravel, e no excesso, nos desmandos, você se sentirá transfigurado... O mau vinho com que você se embriagar, a mulher perdida que abraçar em publico, as convenções sociaes que calcar aos pés, a fome que lhe roer as entranhas, tudo ha de exaltar-o de modo estranho, e, no momento da maior degrada-

ção, o seu coração vibrará com uma energia desconhecida... A sociedade lamentará a sua sorte... todos o evitarão... eu mesmo, quem sabe?... mas a posteridade o ha de vingar!...

ROCHA

Não posso ouvir-o...

RIBEIRO

Que pôde fazer uma intelligencia volcanica comprimida por um chapéo, sentindo os pés apertados em botinas envernizadas e os dedos entalados em luvas, como você está agora?... Que martyrio para a sua alma! E por cima quer casar?...

ROCHA

Mas sua filha?...

RIBEIRO

Minha filha? (*Com simplicidade*) Que tem? Você a accusará perante os seculos... a levará ao tribunal da posteridade. Que thema, hein? Assumpto um pouco balido, mas que mina! Até eu sou capaz de explorar-a com vantagem... porque tambem nasci com aspirações... mas casáram-me cedo de mais... Não tive motivos de arrepender-me, mas o estado nunca me inspirou a menor idéa! Ora, eu mesmo, irrei consentir que você tambem se perca?

ROCHA

Tudo quanto o senhor me disse não significa coisa alguma.

RIBEIRO

Como assim?

ROCHA

Não vejo uma razão...

RIBEIRO

Uma razão?

ROCHA

Sim, um motivo plausível...

RIBEIRO (*ponto as mãos para traz e abanando de-vagar a cabeça*)

Pois elle existe e muito, muitissimo valioso...

ROCHA (*com anciedade*)

Qual é?

RIBEIRO

A mão de Isabel já está dada...

ROCHA (*com explosão*)

Mas a quem?... A quem? (*Ouvem-se passos fóra, e apparecem á porta Miguel Itaria e Siqueira*).

RIBEIRO (*aproximando-se de Rocha; á meia voz*)

O noivo é o Faria.

(*Ribeiro vai para o fundo, ao encontro dos recém-chegados*).

ROCHA (*chegando-se para a boca da scena; com muito abatimento*)

Meu Deus, quanto verso perdido, quanta rima n'agua!... E eu que tinha para hoje um dithyrambo! Lá se vai o dote.

SCENA V

(Rocha, Ribeiro, Faria e Siqueira).

RIBEIRO (*adiantando-se para Faria*)Meu caro Sr. Faria, seja muito bem vindo (*aperta-lhe as mãos*).

FARIA

Antes de tudo, permitta, Sr. Ribeiro, que eu lhe apresente o meu particular amigo Alves de Siqueira.

RIBEIRO (*apertando-lhe a mão*)

Conheço-o já de vista. Tenho muito prazer em vê-lo em minha casa.

SIQUEIRA (*inclinando-se*)

A honra é para mim.

RIBEIRO

Basta ser-me apresentado por quem é...

SIQUEIRA

Isto me penhora muito; sei que a amizade de Faria me é summamente lisongeira...

(*Rocha está junto á mesa: os outros chegam-se para a frente*).

RIBEIRO

Sr. Faria, conhece o meu sobrinho Alfredo Rocha?

FARIA (*com frieza e alguma sobramceria*)

Ainda não senhor; de nome... vagamente... Creio que o senhor escreveu um livrinho...

RIBEIRO

Justamente, um livro de poesias...

ROCHA (*com ironia*)

Sim... um livrinho pequenino de versinhos...

RIBEIRO (*para Siqueira*)Meu sobrinho, Sr. Siqueira; Sr. Siqueira, meu sobrinho (*Os dous cumprimentam-se seccamente*). A proposito já sei que os senhores dous jantam comigo...

SIQUEIRA

Oh! Sr. Commendador, V. Ex. trata-me com demasiada bondade... Eu pedi ser apresentado para... como devia... tratar de um negocio importante...

RIBEIRO

Ficará para depois do jantar... entre o café e o cuação... Com amigos do Sr. Faria, não cuido de negócios (*com intenção*) principalmente hoje... senão depois de nos termos assentados juntos a uma lauta refeição...

SIQUEIRA

Pois bem, resigno-me...

RIBEIRO (*com expansão*)Ah! muito bem! e verá como recompenso a sua resignação!... Com um peixe! (*Dando um machócho*) Que peixe!... O primor dos mares!...

FARIA (*com ar grave*)

Entretanto Sr. Ribeiro, pondero-lhe que o negocio a que allude o meu amigo e que interessa tambem a mim, não pôde soffrer demora...

RIBEIRO (*pressuroso*)

Neste caso, ouvil-o-ei já e já...

ROCHA

Então eu me retiro...

RIBEIRO

Vá lá dentro conversar com a sua prima...

FARIA (*com vivacidade*)

Este senhor é primo de D. Isabel?

(*Faria e Rocha olham um para o outro com arrogancia*).

RIBEIRO

Boa pergunta!... Se é meu sobrinho...

(*Rocha sabe devagar, contestando sempre o olhar de Faria: desaparece e volta logo para trocar novos olhares*).

SCENA VI

(Ribeiro, Siqueira, Faria).

RIBEIRO

Sentemo-nos...

(*Convinda Siqueira e Faria a tomarem cadeiras e sentam-se os tres, depois de se cumprimentarem com ar de gravidade e importancia*).

SIQUEIRA (*como que annunciando*)

O meu amigo o Sr. Faria vai falar...

FARIA (*após breve pausa*)

Sr. Ribeiro, venho fallar a V. Ex. a respeito de dous negocios da mais alta importancia... O primeiro, sobretudo, vai entender com o meu futuro (*parando um pouco*) Meu tio sem duvida já lhe ha de ter vindo falar...

RIBEIRO

Pois não... e...

FARIA (*apressadamente*)

Devo contar com a sua benevolencia?

RIBEIRO (*com ar fino*)

O senhor é um maganão feliz... Só lhe digo isto... muito feliz!

FARIA (*com fingida effusão*)

Agora, sim, reconheço-me como tal... A minha estrella...

SIQUEIRA (*interrompendo*)

Mas o seu merecimento, meu amigo? Tem-no em pouca conta?... Além d'isto tudo estava calculado...

RIBEIRO

E' certo que o senhor soube ganhar todos os'co-rações... Tanta circumspecção...

FARIA (*com ar modesto*)

Oh! Sr. commendador!...

RIBEIRO

Tão bom senso...

FARIA

Sr. commendador!

RIBEIRO

Não, senhor; não, senhor: faço justiça... A minha casa o estima muito...

FARIA

E ella?... sua filha?...

RIBEIRO

Homem... sem duvida ha de ficar contentissima... Ainda não lhe falei... mas é natural..., nada mais natural...

FARIA

Perfeitamente... Agora que tenbo certeza do sentimento que lhe inspiro, acho-me capaz de tudo. (*Com tom frio*) Liquidado este primeiro negocio (*emendando com rapidez a phrase*), decidido este primeiro assumpto, passaremos ao segundo, que traz particularmente o meu amigo Siqueira á sua presença...

SIQUEIRA (*tomando a palavra, com volubildade*)

E' cousa infallivel, Sr. commendador; questão simplesmente de confiança. V. Ex. é capitalista; Faria já pôde ser chamado seu genro; eu sou amigo d'elle, homem que a ambos deve metecer credito... não é?

FARIA e RIBEIRO (*inclinando-se*)

De certol...

SIQUEIRA

Assim, pois, procurei por intermedio de Faria vir falar a V. Ex., que, podendo mover de prompto com grandes capitaes, encaminhará uma operação segura, na qual da noite para o dia ganharemos, nós tres presentes, quarenta por cento...

RIBEIRO

Quarenta por cento... da noute para o dia?...

FARIA

Todos os calculos estão feitos... Concorra V. Ex. com setenta contos e...

RIBEIRO

Mas a somma... a somma é grande...

FARIA

Setenta contos?...

RIBEIRO

Caspite!... Não é cousa de atirar fóra... setenta!...

FARIA

Na operação empato cincoenta contos... tal é a minha confiança... digo até, certeza!...

RIBEIRO

Mas... afinal... de que se trata?

SIQUEIRA

Trata-se do algodão...

RIBEIRO

Do algodão?...

SIQUEIRA

Eu me explico... V. Ex. sabe que este genero teve uma baixa consideravel, quando acabou a guerra dos Estados-Unidos, e que o café subiu...

RIBEIRO

Sei perfeitamente...

SIQUEIRA

E desde então vai alteando... Agora participam-me de Santos, por telegramma reservado, balas de algodão, no vapor de cento e cincoenta contos, a preço inferior... Se d'aqui a horas o paquete de New-York, que é esperado a todo o momento, der o augmento de poucos *pences*, tem se feito uma bella operação... A colheita de lá foi má, e o algodão que me offerecem é de qualidade superior...

RIBEIRO (*dúvidoso*)

Era bom... reflectir... Assim...

SIQUEIRA

E o palpíte?... Ha occasiões em que é necessario atirar-se... E demais que são setenta contos para V. Ex.?... Trinta contos, com que entro, esses, sim, representam arrojô e segurança...

RIBEIRO (*com enftuação*)

De facto não é somma fabulosa... mas, emfim, não é meia pataca...

SIQUEIRA (*com voz insinuante*)

Se fecharmos o negocio, d'aqui mesmo expêço o telegramma de compra...

RIBEIRO (*voltando-se para Faria*)

Que diz, Sr. Faria?...

FARIA

Tanto quanto é dado ao homem prevêr, a operação é excellente... Senão, reflexionemos um pouco...

RIBEIRO (*aproximando a sua cadeira da de Faria*)

Sim... sim, reflexionemos um pouco...

FARIA

Tudo n'este mundo está subordinado a causas, de maneira que para estudar bem os effeitos nas suas menores consequencias é preciso remontar á origem...

RIBEIRO (*abanando a cabeça e voltando-se para Siqueira*)

De certo... subamos á origem...

FARIA (*com tom oratorio*)

Ora bem... Quaes são as causas que produzem no mundo as oscillações do movimento commercial?... Diversas...

SIQUEIRA

Diversas... não ha duvida.

FARIA

Mas qual a predominante?... Sem contestação a politica... Qual é hoje a face politica do globo? Paz

em todos os Estados... A França exausta... a Alemanha triunfante... desconfianças por toda a parte, mas a luta armada impossível por muitos annos. N'estas circumstancias o café, bebida excitante, tende a descer... O algodão sóbe; as fabricas pedem trabalho... A colheita do Egypto falthou; a dos Estados Unidos foi escassa; a do norte do Brasil não satisfiz a expectação. Pejo contrario ha muito café... e depreciado...

RIBEIRO (*aproximando mais a sua cadeira*)

Estou seguindo-o com anciedade...

FARIA (*batendo compasso com a bengalimha que conserva em mão desde a entrada em scena*)

Depois, não nos esqueçamos de um facto natural... Cada genero tem um preço normal que representa a exacta necessidade da população consumidora. O progresso na ascensão justa e natural está sujeito a rigorosas apreciações estatisticas. O café por muito tempo esteve a tres mil réis por arroba; depois passou a cinco e a sete, onde ficou firme...

RIBEIRO

Perfeitamente.

FARIA

Sete é, pois, para assim dizer, o valor intrinseco do café... É o seu ponto de equilibrio...

RIBEIRO

De certo, de equilibrio (*mexendo com os braços, imitando uma balança*) Isto é uma balança: o fiel marca sete...

FARIA

A sua comparação é justissima.

RIBEIRO (*com vivacidade*)

Então gostou?

FARIA

N'uma concha está o café, na outra...

RIBEIRO (*com rapidez*)

O assucar...

FARIA

Não, o algodão. Nas nossas condições actuaes, são os dous typos de exportação. O assucar pertence agora ao mundo inteiro: tiram-no da beterraba e até de couros velhos...

RIBEIRO

E' verdade: equivoquei-me...

FARIA

O café desce: sóbe o algodão...

SIQUEIRA (*intervindo*)

V. Ex. vê como temos tudo calculado... Podemos contar com os seus setenta?

RIBEIRO (*hesitando*)

Talvez... se eu consultasse com o meu socio... o Lemos...

SIQUEIRA

Qual seu socio!... V. Ex. tem tanto tino! Alem d'isso é irresoluto o tal Sr. Lemos...

RIBEIRO

De facto... elle não tem golpe de vista... esse lance de olhos que vê uma operação em globo...

SIQUEIRA (*apressadamente*)

Como esta, Sr. Commendador, como esta.

RIBEIRO (*vacillante*)

Não direi tanto...

FARIA

O que é necessario é passar quanto antes o telegramma...

RIBEIRO (*decidindo-se de repente e levantando-se*)

Pois vá lá: o Lemos era incapaz. (*Apresentando a mão aberta a Siqueira, que a aperta com mostras de muito respeito*). Toque, Sr. Siqueira; está fechado o negocio! Escreva para Santos...

SIQUEIRA (*dirige-se para a mesa, arranca da carteira uma folhinha de papel e escreve a lapis*)

E' já e já... Ouça, Exm.: «Todo o algodão para Siqueira & Cia. Embarque no primeiro vapor». Agora um criado!

RIBEIRO

Toque a campã.

(*Siqueira bate n'um tympano*).

FARIA

Resolvido este ponto, voltemos ao assumpto (*com fúrida commoção*) que fará a minha eterna felicidade.

SIQUEIRA (*para Faria*)

Então vem todo o algodão?

FARIA

Todo. Se mais houver, que mandem! (*mudando*

de tom e voltando-se para Ribeiro). — Sim, a minha felicidade...

SIQUEIRA (*atalhando*)

E se o telegrapho estiver interrompido?

FARIA (*mudando de tom*)

Está trabalhando... Ha pouco passei um telegramma. (*Voltando-se para Ribeiro*) Na verdade o amor que sinto por sua filha...

(*Entra um criado*).

FARIA (*dirigindo-se para o criado e com tom imperativo*)

Entregue de minha parte ao Sr. Queiroz, o administrador...

(*O criado sahe*).

RIBEIRO

Sim, senhor, Sr. Faria; agora, que nós temos entendido, ha de permitir, com o seu amigo, que eu vá cuidar um pouco de minha pessoa antes de apparecer á mesa. (*Para Siqueira*) Como estava decidido, o senhor fica commosco...

SIQUEIRA

Com summo gosto...

RIBEIRO

Verá que peixe!... Parece pescado em Santos! Vale o seu peso de algodão (*rimdo-se*). Não gostáram?

SIQUEIRA (*admirado*)

De que?

RIBEIRO

Do meu dito...

SIQUEIRA (*rapidamente*)

Oh! muito... esteve excellente.

RIBEIRO

Eu sou assim... Às vezes tenho graça, mas graça natural, nada forçada... E' como apreço... Isto de repentinos estudados de vespera não é commigo... Meus senhores, até já... Uns minutos não sómente, e estou de volta.

(*Ribeiro sahe pela porta da esquerda*).

SCENA VII

(Siqueira e Faria).

(*Siqueira passeia pela sala; Faria está sentado, accende um charuto e põe-se a folhear um album de retratos*).

SIQUEIRA

Emfim, está feito o negocio!

FARIA (*soltando uma fumaça e com indiferença*)

Está sim.

SIQUEIRA (*parando de/rente de Faria*)

Mas agora, muito seriamente, digo a você uma cousa...

FARIA

Que é que diz?

SIQUEIRA

Estou com medo. Não é só o meu dinheiro... mas tambem os setenta contos d'este homem...

FARIA

Você, medroso, só se lembra dos seus trinta...

SIQUEIRA

Ora... mas...

FARIA

Deixe-se de mas... O negocio é bom.

SIQUEIRA (*com ansiedade*)

Você acha?

FARIA (*indifferente*)

Acho...

SIQUEIRA

Mas d'onde lhe vem esta segurança?...

FARIA

Quererá você que eu lhe repita tudo quanto disse ao meu futuro sogro?

SIQUEIRA

Não, de certo! Mas, enfim, vamos e venhamos: se o vapor de New-York vier pedindo café e recusando algodão?... Levamos um baque sofrível...

FARIA

E' possível...

SIQUEIRA

E então?

FARIA

Mas não é provavel, e só é provavel aquillo que um homem serio prevê... O mais é anomalia. (*Ba-*

tendo n'uma folha do album) Eis aqui um factio. Estão n'este album dous retratos... um defronte do outro, como que a se namorarem...

SIQUEIRA (*d'istrabido*)

De quem são?

FARIA

Um é o de minha noira; o outro é o do tal primo, o poeta. Não é possível que estes dous jovens photographados tenham inclinação um para o outro?

SIQUEIRA

Com effeito...

FARIA

Mas o que é provavel? E' que a moça tenha considerado que ella não nasceu para casar com um rapaz muito rico de versos, mas pobre de dinheiro... Ella poderá deixar-se namorar, namoral-o mesmo, mas casar-se... fia-se mais fino... Isto é o que o simples bom senso mostra...

SIQUEIRA

Admiro o seu sangue frio. Eu não sou assim... facilmente perco a cabeça. Esta compra de algodão...

FARIA

Ora, deixe-se d'isso. (*Com desprezo*) Trinta contos!

SIQUEIRA

Sinceramente...

FARIA

Se você se afflige quando navegamos no mar

sereno das probabilidades... que fará quando o vento nos açoutar rijo?...

SIQUEIRA

Oh! Faria, nem falar n'isso é bom.

FARIA (*fechando o album com força e levantando-se*)

Pois eu... sou homem para a lucta... e...
(*Um criado entra e entrega uma carta a Siqueira*).

SIQUEIRA

Está passado o telegramma... O algodão é nosso...

FARIA

As mil maravilhas... Chegue agora o paquete de New-York e teremos feito um opimo negocio... E não pôde tardar... De um lado ganho com o algodão, do outro desiaço-me de um carregamento de café que vinha de Campinas. Sou um general providente... De mim não se dirá que não cuidei.

SIQUEIRA

Não, de certo; mas a sorte é tão caprichosa...

FARIA

Qual sorte! O descuido dos homens é que recebe este nome, nada menos. Infatuados, pueris, buscam uma explicação sobrenatural para a sua desidia. Porque é que o destino tem sempre me ajudado? Meu amigo, tudo n'este mundo cifra-se no esforço proprio, na iniciativa e nas quatro operações da arithmetica.

SIQUEIRA

Eu sempre conservo o meu medo...

FARIA

Você quer ceder-me a sua parte?...

SIQUEIRA (*apressadamente*)

Não, não! Afianço-lhe que estou perfeitamente tranqüillo...

FARIA

Pois então não falemos mais n'isso, tanto mais que ahí vem gente.

(*Ribeiro apparece na porta da esquerda. Vem de casa*).

SCENA VIII

(Siqueira, Faria e Ribeiro).

RIBEIRO (*puchando os punhos da camisa*)

Estou prompto, promptinho... Creio que não me fiz esperar demais...

FARIA

Não, de certo.

RIBEIRO

Perfeitamente!... D'aqui a pouco estaremos á mesa. O Sr. Siqueira verá que peixe!...

SIQUEIRA

V. Ex., porém, me disse que...

RIBEIRO

Minha excellencia não attinge a d'elle... Não ha mólbó que me sirva. (*Rindo-se*) Não gostou?

SIQUEIRA

Muito... mas gostarei ainda mais do peixe...

RIBEIRO

Sim, senhor; teve tambem espirito. Mas faltanos o compadre Ignacio... Quererá elle dar ponto hoje? Logo hoje! O certo é que está tardando. (*Ouve-se barulho fóra*). Estão subindo a escada: sem duvida é elle... Deus permittia que não venha muito nervoso!

SCENA IX

(Siqueira, Faria, Ribeiro e Lemos).

LEMOS (*entra precipitadamente com ar de grande prostração e atira-se n'uma cadeira*)

Aí! não posso mais... morro de calor... que commoção!

RIBEIRO

Que tem você?... Estava tardando... o jantar...

LEMOS (*levantando-se precipitadamente*)

Não se trata de jantar! Não quero jantar... hoje ninguém deve jantar...

RIBEIRO (*inquieto*)

Mas que ha? Você me assusta...

LEMOS (*passando agitado*)

Que ha? E' que acabo de comprar uma partida forte de café e recusar algodão. Que ha? E' que d'aqui a pouco podemos, com a chegada do vapor

americano, ganhar muito ou perder ainda mais. E' o que ha!

RIBEIRO

Comprou café?... Recusou algodão? Estamos bem aviados! Temos prejuizo certo...;

FARIA

E' cousa infallivel!

LEMOS (*reanimando-se*)

Mas porque, homens de Deus? Vocês me põem doudo...

SIQUEIRA

Eu me abstinha...

RIBEIRO

Por certo... mas em alguns falta o lance de olhos...

FARIA

Querem apressar-se...

LEMOS

Talvez tenham razão (*com acabrunhamento*). Aquellas saccas de café me esmagam. (*Reanimando-se*) Mas ao menos esperemos pelo vapor de New-York..

FARIA

Não ha que esperar...

SIQUEIRA

E para que esperar?

RIBEIRO

Esperar o que?

LEMOS (*muito abatido*)

E' verdade... é verdade...

RIBEIRO (*com seccura e concertando a garganta*)

De modo que o Sr. Lemos, sem me consultar, metteu-se a calculista e...

LEMOS (*deixando-se cahir sentado e no maior desconsolo*)

Tem razão... tem razão... Compadre, o nosso prejuizo é grande...

RIBEIRO (*com muita importância*)

Isto não é o que mais me aborrece... E' vê-lo assim arriscar-se sem prévio conselho meu... Olhe, enquanto o senhor fazia imprudencias, eu realizava com toda a calma uma operação grave, premeditada e de lucros certos. Fechei uma compra de algodão em Santos consideravel...

FARIA (*intervindo*)

E' verdade, o Sr. commendador, eu e Siqueira, acabamos de telegraphar e amanhã poderemos impôr o nosso preço ao mercado.

(*Fonseca entra e ouve as ultimas palavras de Faria*).

SCENA X

(Siqueira, Faria, Ribeiro, Lemos e Fonseca).

FONSECA

Impôr preço ao mercado? De que modo?

FARIA

Eu lhe explico.

(*Vai para Fonseca e fala-lhe baixo*).

LEMOS (*levantando os olhos para Ribeiro, abatido*)

Você salvou-nos, Sr. compadre...

RIBEIRO

E' sempre assim... Eu já lhe disse muitas vezes que lhe faltava o palpíte...

FONSECA (*alto*)

O negocio é excellente.

SIQUEIRA

Optimo... mas de véras, estou com medo...

FONSECA

Pois, então, ceda-me metade do que lhe toca...

SIQUEIRA (*irresoluto*)

Não... não quero... entretanto...

FONSECA (*com superioridade*)

Então ceda-me tudo!

SIQUEIRA

Tudo?

FONSECA

Sim, tudo com 20 % de lucro. Aceita?

RIBEIRO

Bonito, bonito, Sr. Fonseca, gosto deste rasgo.

FONSECA

Então aceita?

FARIA

Você está com receios... você o da idéa... aceite...

SIQUEIRA (*resolvendo-se*)

Pois vá lá... Eu me contento com pouco. Mas palavra, se o senhor ganhar... tem de me agradecer a lembrança...

FONSECA

Quer que lhe dê uma clareza?

SIQUEIRA

Não, senhor, a sua palavra vale ouro.

SCENA XI

(Os mesmos, um criado).

O CRIADO

Esta carta urgentissima para o Sr. commendador.

RIBEIRO (*apressadamente*)

Dê-m'a. (*Lê*) Meus senhores, o vapor americano está entrando. Fala-se em alta no algodão...

SIQUEIRA (*com dôr*)

Oh! Faria!... Meu algodão...

FONSECA (*com voz de triumpho*)

Quer comprar a minha parte? 30 % de lucro sobre a venda!

SIQUEIRA

O senhor me mata!

RIBEIRO (*para Lemos*)

Compadre, tem algodão que vender?

LE MOS (*sempre sentado; lugubre*)

E o meu café!... O remédio é bebê-lo todo. Ar-rebentarei!

(*Ouve-se uma voz fóra gritar: Meu pai! Meu pai! barulho na escada.*)

RIBEIRO

Que é isto?

SCENA XII

(Siqueira, Fonseca, Faria, Ribeiro, Lemos e Alberto).

ALBERTO LEMOS, (*com offegante e mal pôde falar*)

Meu pai... o vapor americano... alta no café... algodão desceu!

LE MOS (*dá um grito de espanto e ergue-se da cadeira*)

Café?!... Café?...

ALBERTO

Pede-se de toda a America do Norte.

TODOS

Impossivel!

ALBERTO

Leiam! (*Entrega um boletim a Ribeiro, que é logo cercado por todos com grande sofreguidão.*)

RIBEIRO

E' verdade! Mas... arredem-se um pouco... Os senhores me soffocam!

LE MOS (*com voz de triumpho*)

Eu logo vi!

FONSECA (*deixando-se cahir na cadeira em que está vêra. Lemos*)

Em que tremedal me metti! Infame algodão!

SIQUEIRA (*chegando-se para Fonseca*)

Coragem, Sr. Fonseca!... Vou certificar-me das noticias. Não se esqueça de mim.

(*Toma o seu chapéo e sahe arrebatadamente.*)

SCENA XIII

(Faria, Fonseca, Ribeiro, Lemos e Alberto).

FONSECA (*levantando-se*)

Não! isto é horrivel!... D'esta feita... (*Com ex-ploração*) Mas é preciso fazer alguma cousa... tomar providencias!... Anda, Faria! (*Sacode com força Fa-*

ria, que parece estar meditando). Diga alguma coisa... Você sempre tem idéas...

FARIA (meio abatido)

Estou pensando...

FONSECA (irado)

Qual pensando! Agora não é hora de pensar. Queremos factos... factos...

RIBEIRO (muito sêcco para Faria)

E' facto que o senhor, com suas historias... encalacrou-me (*Com gestos da scena anterior*). Equilibrio, alta... baixa... isto, aquillo e aquillo outro, o certo é que agora em Santos o meu dinheiro (*Pensando nas palarras*) está ardendo... e...

LEMOS (interrompendo-o)

Deixe isso... Os nossos lucros por cá compensam tudo...

RIBEIRO (com altivez)

Não me queixo da perda... deploro tão sómente que calculos...

FARIA (como que acordando do lethargo)

Um telegramma para Santos... um telegramma!... Um criado, depressa!

ALBERTO (que tem estado a olhar para o interior da casa)

E' inutil: ha cinco minutos o telegrapho interrompeu as communicações... E' noticia certa...

FONSECA

Meu Deus! Meu Deus! Tudo nos acabrunha!...

RIBEIRO

Mais calma, meu amigo! Mais calma!

FONSECA (*desabrido*)

Vá á breca com os seus conselhos (*Agarrando na cabeça com desespero*). Minhas perdas! (*De repente*) Ah! uma idéa. Compadre, podemos remediar alguma cousa! Uma idéa! (*Para Faria, imperioso*) Você vai partir d'aqui a meia hora...

FARIA

Para onde?

FONSECA

Para Santos... O vapor sabe ás 5 horas da tarde... ha tempo de sobra... Não deixe embarcar o algodão... Ao menos espere elle em Santos... Talvez deixando passar a primeira impressão na praça... d'aqui a dias...

FARIA

E' uma idéa, mas...

FONSECA

Mas o que?

FARIA

E o Sr. Ribeiro?... O jantar?... O nosso?...

FONSECA

Fica tudo adiado... ninguem come enquanto você não voltar... Dous dias, ou pouco mais...

RIBEIRO (*com a mão metida dentro do bolso do collete*)

Perdôe-me: isto não. (*Com sorriso um pouco*

altivo) Mas ninguém pôde retêl-o... Antes de tudo...
(*Accentuando*) de tudo, os negócios...

FONSECA

Você bem vê... vamos! Aviemos isto (*Baixo*). Eu
arranjo tudo; o casamento e o mais. (*Alto*) Vamos.

FARIA (*um pouco acanhado*)

Então o Sr. commendador... consente?

RIBEIRO

Pois não... com muito gosto... por minha parte...

FONSECA (*com alegria forçada*)

Ah! muito bem! depressa agora... A Santos! A
Santos! (*Procura empurrar Faria*) livra-nos d'essa...

FARIA (*com alguma resistencia*)

Deixe-me ao menos despedir-me... (*Estendendo
a mão a Ribeiro*) Dê-me então suas ordens...

RIBEIRO (*com frieza*)

Seja feliz... e avisado...

FONSECA

Eu vou pôl-o a bordo... Não acham prudente?

LEMOS

De certo...

RIBEIRO (*sempre secco*)

E' medida de segurança.

SCENA XIV

(Alberto, Lemos, Ribeiro, Fonseca e Rocha).

ROCHA (*ao entrar esbarra quasi com Faria*)

Oh! senhor!...

FONSECA

Adeus... adeus, vamos de sahida...

ROCHA

Boa viagem!

(*Faria estende-lhe a mão: o outro volta-lhe as
costas*).

FARIA

Oh! eu...

FONSECA

Vamos... vamos... não ha tempo a perder...
(*Faria encolhe os hombros e sahe quasi empur-
rado por Fonseca*).

SCENA XV

(Alberto, Lemos, Ribeiro e Rocha).

(*Ribeiro passeia de um lado para outro com
as mãos por baixo das abas da casaca; Lemos con-
versa com o filho; Rocha, de pé, no meio da scena,
com os braços cruzados sobre o peito*).

ROCHA (*ironico e sombrio*)

Então o Sr. Faria se retira?

RIBEIRO

Parece... tem que ir a Santos... Negocios...

ROCHA

E é a elle que o senhor vai dar o seu mais bello thesouro?

ALBERTO (*assustado*)

Hein?

RIBEIRO

Ora, Alfredo...

ROCHA

Consulte a sua consciencia, meu tio (*melodramaticamente*), e decida se elle é digno da noiva que lhe reservam...

ALBERTO (*assustado sempre*)

Noiva?

ROCHA (*continuando*)

Não, eu tambem sou parente... tenho que erguer a minha voz... Quer uma prova mais evidente da baixa ganancia... do mercantilismo do que a que acaba de ter?... Por uma questão de contos de réis... este homem, que fingia um sentimento, esqueceu tudo e sobre tudo a sua noiva, anjo de innocencia, gemma de um valor inestimavel...

ALBERTO

Mas quem é essa?

ROCHA (*arrebataado*)

Oh! é um diamante de Golconda... é um seraphim capaz de levar as almas ao paraizo só com o poder do seu olhar... é emfim...

RIBEIRO

Se fala de minha filha, declaro-lhe que ella ainda não é noiva...

ROCHA

Mas o que o senhor me disse ha pouco fazia crêr...

RIBEIRO (*meio zangado*)

Ha pouco eu lhe disse muita cousa... Na realidade, pensei que poderia... mas... emfim... nem tudo... quanto se pensa, pode realizar-se... Ah! é que está o cunho do talento reflexivo. (*Armando-se a pouco e pouco*). — E com mil bombas! este procedimento desagradou-me solememente...

LE MOS (*com a mão no queixo*)

E com toda a razão.

RIBEIRO (*exaltado*)

Razão tenho de sobra... E' fazer pouco em mim. N'um dia em que convidado para jantar não pode haver motivos...

ROCHA

Justamente, justamente...

RIBEIRO

E depois do que tinhamos conversado... Oh! isto não ha de ficar assim... Destação tudo...

ROCHA (*continuando no mesmo tom*)

Por uma questão pequenina de dinheiro! (*Com muito desprezo*) Oh! indigno metal! tão negro como as entranhas da terra em que vives!

RIBEIRO

Tem razão, tem razão, meu sobrinho e amigo!
Ao Faria nunca hei de dar a minha filha...

ALBERTO (*intervindo*)
Por certo... E' um coração secco...

ROCHA

Um ganhador...

RIBEIRO

Felizmente foi desmascarado... Uma insignificante
quantia que perdeu derrubou-lhe o edificio da hy-
pocrisia... Aquella menina devia pertencer a quem
a merecesse pela elevação de sentimentos.

ROCHA (*com exaltação*)Oh! meu pai (*Aperta as mãos de Ribeiro*).ALBERTO (*admirado*)

Mas que é isto?

ROCHA (*com affectação*)

E' um quadro de familia... Veja e entorneça-se
(*Abraça Ribeiro que não lhe mostra boa cara*).

RIBEIRO (*meio triste*)

A final os poetas tem sempre razão...

SCENA XVI

(Lemos, Alberto, Rocha, Ribeiro e D. Rita).

D. RITA (*entrando pela porta da direita*)
Então, meus senhores, quando quizerem, farão
o favor de entrar. O jantar nos espera. Mas onde
está o compadre Fonseca? o Sr. Faria ainda não
chegou?

RIBEIRO

Aqui estiveram ambos e partiram...

D. RITA

Mas voltam já...

RIBEIRO (*seccamente*)

Não voltam tão cedo... partiram...

D. RITA

Para onde?...

RIBEIRO

Para Santos...

D. RITA

N'um dia como o de hoje! Depois das prome-
sas! Que foi? Que houve?

RIBEIRO

Um negocio de algodão...

D. RITA

Não ha negocio que pudesse obrigar-os a se re-
tirar...

RIBEIRO (*com explosão*)

Não sei, não sei, nada sei, mas o que lhe digo, Sra. D. Rita Ribeiro, é que a minha filha, a sua, a nossa filha não casará nunca com o tal Faria. (*Com tom lugubre*) E' excusado pedir ou chorar. Ella não casa nem com o Faria, nem com o compadre, nem com ninguém...

D. RITA (*admirada*)

Expliquem-me o que houve... Estou pasma.

RIBEIRO

Eu nada lhe explico... já manifestei a minha vontade e aqui (*com resolução*) não é casa de Gonçalo, em que a galinha cante mais do que o gallo... E' excusado, senhora...

D. RITA (*picada*)

Mas quem lhe disse que eu morro de amores pelo Faria?... Minha filha, graças a Deus não precisa mendigar noivos...

ROCHA (*adiantando-se*)

Minha tia, em duas palavras lhe explico tudo... O tal pretendente á mão de minha adoravel prima metteu-se, e por seus conselhos metteu o tio, em uma compra de algodão em Santos. Agora acontece que o genero baixou, de modo que elle, sem consideração alguma pela bondade com que o tratava o Sr. Ribeiro, arranhou inopinadamente uma viagem para Santos, afim de vêr se podia dar algum remedio aos seus prejuizos... Não houve nada que o retivesse... nem a honra de jantar hoje aqui, nem a perspectiva de estar com Isabel, que entretanto já lhe tinha sido quasi dada...

RIBEIRO (*tossindo e cortando a palavra a Rocha*)

Isto é, o tio, o animal do Fonseca, procurou, etc., etc., e tal... mas eu...

ROCHA

Então o meu tio offende-se d'aquelle insolito procedimento e...

D. RITA

De certo, fez muito bem...

ROCHA

Compreendeu com a sua nobreza d'alma...

D. RITA

Eu faria o mesmo...

ROCHA

E deit o dito por não dito...

RIBEIRO (*com resolução*)

E se eu disse alguma cousa, dou o dito por não dito... Em dignidade ninguém me ha de vencer...

LEMOS

Perfeitamente, compadre...

ALBERTO

Aquelle modo de proceder foi indesculpavel...

LEMOS

Extraordinário...

ROCHA

Inexplicavel...

RIBEIRO (*com ar de dignidade offendida*).

Digam antes de tudo offensivo; mas eu soube manter-me na posição que me convinha... Não acha, Sr. Lemos?

LEMOS

Optimamente...

D. RITA

Agora comprehendo tudo, e só lhe digo que o Sr. Fonseca ha de me ouvir...

RIBEIRO

Pobre Fonseca! Ficou amiquilado com a possibilidade de um prejuizosinho... O Siqueira pregou-lhe boal... E' verdade que os meus setenta... (*Isabel apparece na porta da direita*).

SCENA XVII

(Lemos, Alberto, Rocha, Faria, D. Rita e Isabel).

ISABEL

Porque tanta demora, mamãe?... O jantar...

ALBERTO (*adiantando-se para Isabel*)

Minha senhora... eu...

ISABEL (*com acanhamento*)

Meu senhor...

ROCHA (*precipitando-se*)

Oh! minha prima!...

ISABEL (*adiantando-se*)

Que tem, primo Alfredo? Acho-o commovido.

ROCHA

E' de alegria... estou fóra de mim... commovido, sim, e muito...

RIBEIRO

Acabemos com isto, senão eu tambem passo a commover-me!...

D. RITA

Eu já estou commovida...

RIBEIRO

Vamos lá... casem-se, casem-se depressa.

ROCHA

Que dia este!

ALBERTO (*com surpresa e dôr*)

Que é isto?

ISABEL (*muito admirada*)

Eu, casar-me?

RIBEIRO

Sim... faça-lhe a vontade...

ROCHA (*muito apressado*)

Emfim, posso dizer que a amo, Isabel... que a adoro, a idolatro...

RIBEIRO

E é com estes conceitos que os poetas nos dão batalha e nos vencem.

ISABEL (*com constrangimento*)

Devêras eu... estimo muito o meu primo... admiro o seu talento... mas...

ALBERTO (*chegando-se em tom de supplica*)

Fale, D. Isabel... estou soffrendo como um desgraçado.

RIBEIRO (*admirado*)

Então que é isto? Você diz que...

ISABEL

Eu... não amo a meu primo...

TODOS

Oh!

(*Olham-se uns para os outros: Alberto está muito alegre; Ribeiro puzza o beço, como pessoa que labora em grande duvida*).

RIBEIRO

Esta não está má! (*Para Isabel*) Então você de quem gosta?

ISABEL (*enrubecendo*)

De ninguém, papae...

ALBERTO (*com tom de supplica*)

D. Isabel...

ROCHA (*implorando*)

Oh! minha prima, que cruel momento! Por que crime estarei expiando tanta dôr! Os meus versos, os meus cantos devem já lhe ter dito quanto amor lhe consagro, e entretanto... quando tudo parecia indicar o final de um soffrimento immenso, uma unica palavra

sua cruel, implacavel, veio atirar-me em abysmo insondavel...

(*Durante este tempo Alberto que tem falado com seu pae, empurra-o para que se adiante*).

LEMOS

Sr. Ribeiro, eu... venho pedir-lhe a mão de... de sua filha...

RIBEIRO

Homem, é excellentel Até você é candidato?...

LEMOS (*apressadamente*)

E' para meu filho... meu filho Alberto...

D. RITA (*graciosa*)

E' uma cousa muito possivel.

RIBEIRO

Mas ella diz que não quer ninguém: que hei de...

ISABEL (*intervindo com animação*)

Papae, eu não disse isto...

RIBEIRO

Então você aceita o Alberto?

ALBERTO (*sofrego*)

D. Isabel... minha sorte depende da senhora...

ISABEL (*confusa*)

Se... papae... consentir... Querendo a mamãe...

RIBEIRO (*risinho*)

Ah! sonsinha, isto é namoro velho. (*Para D. Rita*)

E a senhora não me dizia nada!...

D. RITA

Eu de nada sabia...

RIBEIRO

Pois eu... também ignorava. Em todo o caso dou com ambas as mãos o meu pleno consentimento.

D. RITA

Eu com a maior satisfação...

ROCHA (*adiantando-se com ar sombrio e theatral*)

E eu? Que fazem de mim? De mim que entrei hoje aqui com um céu na alma, e saio com a morte no coração!... A quem hei de maldizer?... Só a meu destino?

RIBEIRO (*puçando-o pela sobrecasaca*)

Ora, deixe-se disso, Alfredo, e vem comer o nosso peixe.

ROCHA (*encara fixamente e por instantes Ribeiro: depois exclama*)

Não quero comer o seu peixe! (*Salta arrebatadamente*).

SCENA XVIII

(Lemos, Alberto, Ribeiro, D. Rita e Isabel).

RIBEIRO

Vai o pobresinho furioso (*levantando os hombros*). Há de vocês ver que versalhada sahe daquelles furioses. O certo é que no fim de contas faz-se um casamento com quem ninguém contava...

LEMOS

Agrada-lhe menos...

RIBEIRO

Qual!... Está muito conforme com as minhas idéas... Não tróco o meu novo genro por uma duzia de Farias ou uma carregação de poetas... Agora todos juntos, vamos á mesa beber á saude dos noivos... Comeremos do tal peixe por quantos deixaram de lhe chupar as espinhas... A' mesa e depressa... porque, como diz o proverbio: «Da mão á boca se perde a sôpa».

(Cáhe o panno)



INDICE

Prefacio	3
A conquista do filho	7
Por um triz coronel!	51
Da mão á boca se perde a sopa	81

CIA. MELHORAMENTOS DE S. PAULO

(WEISZFLOG IRMÃOS INCORPORADA)

Matriz: SÃO PAULO



Filial: RIO DE JANEIRO

Rua Libero Badaró, 30-30 D

Rua Buenos Aires, 40-42

Caixa Postal, 2941

Caixa Postal, 1617

EDIÇÕES DA CASA

A Cidade Maravilhosa	Coelho Netto	6\$000
Caixa de Mascate (contos)	Gustavo Penna	5\$000
O Thesouro de Belchior	Pedro Calmon	6\$000
D'Aqui e de Longe — Impressões de viagem	Arthur Neiva	8\$000
Almas de Lama e de Aço	Gustavo Barroso (João do Norte)	6\$000
Apologos Orientaes		4\$000
Através dos Folk-lore		6\$000
Joazeiro do Padre Cicero (Scenas e quadros do fanatismo no Nordeste)	Lourenço Filho	8\$000
Bondade e Patria (Poesias)	Gustavo Kuhlmann	5\$000
Caipiradas	Fontoura Costa	4\$000
Scenas e Comedias	Celina Azevedo	8\$000
Vigilias (Poesias)	Mario de Azevedo	5\$000

