

CECILIA.
está elle?
CLARA.
a fóra disfarçado, só e a pé.
CECILIA.
corre... espera que elle venha para casa;
s de vista... É necessário buscar Lou-
importa saber o que disse. (A Clara indo-se
que volta para a ouvir, e depois vai-se.) As-
regar Duarte, dize-lhe que estou aqui.

SCENA II.

CECILIA, logo ROBERTO.

CECILIA.

e vejo reduzida?... Ah! Duarte...
.. Tudo me está ameaça
(Vai ao encontro de Roberto
Lourenço desapareceu:
nem o que é feito delle. O
a pe e só... A tempestad
toun vendo... já a ouço...

ROBERTO.

e te empenhares tanto po
me?

CECILIA.

sim, fiz mal... Aquella
ar: convém deixa-la ir en
cinka perturbação; occupa
ado pelos seus filhos, que
ão que o pejo de alguma a
nivar a sua presença? Con
s. Duarte está perdido no
e elle destinava... Mano
s mais o teu amigo, tua irm
de teu pai.

ROBERTO.

tá assentado... um insta
r!

CECILIA.

SCENA III.

ROBERTO, CECILIA, CLARA, no fundo

CLARA.

O marechal chegou agora. (Vai-se.)

SCENA IV.

CECILIA, ROBERTO, DUARTE

DUARTE.

O marechal já sabe tudo.

ROBERTO E CECILIA.

Sabe tudo?

DUARTE.

enço;
e tudo.

CADERNOS TUSP | DRAMATURGIA

O Pai de Família de Diderot

Uma versão portuguesa
do século XVIII

as que
r o gol
para

gado?

ARTE,

cena,

Ahi vem o marechal. (Fai-se.)

DUARTE.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Vahan Agopyan

Vice-Reitor Antonio Carlos Hernandes

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Pró-Reitora Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado

Pró-Reitora Adjunta Margarida Maria Krohling Kunsch

TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor Sérgio de Carvalho

Vice-Diretora Helena Bastos

Assistente Técnico de Direção Magali Chamiso Chamelette de Oliveira

Orientadores de Arte Dramática Cláudia Alves Fabiano, Dilson Rufino,

Francisco Serpa Peres, Maria Tendlau e René Marcelo Piazentin Amado

Analista de Comunicação Fábio Larsson

Técnico Contábil Nilton Casagrande

Sonoplastas/Illuminadores Rogério Cândido dos Santos e Rodrigo Bari

Técnico para Assuntos Administrativos Marcos Chichorro dos Santos

Agente Cultural Otacílio Alacran

Auxiliar de Manutenção Antonio Marcos Nogueira da Silva

Vigia Edinaldo Barbosa

Estagiária Rainara Gaspar

Bolsistas PUB - Programa Unificado de Bolsas

2019-2020 Giovanna Mastena Palanga, Nayara Maria de Oliveira, Thayna Rodrigues Silva (SÃO PAULO); Ananda Vitoria Mortari (BAURU); Ana Maria Janunzzi de Sales (RIBEIRÃO PRETO); Camila Ribeiro Castro, Daniel da Silva Souto, Fabiana Granusso (SÃO CARLOS)

2020-2021 Hellen Moncao Nicolau, Laura Fedrizzi Salere, Isabel de Almeida Praxedes Daniel (SÃO PAULO); Janaina Oliveira Silva (RIBEIRÃO PRETO); Caique Honorio Cardoso, Carolina Mendonça Marangoni, Onaides Roberto da Silva Junior (SÃO CARLOS)

CADERNOS TUSP | DRAMATURGIA

O Pai de Família de Diderot

Uma versão portuguesa
do século XVIII

DOI 10.11606/9786588699003

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Sérgio de Carvalho

2º semestre • 2020



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

“O Pai de Família” de Diderot [livro eletrônico]: Uma Versão Portuguesa do Século XVIII/coordenação Sérgio de Carvalho. – 1. ed. – São Paulo: Teatro da Universidade de São Paulo TUSP, 2020. – (Cadernos TUSP; 1)

PDF
ISBN 978-65-88699-00-3
DOI 10.11606/9786588699003

1. Diderot, Denis, 1713-1784. 2. Dramaturgia. 3. Teatro francês – Século 18 – História e crítica. I. Carvalho, Sérgio de. II. Série.

20-44983

CDD-842

Índice para catálogo sistemático:

1. Teatro: Literatura francesa 842



Esta é uma obra de acesso aberto. É permitida sua reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte e autoria, conforme a Licença Creative Commons indicada (Atribuição-NãoComercial CC BY-NC).

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária

Rua da Praça do Relógio, 109
Cidade Universitária – São Paulo, SP – 05508-050
Telefones: 11 3091.3240 / 11 3091.2093
Fax: 11 3091.3154

Teatro da Universidade de São Paulo

Rua Maria Antônia, 294
Consolação – São Paulo, SP – 01222-010
Telefone: 11 3123.5223
Fax: 11 3123.5240

SUMÁRIO

- 7** *Apresentação*
SÉRGIO DE CARVALHO
- 11** *O Pai de Família: a primazia do particular*
FÁTIMA SAADI
- 41** *O Pai de Família à Portuguesa: Notas sobre a
circulação do teatro de Diderot entre Portugal
e Brasil (séculos XVIII e XIX)*
MARIANA SOUTTO MAYOR
- 65** *Correspondência dos Nomes das Personagens*
- 67** *O Pai de Família*
DIDEROT
- 159** *Apontamento sobre o Teatro Gestual em Diderot*
SÉRGIO DE CARVALHO
- 167** *Sugestões de Leitura*

APRESENTAÇÃO

SÉRGIO DE CARVALHO

A edição portuguesa da peça *O Pai de Família*, de Diderot, publicada em Lisboa em 1788, sem identificação do tradutor e com algumas adaptações ao chamado “gosto português” da época, permanecia inacessível até que a equipe do TUSP, em março de 2020, encomendasse uma fotocópia ao único arquivo que registrava um exemplar em seu acervo, o da Biblioteca Nacional da Austrália. A iniciativa do TUSP, que cuidou dos custos da reprodução, motivou a biblioteca australiana a tornar pública sua joia rara que pode ser agora, também, facilmente consultada em sua grafia original¹. A pesquisa realizada para esta publicação, localizou, também, na seção de livros raros da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, outra edição portuguesa, de 1843, que foi fotografada graças à colaboração fraterna de Kênia Miranda e José Rodrigues, professores da Universidade Federal Fluminense. A intenção original de

¹ A National Library of Australia disponibilizou a cópia digitalizada no seguinte endereço eletrônico: <https://nla.gov.au/nla.obj-2604885173/view?partId=nla.obj-2604885237#page/no/mode/tup>

divulgar as duas neste volume se revelou desnecessária quando verificamos se tratar da mesma tradução, republicada com ajustes ortográficos.

O Pai de Família de Denis Diderot foi impressa pela primeira vez em Antuérpia, em 1758. A peça veio a lume acompanhada de uma reflexão teórica intitulada *Discurso sobre a Poesia Dramática*. De certo modo, a dramaturgia de Diderot só demonstra seu valor quando lida como um conjunto composto de “reflexão-e-peça”, sem o qual as obras dramáticas, a despeito de seu intuito inovador, se parecem com melodramas ruins. É este o caso de *O Filho Natural*, primeira peça do autor, escrita como uma espécie de romance teatral, em que as *Conversações* teorizantes entre o “autor” Dorval e Diderot completam a tentativa dramática e permitem, assim, ver as intenções inovadoras que animam as palavras, ações e personagens de sua pesquisa para um novo gênero literário. Diderot procurava retratar quadros verdadeiros da vida e para isso mostrava a família patriarcal como um lugar em que a sentimentalidade burguesa já não poderia ser só ridicularizada, como nas comédias antigas, porque já estava atravessada pela *tragicidade da condição* de um mundo que ainda não se libertou do arbítrio e dos favores aristocráticos.

O conjunto “reflexão-e-peça” de *O Pai de Família*, seguia, entretanto, até esta edição, incompleto no Brasil: apenas a parte teórica havia sido traduzida entre nós, numa excelente edição do *Discurso sobre a Poesia Dramática* organizada por L.F. Franklin de Matos, com diversos documentos complementares.

A atual publicação do TUSP permite um primeiro acesso em língua portuguesa ao texto, enquanto uma tradução moderna está por ser feita. O documento, por outro lado, é um testemunho importante sobre o teatro de Portugal do século XVIII, tão pouco estudado no Brasil. A liberdade hesitante com que a cena portuguesa, então dominada pelas óperas de Goldoni e Metastásio e por outras variantes da teatralidade melodramática,

procurava introduzir o debate dramático de Diderot no ambiente cultural do Bairro Alto de Lisboa diz respeito a uma dificuldade brasileira, ainda maior, de compreensão de um aburguesamento em curso que só se tornaria visível, nas estranhas formas locais, décadas depois da independência do Brasil. A divulgação do material vem acompanhada de ensaios inéditos feitos pelas pesquisadoras Fátima Saadi, principal estudiosa e tradutora do teatro de Diderot no país, e Mariana Soutto Mayor, pesquisadora da teatralidade colonial do século XVIII. Suas observações apresentam a peça, contextualizam a tradução, e facilitam a confrontação necessária do leitor com o complemento teorizante do *Discurso sobre a Poesia Dramática*, sem a qual a peça não para de pé.

A versão portuguesa pode parecer oscilante em seu esforço de aproximar o original do gosto do público das “casas de ópera” portuguesas: há ligeiras sínteses nas rubricas, alguns cortes e deslocamentos em relação ao original, e engraçados nomes “alfacinhas” atribuídos às personagens. Mesmo a transposição da ação, de Paris para Lisboa, por vezes é esquecida. Somente uma edição crítica poderia avaliar essas interferências, que estão longe de descaracterizar a obra original. A publicação do TUSP convida à leitura do pensamento teatral de um filósofo-dramaturgo perseguido em seu tempo, e de pouca presença nos estudos teatrais no Brasil, ainda que tenha muito a dizer sobre nossas dificuldades históricas em realizar tanto quadros verdadeiros como dramas complexos, na medida em que essa forma pede interações dialogantes entre pessoas diferentes que, de algum modo, precisam se compreender como sujeitos da história.

O PAI DE FAMÍLIA: A PRIMAZIA DO PARTICULAR

FÁTIMA SAADI*

O *Pai de Família*, de 1758, é o segundo drama sério escrito por Diderot, que o anuncia, ao fim das *Conversas sobre O Filho Natural*, publicadas no ano anterior. Nas *Conversas*, Diderot usa um estratagema muito frequente em sua obra dialógica e atua simultaneamente em dois tabuleiros. Por um lado, na pele do personagem Moi (Eu), Diderot mal disfarça sua identidade de enciclopedista em busca de descanso na cidadezinha onde se passaram os fatos que envolveram Dorval, o filho natural do título. Por outro lado, Diderot faz de Dorval seu alter ego e porta-voz, levando-o a desenvolver, a partir de uma experiência pessoal transformada em texto teatral, uma série de ideias a respeito de uma nova forma dramatúrgica que seria capaz de apresentar em cena os anseios da burguesia que se afirmava cada vez mais ao longo do século XVIII e que

* Fátima Saadi é tradutora, ensaísta e dramaturgista da companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto. Em 2018 publicou *A Configuração da Cena Moderna – Diderot e Lessing*, que acaba de ser lançado também pela editora francesa L'Harmattan.

gostaria de ter, em todos os âmbitos da vida social, uma representação compatível com sua crescente importância econômica.

O Filho Natural é uma peça-tese, cujas ideias são extensivamente discutidas nas três *Conversas* que a complementam. O conjunto, além de propor um novo gênero, o drama sério, discute suas consequências cênicas, em especial as relativas a espaço e atuação. O verdadeiro artista, como o imaginam Dorval e Diderot, é apresentado como uma personalidade genial, o que lhe dá o direito de contestar as regras poéticas, caso isso seja essencial à sua obra. A verdade da representação é associada à baixa formalização do espetáculo (quanto menos se perceber a arte, melhor) e está ligada também a seu caráter privado: a apresentação a que Moi assiste é uma celebração íntima em que os atores, representando a si mesmos, rememoram acontecimentos-chave na vida daquela família, dramatizados por Dorval, autor e protagonista desses fatos.

Ainda segundo Dorval, *O Filho Natural* “tem nuances de tragédia”, enquanto que *O Pai de Família* tenderia à comédia¹. O drama sério, também conhecido como comédia lacrimosa ou drama burguês, almeja ser um gênero intermediário, capaz de trazer à cena, com a mesma circunscrição da tragédia, os valores da burguesia ascendente: a privatização da vida, concentrada na família nuclear; a primazia do particular sobre o público; o predomínio da sentimentalidade e das lágrimas, que embaça a discussão coletiva e política. O gênero sério também deve ser capaz de provocar no espectador, de forma imediata, a aplicação a si próprio daquilo que lhe é mostrado em cena, daí o estreitamento do universo temático e de sua reconstituição cênica no intuito de identificá-los, ponto por ponto, ao mundo conhecido e frequentado pelos burgueses. Não espanta que

¹ DIDEROT. *Terceira Conversa*. In: *Obras V – O Filho Natural*. Trad. Fátima Saadi. São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 186.

o cenário perspectivado que figurava uma cidade (na tragédia) ou uma rua (na comédia) vá se fechando até se reduzir ao salão da casa burguesa, não mais representado em *trompe-l'oeil*, mas construído com portas praticáveis e com móveis que procuram imitar os da vida real, propondo assim uma nova verossimilhança que escamoteia cada vez mais a formalização, dissimula o trabalho artístico e propõe uma janela o mais transparente possível para o verdadeiro.

Lido hoje, *O Pai de Família* não nos parece lá muito inovador. No entanto, na opinião de Lessing, a peça deveria ficar eternamente em cartaz, como se pode constatar na parte LXXXIV da sua *Dramaturgia de Hamburgo*:

Na vigésima primeira noite (segunda-feira 27 de julho) subiu à cena *O Pai de Família* de Diderot.

Uma vez que esta excelente peça, que só agrada medianamente aos franceses, – pelo menos só a muito custo pôde ser levada à cena uma ou duas vezes no teatro de Paris – segundo parece, se irá manter por muito, mesmo muito tempo nos nossos palcos, e por que não para sempre?²

Para compreender o entusiasmo de Lessing, examinaremos uma interessantíssima troca de cartas entre uma atriz, Mme.

² LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo* (Seleção Antológica). Trad. Manuela Nunes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 140. Não é verdadeira a afirmação a respeito do pouco apreço dos franceses por *O Pai de Família*. A peça estreou em 18 de fevereiro de 1761 na Comédie-Française, onde foi representada sete vezes o que, para os padrões da época, era uma boa temporada. No Teatro Nacional de Hamburgo, onde Lessing exercia as funções de *Dramaturg*, *O Pai de Família* foi apresentado doze vezes. Ver, a nota de Jean-Marie Valentin à sua tradução da *Dramaturgia de Hamburgo* para o francês e a de Feliu Formosa à sua tradução da coletânea para o espanhol. LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgie de Hambourg*. Trad. Jean-Marie Valentin. Paris, Klincksieck, 2010, p. 490 e LESSING, G. E. *Dramaturgia de Hamburgo*. Trad. Feliu Formosa. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1993, p. 451.

Riccoboni, e Diderot³. Ela defende o modo tradicional de representação teatral e ele deseja atualizar a cena tornando-a mais realista e, por conseguinte, menos convencional, menos formalizada, enfim, mais natural.

Mme. Riccoboni entrou na Comédie-Française em 1734, aos 20 anos, para desempenhar os papéis de jovens apaixonadas, as *amoureuses*, e seu nome ficou ligado em especial às peças de Marivaux. A se levar em conta o juízo que sobre ela fez Diderot no *Paradoxo sobre o Comediante*, escrito mais de dez anos depois de *O Pai de Família*, ela nunca foi realmente uma atriz minimamente aceitável, justamente por sua incapacidade de formalizar a atuação, de se elevar acima da pura sensibilidade, criando racionalmente, a partir do texto, um modelo segundo o qual o papel seria construído e apresentado⁴.

Diderot havia prometido a Mme. Riccoboni enviar-lhe o manuscrito de *O Pai de Família*, mas não o fez. Ao receber o texto já publicado, Mme. Riccoboni se queixa da desatenção do amigo e o adverte de que fará uma avaliação rigorosíssima da obra,

³ MME. RICCOBONI. Carta a Diderot. In: *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Trad. L. F. Franklin de Matos. São Paulo, Brasiliense, 1986, pp. 151-155, e DIDEROT. Resposta a Madame Riccoboni. In: *Ibidem*, pp. 156-169.

⁴ PRIMEIRO: Conheceis a Sra. Riccoboni?

SEGUNDO: Quem não conhece [...].

PRIMEIRO: Ninguém fala melhor de arte, ninguém representa pior.

SEGUNDO: Acrescentaria que ela concorda com isso, e que nunca lhe aconteceu acusar os apupos de injustiça. [...] Durante vinte anos seguidos ela foi vítima de sua profissão. DIDEROT. *Paradoxo sobre o Comediante*. In: *Diderot*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Abril Cultural, 1979, pp. 186-187 (Os pensadores). Claro está que o Diderot do *Paradoxo*, escrito em 1770 e reelaborado praticamente até o fim da vida do autor, revela concepção de atuação bem diferente da que ele expressava no início de sua carreira como dramaturgo, na década de 1750. No *Paradoxo* é valorizada a construção do papel em detrimento da simples emoção, que na época de *O Filho Natural* e de *O Pai de Família*, Diderot considerava a base para um bom trabalho de ator.

sem elogio algum, nem mesmo ao que lhe parecer louvável. E, do alto de seus quase vinte anos de trabalho como atriz, acusa o autor novato de não conhecer suficientemente o *métier*.

Diderot abre a peça com as seguintes indicações:

À frente da sala, vê-se o Pai de Família que anda de um lado a outro a passos lentos. Está de cabeça baixa, com os braços cruzados e tem o ar muito pensativo. – Um pouco mais para o fundo, próximo à lareira que está num dos lados da sala, o Comendador e sua sobrinha jogam uma partida de gamão. Atrás do Comendador, mais perto do fogo, Germeuil está sentado numa poltrona, com um livro na mão. De tempos em tempos, ele interrompe a leitura para olhar carinhosamente para Cecília, aproveitando os momentos em que ela está absorta em seu jogo e não pode perceber o olhar dele. – O Comendador desconfia do que está acontecendo às suas costas. Essa desconfiança provoca-lhe grande inquietação, que transparece em seus movimentos⁵.

As críticas de Mme. Riccoboni começam pelo cenário: a lareira que Diderot pede que fique do lado esquerdo da cena, só poderia, segundo ela, ser instalada ao centro do palco, porque as laterais do prosaetrio são ocupadas, na Comédie-Française e em outros teatros da época, por espectadores abastados que pagam ingressos a preço de ouro para ter o privilégio de se sentar em banquetas que formam em torno dos atores como que uma moldura humana totalmente alheia ao universo ficcional de seus personagens. Esse costume só foi abolido na Comédie em 1759, mediante uma polpuda indenização paga pelo Conde de Lauraguais aos societários para que eliminassem esses cem lugares que tanto atrapalhavam as apresentações.

⁵ DIDEROT. *Le père de famille. Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre. Ed. Laurent Versini. Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1.198. Quando não estiver referido o nome do tradutor é porque a tradução é minha.

Essa prática, que Mme. Riccoboni não contesta, é rejeitada com veemência por Diderot, que considera que é preciso expulsar esses intrusos para poder, por um lado, ocupar com a ação toda a profundidade do palco e não apenas a parte frontal dele e, por outro, compor a imagem cênica como um *tableau* que tenha as mesmas características de um bom quadro de feição realista, a saber, concentração da ação, fechamento sobre si mesmo e delimitação do ponto de vista sob o qual ele será observado.

A rubrica inicial de *O Pai de Família* dá a Mme. Riccoboni munição para várias outras críticas. Como, na sua opinião, a área de representação por excelência é o prosclênio, ela considera que tudo o que se passa para além do segundo bastidor inexistente para o público, que só perceberá com clareza a caminhada do Pai de Família ao longo da boca de cena. Segundo ela, tudo o mais resultará praticamente incompreensível para o espectador, que não apreenderá a situação que se desenrola entre os três outros personagens – Cecília, Germeuil e o Comendador –, localizados além da parte mediana do palco, na direção do fundo da cena. O fato de estarem sentados, afirma ela, só faz piorar o problema, que se agrava muito pela demora em tomarem a palavra. Tudo isso destruirá por completo o interesse do público, incapaz de atentar a qualquer outro elemento cênico que não seja mediado pela palavra do ator.

Diderot responde a Mme. Riccoboni com veemência amistosa, escrevendo-lhe uma carta que tem quase cinco vezes o tamanho da que recebeu. Em sua missiva, ele reitera ideias já expostas nas *Conversas sobre O Filho Natural*, sublinhando em especial as de *tableau* e pantomima, que também são trazidas à baila no *Discurso sobre a Poesia Dramática*, pequeno tratado publicado em conjunto com *O Pai de Família*. Apesar de Diderot insistir em que seu manual não é coercitivo e que o poeta é soberano em sua obra e livre para romper quaisquer regras,

o *Discurso* tem organização bem mais formal que as *Conversas*, que, de algum modo, podem ser consideradas uma continuação de *O Filho Natural*. Nelas, o cenário dos encontros entre os dois interlocutores é descrito, o estado de ânimo de Dorval é objeto de detalhadas “rubricas”, explicações sobre a motivação para a feitura da peça são fornecidas, partes da história da família que não foram incluídas na trama são recuperadas e são feitos comentários sobre a apresentação a que Moi assistiu sem ser visto, escondido num canto do salão, a convite de Dorval. O *Discurso* tem um tom mais técnico, e, em vinte e dois capítulos, trata de vários aspectos do teatro, com destaque para a composição do texto, mas dando lugar também aos demais elementos do espetáculo, como a atuação, o cenário ou os trajes. Mme. Riccoboni se incomoda sobretudo com as observações de Diderot sobre os atores, que não são, realmente, nada elogiosas. No capítulo XXI, “Da pantomima”, eles são considerados rígidos, pesados, empertigados, engomados, embotados: “chegarão a passos contados e medidos; estarão à cata de aplausos, deixarão a ação; se dirigirão à plateia, falando com ela e se tornarão enfadonhos e falsos”⁶.

À invasão de espectadores na cena vem se somar o abandono da ação por parte dos atores, que Diderot critica na passagem do *Discurso sobre a Poesia Dramática* referida acima. Ambas as práticas dificultam a formação do *tableau*, definido como uma organização de cena tão natural e verdadeira que poderia ser fielmente reproduzida por um pintor, resultando num quadro apreciável⁷. O *tableau* responde a um desejo de unidade: ele organiza a cena em um quadro coerente, esclarece ou antecipa a ação, suspende o fluxo da peça, reúne os elementos visuais aos elementos do entrecho da peça, dando ao espectador,

⁶ DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a Poesia Dramática*, op. cit., p. 116.

⁷ DIDEROT. *Primeira Conversa*. In: *Obras V – O Filho Natural*, op. cit., p. 107.

por todos esses motivos, tempo de refletir sobre o que tem diante de si⁸. Para que o *tableau* funcione, é preciso que os atores saibam como corporificá-lo e aí intervém a pantomima, que corresponde ao conjunto de gestos, posturas e localização espacial dos atores no curso do desempenho do seu papel.

Mme. Riccoboni pertence à corrente que identifica atuação com declamação. Para essa escola, o trabalho do ator se resume basicamente à voz e solicita muito pouco do corpo como um todo. Diderot, ao contrário, sonha com uma ocupação integral do espaço cênico, com atores dispostos em todos os planos do palco e utilizando o corpo e sua expressividade inclusive para substituir o texto que é, entretanto, o fio condutor do espetáculo e cuja lógica não deve ser desrespeitada, mas ilustrada do modo mais eficiente possível. Há, a respeito das reformas cênicas que Diderot propõe, três passagens interessantes, como veremos a seguir, que prenunciam desdobramentos cênicos que só no século XIX e no século XX virão a florescer.

A primeira se encontra na *Resposta a Mme. Riccoboni*, quando Diderot deseja que “para fins de ensaio vós tivésseis um teatro particular, como, por exemplo, um grande espaço circular ou quadrado, sem prosccênio, flancos ou fundo, e em torno do qual vossos juizes seriam colocados como num anfiteatro. Não conheço senão este modo de vos desorientar”⁹. A luta contra a preguiçosa declamação requer, segundo ele, uma atitude radical, de ruptura de toda “proteção” oferecida pela atuação exclusivamente frontal. O corpo do ator-declamador carece de

⁸ Se o *tableau* acabou por se tornar sinônimo de reiteração de cenas piegas, pelo uso que dele foi feito por melodramas e telenovelas, em sua origem ele funcionava como uma bem-vinda interrupção numa ação que, desde a abolição do coro trágico, tinha como objetivo se dirigir como uma flecha até o clímax e o desenlace da peça. Não é à toa que a dramaturgia de cunho épico se estrutura em quadros. Basta pensar em Lenz, Büchner e Brecht.

⁹ DIDEROT. *Resposta a Madame Riccoboni*, op. cit., p. 159.

tridimensionalidade. O mesmo ocorre com os cenários pintados em perspectiva, que constroem volumes a partir de truques, cuja eficácia depende completamente da localização do espectador, que precisa estar instalado no eixo que conduz ao ponto de fuga, no telão de fundo. Na realidade, só há um lugar a partir do qual a perspectiva é plenamente eficaz na reprodução “tridimensional” do ambiente: o “lugar do rei”, bem no centro da plateia. Projetado contra esse quadro pictórico, portanto, bidimensional, o corpo do ator também se torna, por assim dizer, plano. Apesar de Diderot dizer que esse espaço em arena seria utilizado apenas para os ensaios, o fato de referir “juízes” postados em torno dele nos faz pensar que secretamente talvez ele desejasse que um tal dispositivo pudesse servir também para as apresentações públicas ou, no mínimo, que os “juízes” seriam, quem sabe, os integrantes da equipe de criação, o autor, o ensaiador ou produtor, os atores que estivessem fora da cena apresentada no momento, enfim...

Em segundo lugar, há menção a um possível “diretor”. No *Paradoxo sobre o Comediante*, no trecho em que se fala do sucesso do *Pai de Família* na corte de Nápoles, Diderot refere um singular poeta dramático daquele reino, cuja principal preocupação não era compor a peça, mas procurar pessoas com “idade, figura, voz e caráter próprios para desempenhar os papéis que ele cria”¹⁰. O poeta os ensaia por seis meses, em grupo e separadamente e, quando chegam à exaustão, é que os progressos se manifestam: coesão do grupo, identificação dos atores com os personagens, criação da ilusão de verdade. Então se seguem seis meses de temporada sem que a qualidade da atuação sofra qualquer decréscimo durante o período de apresentações. Juntar as duas observações – o sucesso de *O Pai de Família* e o re-

¹⁰ DIDEROT. *Paradoxo sobre o Comediante*, op. cit., p. 186.

lato do método de trabalho do poeta-diretor napolitano – funciona como estratégia de validação do sistema que Diderot propõe e implementa em seu segundo drama sério¹¹.

E, em terceiro lugar, para remediar o abandono da ação por parte dos atores-declamadores – cujos personagens só existem enquanto estão falando e que trocam piscadelas com a plateia quando não estão com a palavra –, Diderot sugere que eles imaginem uma grande parede fechando o proscênio e que representem como se nada mais existisse além da trama em que estão envolvidos¹², numa antecipação da quarta parede, tão ao gosto do realismo-naturalismo.

A par do *tableau*, a pantomima é outra das ideias fundamentais de Diderot para a reforma da cena. Ela representa, por um lado, a conquista da tridimensionalidade do espaço e do seu próprio corpo por parte do ator e, por outro, sua apropriação do texto, acrescentando-lhe sua visão do personagem. Diderot sabe, entretanto, que os atores ainda não estão acostumados a criar seus papéis dessa forma e redige as pantomimas sublinhando que são sugestões, admitindo, portanto, que outras ideias para as mesmas cenas possam ser mais apropriadas do que as suas¹³. O que nos importa, e fica bem claro no *Discurso*, é que Dide-

¹¹ “SEGUNDO: Lá o vosso *Pai de Família* conquistou singular triunfo.

PRIMEIRO: Deram quatro representações seguidas perante o rei, contra a etiqueta da corte, que prescreve tantas peças diferentes quantos dias de espetáculo, e o povo ficou entusiasmado.” DIDEROT. *Paradoxo sobre o Comediante*, op. cit., pp. 185-186.

¹² DIDEROT. *Discurso sobre a Poesia Dramática*, op. cit., p. 79.

¹³ O que nos faz pensar na passagem, que se esboça a partir da segunda metade do século XVIII, da poética teatral para a estética cênica, com a admissão de variadas versões espetaculares para um mesmo texto. Essa passagem se completará plenamente no início do século XX com o trabalho dos primeiros encenadores, em especial com Meyerhold. Ver a esse respeito SAADI, Fátima. *A Configuração da Cena Moderna – Diderot e Lessing*. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2018. (www.pequenogesto.com.br/edi-coesvirtuais)

rot não considera que o texto teatral se reduza às palavras proferidas¹⁴ e, por isso, para ele, é essencial escrever a partir da imaginação de quadros, disposições e deslocamentos que envolvam os personagens. Diderot afirma literalmente que a pantomima é “a arte de imaginar quadros”¹⁵. E se gaba de poder detectar, a partir do encadeamento de ações de uma peça e até mesmo a partir de seu diálogo, se ela foi escrita com a cena em mente ou se não passa de um amontoado de palavras desencarnadas.

Tanto o *tableau* quanto a pantomima mantêm relação estreita com a pintura, em especial com a pintura de gênero, que se dedica a cenas domésticas e sentimentais e se impõe à medida que a burguesia ascende e quer ver retratadas suas atividades, seus gostos e seus modos de vida¹⁶. Da pintura Diderot gostaria que os autores de dramas sérios trouxessem para sua dramaturgia a síntese que os pintores buscam quando, com cuidado, escolhem o momento propício que será apresentado em seu quadro – aquele que traz em si as marcas do instante que o antecedeu e já indicia suas consequências. Aos atores, Diderot aconselha que observem a extrema concentração dos personá-

¹⁴ “Não se deve considerar uma cena como um diálogo.” DIDEROT. *Discurso sobre a Poesia Dramática*, op. cit., p. 99.

¹⁵ DIDEROT. *Discurso sobre a Poesia Dramática*, op. cit., p. 125.

¹⁶ A obra de Greuze é muito admirada por Diderot, que a aborda longamente em seus *Salões*, conjunto de comentários a respeito das obras selecionadas pela Academia Real de Pintura e expostas no Louvre. Foi seu amigo Grimm quem o convidou a produzir esses textos, veiculados, entre 1759 e 1781, no jornal *Correspondance Littéraire*, que atendia a duas dezenas, se tanto, de cabeças coroadas da Europa, reportando as principais iniciativas artísticas parisienses. Os títulos de alguns dos quadros de Greuze apreciados por Diderot são suficientes para nos dar uma ideia do viés moralizante, sentimental e lacrimoso de sua obra: *O Filho Ingrato*; *O Filho Punido*, *O Paralítico*, *A Piedade Filial*, *O Pai que Acabou de Pagar o Dote de sua Filha*. Diderot se refere a Greuze, no *Salão* de 1765, como um “pintor pregador dos bons costumes [...] pintor da família e das pessoas de bem.” DIDEROT. *Salons*. In: *Oeuvres* tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 375.

gens nas atividades que o quadro focaliza. Essas características – síntese, concentração – visam a dois objetivos: garantir a homogeneidade de elementos cênicos, que devem formar um todo coerente, voluntariamente construído e com objetivos claros (no caso do drama sério com explícito intuito moral¹⁷) e aproximar a cena teatral da vida de sua plateia, que deverá aplicar a si mesma o que vê no palco, sendo estimulada a prezar a virtude e a rejeitar o vício e a baixeza.

Para que seja fortalecida a identificação da plateia com o que vê em cena, Diderot sugere que, em vez de caracteres, o autor ponha em cena o que ele denomina de *condições*:

DORVAL: [...] não são mais, na verdade, os caracteres que é preciso pôr em cena, mas as condições. [...] Era do caráter que se tirava toda a trama. Procuravam-se, em geral, circunstâncias que o ressaltassem e depois elas eram encadeadas. A condição, seus deveres, suas vantagens, suas complicações é que devem servir de base à obra. [...] Por menos que o caráter fosse exagerado, um espectador podia dizer a si próprio: “não sou eu”. Mas ele não tem como ignorar que a situação que está sendo apresentada diante dele seja a sua; ele não pode desconhecer seus deveres. É absolutamente indispensável que ele aplique a si mesmo o que ouve¹⁸.

As *condições* são, para Moi, os papéis sociais – “homens de letras, filósofo, comerciante, juiz, advogado, político, os cidadãos, o magistrado, o financista, o grande proprietário, o intendente” – mas, para Dorval, são prioritariamente as *relações*: “o pai de família, o marido, a irmã, os irmãos”¹⁹.

¹⁷ “DORVAL: Qual é o objeto de uma composição dramática?

EU: Acho que é inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício”.

DIDEROT. *Terceira Conversa*. In: *O Filho Natural*, op. cit., p. 165.

¹⁸ DIDEROT. *Terceira Conversa*. In: *Obras V – O Filho Natural*, op. cit., p. 166.

¹⁹ DIDEROT. *Terceira Conversa*. In: *Obras V – O Filho Natural*, op. cit., p. 167.

No capítulo “Denis Diderot – Teoria e práxis dramática”, Peter Szondi ressalta a valorização do ponto de vista privado a partir do qual os caracteres serão tratados nos dramas sérios, e a conseqüente concentração das tramas na família reduzida ou nuclear (pai, mãe, filhos e alguns poucos agregados) e sua localização na intimidade do salão familiar (e não mais em palácios abertos à frequência da nobreza). Szondi liga a defesa das *condições* por parte de Diderot aos *Discursos* nos quais Corneille, cem anos antes, enfatizava o aspecto humano (pessoal, individual) de reis e príncipes, sublinhando, porém, que Diderot não visava ao estudo do aspecto humano em geral, mas à exaltação do modo de vida do burguês, ocupado com sua família, com seus negócios e, sobretudo, em construir uma aura de respeitabilidade sob a qual quer ser reconhecido em sociedade²⁰.

O que interessa, portanto, não é apenas a *condição*, afinal, pais de família aparecem em muitíssimas peças de todos os tempos, mas, sobretudo, a maneira de abordá-la, em seus “deveres [...] suas vantagens, seus inconvenientes, seus perigos”.²¹

O tema de *O Pai de Família* é o encaminhamento do futuro de um casal de filhos, Saint-Albin e Cécile.

M. d’Orbesson, o Pai de família, é viúvo e, embora o título do texto nos faça pensar nele como protagonista, quem conduz a trama é seu cunhado, o Comendador D’Auvilé, que também mora na casa e, por meio de manobras escusas e do recurso a chantagem, perseguição e força bruta, consegue jogar todos contra todos, lançando mão inclusive de uma *lettre de cachet*, ordem de prisão com o selo do rei, emitida sem julgamento e sem prazo determinado para entrar em vigor ou expirar. Não

²⁰ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês* [séc. XVIII]. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac Naify, 2004, pp. 91-142.

²¹ DIDEROT. *Terceira Conversa*. In: *Obras V – O Filho Natural*, op. cit., p. 166.

fica claro como o Comendador a obteve, mas ele a maneja com crueldade exemplar.

Dorval recomendava na *Terceira Conversa* que o protagonista não fosse o maquinista de uma peça do gênero sério, na medida em que, para poder refletir sobre o que lhe ocorre, o personagem principal precisa tomar distância em relação aos acontecimentos²². Enquanto M. d'Orbesson chora e se lamenta porque nos últimos tempos seu filho tem passado as madrugadas fora de casa, destruindo, com toda certeza, a saúde, a fortuna e a reputação, o Comendador conspira contra a felicidade dos jovens da casa, por puro ódio à pobreza. O Comendador acena com a herança que deixará para os sobrinhos, caso estes lhe obedeçam, critica abertamente o cunhado por, supostamente, ter estragado os filhos com uma educação baseada no amor e na confiança, e persegue Germeuil, filho de um falecido amigo de M. d'Orbesson que este educou a partir do momento em que o menino ficou órfão. Germeuil e Cécile se amam e o Pai faz gosto no casamento, que repugna ao Comendador justamente devido à pobreza do rapaz.

Saint-Albin está apaixonado por uma misteriosa moça, Sophie, que veio da província, juntamente com um irmão, pedir ajuda a um parente abastado porque, desde a morte do pai de ambos, a família está passando por grandes dificuldades. Saint-Albin viu Sophie pela primeira vez na igreja e a beleza da jovem fez com que ele desejasse se aproximar dela, de início, com más intenções, no intuito de torná-la sua amante. No entanto, a firmeza de Sophie o levou a procurar outro modo de abordagem: disfarçado de homem do povo, Saint-Albin alugou um quartinho na mansarda onde ela mora com uma senhora tão pobre quanto ela e que a protege. Como nada conseguiram com

²² Diderot. *Terceira Conversa*. In: *Obras V – O Filho Natural*, op. cit., p. 154.

o tal parente, o irmão de Sophie teve que se alistar e ela, sem dinheiro para voltar para casa, ganha a vida bordando para fora.

Não vamos prosseguir no detalhamento do entrecho, que é cheio de reviravoltas e se resolve por um golpe teatral, contrariando as preferências de Diderot pelas tramas simples²³ e pelos desfechos que brotem necessária e verossimilmente da ação da peça²⁴, preferência que não deixa de ser uma demonstração de apreço a Aristóteles e ao classicismo francês.

Acho que uma leitura atual e brasileira de *O Pai de Família* não pode deixar de trazer ao primeiro plano a truculência, a mentira, a hipocrisia, o preconceito contra o pobre, que mal se dissimulam por trás da invocação permanente dos mais altos valores morais – o respeito a Deus, aos pais, às autoridades constituídas. Estamos vivendo nos tempos que correm a culminância desses iníquos comportamentos.

O Pai de Família, artefato estratégico na disseminação iluminista dos valores burgueses, que se apresentavam como sinônimo de virtude, operosidade, honestidade, aparece-nos hoje como um proto-melodrama sobre a incapacidade de agir para além do privado, aqui representado pelo salão de Monsieur d'Orbesson.

O salão é a síntese da casa, onde o Pai reina e impõe seu sonho de harmonia familiar absoluta, sem fissuras. Ao recesso do lar se opõem, como uma sombra, os lugares onde M. d'Orbesson imagina que Saint-Albin se avilta: tabernas, lupanares, casas de

²³ “DORVAL: O tema deve ser importante e a trama simples, doméstica e próxima da vida real.” DIDEROT. *Terceira Conversa*. In: *Obras V – O Filho Natural*, op. cit., p. 153.

²⁴ O horror pelo *coup de théâtre*, como bem demonstrou Peter Szondi, está em consonância com a ojeriza do burguês à falta de previsibilidade, tão nefasta aos bons negócios. SZONDI, Peter. “Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing”. *Poétique*, Paris, Seuil, n. 9, pp. 4-5, 1972.

jogo. Porém, um espectro ronda o salão burguês: a desobediência à autoridade do pai. Quando Saint-Albin chega em casa, às seis da manhã, vestido como um homem do povo, M. d'Orbesson simplesmente não o reconhece. Mais do que denotar uma falha na inexpugnabilidade do salão, invadido por um “desconhecido”, chama a atenção a incapacidade do Pai de reconhecer o filho quando qualquer modificação, ainda que apenas em sua aparência, se manifesta.

No segundo ato, dá-se o embate entre M. d'Orbesson e Saint-Albin a propósito do desejo do rapaz de desposar Sophie:

SAINT-ALBIN (*Contendo-se.*): Ela é bela, ela é ajuizada e ela não me convém? Afinal qual é a mulher que me convém?

O PAI DE FAMÍLIA: Aquela que, por sua educação, seu nascimento, sua posição social e sua fortuna, possa assegurar a sua felicidade e satisfazer minhas esperanças.

[...]

Você acha que eu autorizaria, por uma fraqueza vergonhosa, a desordem da sociedade, a confusão do sangue e dos estamentos, a degradação das famílias?

SAINT-ALBIN: Eles [os pais] só nos deram a vida para poder dispor dela.

O PAI DE FAMÍLIA: Você esqueceu quem eu sou e com quem você está falando. Cale-se ou tema atrair sobre si a cólera mais terrível de um pai.

SAINT-ALBIN: Pais! Pais! Não há pais... Só há tiranos!²⁵ (Ato II, Cena 6)

A argumentação opõe as conveniências sociais, defendidas pelo Pai, aos arroubos amorosos do rapaz e mostra a disposição da burguesia de se igualar à nobreza, zelando por seus valores e dando a eles estofos financeiros. Mas mostra, sobretudo, o medo da “confusão do sangue e dos estamentos”.

²⁵ DIDEROT. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*. Tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit., pp. 1191-1270. A citação acima se encontra nas páginas 1220 e 1225.

A esse respeito é muito esclarecedor o ensaio de Robert Darnton “Um burguês organiza seu mundo: a cidade como texto”, que integra o livro *O Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa*²⁶. A partir de uma descrição da cidade de Montpellier, feita anonimamente em 1768 por um de seus cidadãos, fica patente que, na prática, a boa sociedade era capaz de aceitar um certo grau de enobrecimento da burguesia, mas a ameaça de aburguesamento da plebe lhe parecia intolerável. Como conclusão, o autor desse apanhado aconselha enfaticamente a seus patrícios (*les honnêtes gens*, as pessoas de bem ou de bens), que reforcem todas as barreiras para evitar que os integrantes do terceiro estado (artesãos e pessoas comuns), já bastante ruins em si mesmos quando se restringem à sua própria classe, como ele observa, ameacem toda a ordem social ao procurar se alçar acima de seu lugar de origem.

Saint-Albin argumenta que M. d’Orbesson também se casou com uma moça pobre. E o Pai responde que, embora ela fosse pobre, era bem-nascida. E que ele tinha dinheiro (daí se poderia, talvez, depreender que M. d’Orbesson era burguês por nascimento, nobilitado pelo casamento, embora não se mencione na peça nenhum título de nobreza atribuído a ele)²⁷.

²⁶ DARNTON, Robert. “Um burguês organiza o seu mundo: a cidade como texto”. In: *O Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro, Graal, 1986, pp. 141-188 e, em especial, pp. 170-177.

²⁷ “SAINT-ALBIN: Quando o senhor quis minha mãe, quando toda a família se levantou contra o senhor, quando meu avô o chamou de filho ingrato, e que o senhor o chamou, no fundo do seu coração, de pai cruel, quem dos dois tinha razão? Minha mãe era virtuosa e bela como Sophie; ela não tinha fortuna, como Sophie; o senhor a amava como eu amo Sophie; o senhor permitiria que ela lhe fosse arrancada, meu pai? e eu? Não tenho também um coração?

O PAI DE FAMÍLIA: Eu tinha recursos, e sua mãe era bem-nascida.” DIDEROT. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*. Tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit., pp. 1223-1224.

Como Diderot bane do seu teatro os criados, evitando “tornar importantes em cena seres que são insignificantes na sociedade”²⁸ e abole tramas paralelas conduzidas por eles, quem vem à frente da cena no drama sério são o protagonista-espectador e o maquinista da trama, o que torna mais nítidos os contornos dos heróis e de seus antagonistas. Tudo se dá no âmbito privado. É nele que M. d’Orbesson é mostrado (Ato II, Cena 1) atuando judiciosamente e com magnanimidade em relação a camponeses que trabalham em suas propriedades e àqueles que lhe devem dinheiro. Mostra-se indignado apenas contra o “homem ávido e injusto” que quer abocanhar parte de seu terreno (mas acaba por ceder e oferece ao litigante o equivalente às custas do processo em que se envolveria para defender seus próprios domínios). Fechando a cena, e retomando o fio do entrecho, M. d’Orbesson demite o criado que, sabedor dos “desregramentos” de Saint-Albin, mentiu a respeito. E atalha pomposo: “Na minha casa não se mente”²⁹.

Ocorre que Cécile tem medo de o Pai não aprovar seu amor por Germeuil e, quando indagada a respeito de suas inclinações amorosas, diz que quer ir para um convento. Saint-Albin entra em choque aberto com M. d’Orbesson por causa de seu amor por Sophie. O Comendador maquina soberano para encarcerar Sophie, banir Germeuil, destruir a relação do Pai com

²⁸ A fala de Dorval continua: “Nossos criados de comédias são sempre divertidos, prova segura de que são frios. Se o poeta os deixa na antecâmara, que é o lugar deles, a ação que se passa entre os personagens principais será mais interessante e mais forte. Molière, que sabia tirar excelente partido dos criados, excluiu-os do *Tartufo* e do *Misantropo*. Essas intrigas de criados e *soubrettes*, que cortam a ação principal, são um meio seguro de destruir o interesse. A ação teatral não se pode deter; e misturar duas intrigas significa suspender ora uma ora outra.” DIDEROT. *Primeira Conversa*. In: *O Filho Natural*, op. cit., p. 103.

²⁹ DIDEROT. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*. Tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit., pp. 1211-1213.

seus filhos, sempre acenando com uma suposta fortuna que deixaria para os sobrinhos (não fica claro em nenhum momento se a família depende da fortuna dele nem por que motivo demoram tanto a reagir às suas maquinações, deixando que ele manobre tudo e todos de modo absolutamente tirânico).

E o Pai de Família, que deveria ser o fiel da balança quando as coisas ameaçam degradingolar, só tem como argumentos para defender suas posições e suas ordens, lançar em rosto do filho e de Germeuil tudo o que fez por eles, cobrando respeito e gratidão (e, no caso de Germeuil, tentando extrair dele de uma forma que beira a chantagem emocional, o que acha que ele sabe sobre os “desregramentos” de Saint-Albin). O Pai se lamenta pelos cantos, dá a suas queixas tom melodramático e vazio, acha-se um desgraçado por ter perdido o respeito e o amor dos filhos, mas em nenhum momento pensa em buscar ativamente uma solução. A disposição e a firmeza com que resolve questões de dinheiro desaparecem quando se trata de conduzir problemas que ultrapassam o âmbito financeiro.

O enovelamento da trama parece não ter fim, com marchas e contramarchas em relação a Sophie, que acaba escondida por Germeuil e Cécile no quarto desta última. Urge defender a jovem tanto da decisão de Saint-Albin de raptá-la, quanto da determinação do Comendador de prendê-la. Saint-Albin desafia Germeuil para um duelo, por crer que ele está de conluio com o Comendador para subtrair-lhe Sophie. Proliferam mal-entendidos de toda sorte e, finalmente, sobrevém o desmascaramento do vilão, que se fez passar por dono da casa para chamar a polícia e dar ordem de prisão a Sophie, apoiado na famigerada *lettre de cachet* de que dispunha...

Como em *O Filho Natural*, mas de forma ainda mais cerada, a família se fecha sobre si mesma. O texto escrito por Dorval tinha como objetivo comemorar o fato de ter sido evitado o incesto entre ele e Rosalie, que, descobre-se no último ato, é

sua irmã. Em *O Pai de Família*, tudo se ajeita porque Sophie vem a ser prima de Saint-Albin por parte de mãe. Portanto, apesar de não ter dinheiro, a moça é bem-nascida, como a finada esposa de M. d'Orbesson, e o casamento pode se consumir... O segundo casal, Cécile e Germeuil, finalmente se declara e o Pai de Família realiza o sonho de uni-los – a filha biológica e o filho adotivo. O Comendador é expelido do grupo, não sem antes ser instado a dar a necessária permissão para o casamento da sobrinha Sophie com o sobrinho Saint-Albin. Mesmo sendo um crápula, sua autoridade sobre Sophie continuava a vigorar e a ser reconhecida...

Todo esse drama, vivido no recesso do lar, é pontuado por uma imagética grandiloquente, que visa a revestir de alguma relevância esse “acontecimentozinho doméstico, uma intriga de amor, na qual os detalhes são tão frívolos quanto o fundo”, nas palavras do próprio Diderot em sua dedicatória à Princesa de Nassau-Saarbruck³⁰.

Além da já mencionada inspiração pictórica, há também, no corpo teórico elaborado por Diderot, a influência da literatura sentimental, em particular dos romances do inglês Samuel Richardson, recomendados vivamente aos atores como fonte de estudos. Agrada-lhe especialmente, em *Pamela*, *Grandison* e *Clarisse*, a descrição minuciosa dos movimentos dos personagens, o que reforça seu discurso, intensifica sua presença e cria em torno deles enorme interesse: “Eu vejo o personagem; quer fale, quer se cale, vejo-o e sua ação me afeta mais do que suas palavras”³¹.

Algumas das cenas de *O Pai de Família* invocam essas duas referências – a imagética tradicional da pintura (sobretudo a de

³⁰ DIDEROT. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*. Tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 1193.

³¹ DIDEROT. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Cap. XXI, op. cit., p. 119.

cunho religioso) e a romanesca, com seu interesse pela descrição dos estados d'alma dos personagens (que também aparece na pintura de gênero, como vimos)³². Encontraremos aí a articulação entre *tableaux* e pantomimas, dois procedimentos caros a Diderot porque servem ao intuito de aproximar do público o drama sério e, assim, ampliar a sua eficácia. No seu entender, e nisso ele segue o ideário do Iluminismo, o palco deveria ser multivalente, não só lugar de entretenimento, mas também cátedra, púlpito e palanque.

O nascimento de Saint-Albin é assim descrito por seu pai:

O PAI DE FAMÍLIA: Meu filho, em breve vai fazer vinte anos que eu derramava as primeiras lágrimas que você me fez chorar. Meu coração se alegrava, vendo em você um amigo que a natureza me oferecia. Eu o recebi entre meus braços, do seio de sua mãe; e elevando-o em direção ao céu e misturando minha voz a seus vagidos, eu disse a Deus: “Oh, Deus! que me concedestes esta criança, se eu faltar aos cuidados que vós me impendes neste dia, ou se ele não os observar, não leveis em conta a alegria da mãe dele, tomai-o de volta”³³. (Ato II, Cena 6)

A solenidade do momento reveste a emoção do Pai de uma aura de quase santidade. A mesma santidade que Saint-Albin

³² A acentuada privatização do modo de vida burguês é uma compensação pelo pequeno espaço político deixado aos cidadãos pelo absolutismo francês. Esse voltar-se para si mesmo vai encontrar seu ápice e, paradoxalmente, sua contestação mais veemente nos movimentos românticos que se avizinham e que, em suas manifestações mais interessantes, vão articular o viés pessoal com o interesse pela História. Essa vaga tem antecedentes que podemos fazer remontar ao século XVII. Corneille dominou a cena francesa por trinta anos, a partir da estreia do *Cid* em 1637. Seu declínio data exatamente da estreia de *Andrômaca*, de Racine, que já anuncia essa preferência pelo pessoal, pelo individual, em detrimento da discussão política, que passa a ser mero pano de fundo.

³³ DIDEROT. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*. Tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 1221.

atribui a Sophie ajoelhada aos pés do altar e que o fez lembrar-se de sua própria mãe³⁴. (Mas nem a modéstia, nem os encantos de Sophie, que atraía sobre si todos os olhares, impediram o rapaz de conceber sobre ela muito maus pensamentos, incentivados depois pelo Comendador, que o incita a fazer dela sua amante, coisa a que o Pai se opõe frontalmente).

Descrições como a do trabalho insano a que Sophie e Mme. Hébert se dedicam para não morrer de fome ou a da noite em que Saint-Albin encontra Sophie em desespero têm forte conotação pictórica e presentificam com nitidez os lugares e as situações referidos:

Ah! Se o senhor conhecesse a vida destas pobres-coitadas! Imagine que o trabalho delas começa antes do raiar do dia e, muitas vezes, elas passam a noite trabalhando. A empregada fia numa roca; entre os dedos delicados de Sophie está uma tela dura e grosseira, que os fere. Seus olhos, os olhos mais lindos do mundo, gastam-se à luz do lampião. Ela vive num sótão, entre quatro paredes nuas; uma mesa de madeira, duas cadeiras de palhinha, um catre, eis todos os seus móveis... Ó céu, quando tu a criaste, era essa a sorte que lhe destinavas?³⁵ (Ato I, Cena 7)

* * *

Ontem, cheguei, como de hábito. Sophie estava sozinha, com os cotovelos apoiados sobre a mesa e a cabeça pousada sobre a mão; seu trabalho estava caído no chão. Entrei sem que ela percebesse; Sophie suspirava. Lágrimas escorriam entre seus dedos e corriam ao longo de seus braços. Por que chorava? o que a afligia? [...] Ameaçado pela única desgraça que eu temia, não hesitei, lancei-me a seus pés. [...] Ela se calou. Suas lágrimas continuavam a cair. Seus olhos, que haviam perdido a serenidade,

³⁴ DIDEROT. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*. Tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 1206.

³⁵ DIDEROT. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*. Tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 1207.

afogados em lágrimas, voltavam-se para mim, afastavam-se, voltavam a me olhar [...] O desespero apodera-se de mim; caminho no quarto sem saber o que faço. Grito, dolorosamente: “Estou perdido, Sophie, você quer nos deixar; estou perdido.” A essas palavras suas lágrimas aumentam e ela deita novamente a cabeça sobre a mesa, retomando a posição em que eu a havia encontrado. A luz pálida e sombria de um pequeno candeeiro iluminava essa cena de dor que durou a noite toda.³⁶ (Ato I, Cena 7)

A menção ao candeeiro nas duas passagens é significativa: sua luz é capaz de recortar o quadro cênico de modo dramático, de jogar com planos e volumes, acentuando-lhes os contornos e definindo visualmente a atmosfera do momento³⁷. Há uma reversibilidade entre cenas construídas pelo relato e cenas mostradas ao espectador. Por exemplo: em seu relato, Saint-Albin se põe a andar em desespero quando sabe que Sophie planeja partir. Ao longo de *O Pai de Família*, não só ele, mas também M. d'Orbesson caminha para lá e para cá, nos mais diferentes estados de espírito, abatidos pela tristeza, devaneando, desolados, pensativos, cabeça baixa, falando de modo desconexo, desesperados³⁸. Na imagética diderotiana, caminhar é sinônimo

³⁶ DIDEROT. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*. Tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 1208.

³⁷ Em seu texto *Pensamentos Soltos sobre a Pintura*, que é da década de 1770, Diderot recomenda “fazer o retrato à luz do candeeiro, sente-se melhor os relevos e os planos. A sombra é mais forte nos planos, a luz é mais viva nos relevos.” DIDEROT. *Pensées détachées sur la peinture*. In: *Oeuvres esthétiques*. Org. Paul Vernière. Paris, Dunod, 1994, p. 840.

³⁸ Ver, por exemplo, no Ato I a rubrica inicial à página 1198, referida no início deste texto, e ainda, à p. 1204: “Enquanto o Pai vagueia, tomado pela tristeza, entra um desconhecido [...] Ele avança em passos lentos. Parece mergulhado no sofrimento e no devaneio. Cruza a cena sem ver ninguém.” (Cena 1). Ver também, à p. 1231 (Ato II, Cena 9), a rubrica relativa a Saint-Albin: “Ele caminha. Ele se lamenta; ele se desespera. Ele chama por Sophie diversas vezes.” No ato IV, “Saint-Albin entra a passos lentos; tem o ar sombrio e feroz, a cabeça baixa, os braços cruzados e o chapéu enfiado até os

de sofrimento e reflexão. À medida que a ação vai se desenvolvendo e uma solução vai sendo delineada, os personagens deixam de caminhar tanto.

Outra postura muito comum na imagética de *O Pai de Família* é o lançar-se de joelhos: Saint-Albin se joga aos pés de M. d'Orbesson na Cena 7 do primeiro ato, quando lhe revela seu amor por Sophie; na Cena 9 do segundo ato, o rapaz se ajoelha aos pés de Sophie retendo-a pelo vestido quando ela quer partir; na cena final (Ato V, Cena XII), Sophie se lança aos pés de M. d'Orbesson, implorando que a proteja do Comendador que insiste em mandar prendê-la e, finalmente, Cécile e Saint-Albin se ajoelham diante do Pai para pedir perdão por terem se afastado dele e, como consequência, terem incorrido em tantos erros...³⁹

E nessa arena onde o bem e o mal se confrontam, fazendo do salão um equivalente do coração humano, o lugar onde o sofrimento alcança seu ápice é a poltrona, na qual os personagens desabam desmaiados ou se se jogam, transtornados, a cabeça entre as mãos⁴⁰.

Podemos concluir que, no drama sério, o meio principal de convencimento do público é o patético, cujo signo principal são as lágrimas. Chora-se muito e a propósito de tudo, o que, na opinião de Diderot, denota a sensibilidade da alma dos chorões. Não admira que haja tantas rubricas que sublinham as emoções extremadas dos personagens – profunda dor, abismos de reflexão, dúvidas atrozes. O melodrama soube se apropriar

olhos.” (Cena IX, p. 1251). DIDEROT. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*. Tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit.

³⁹ DIDEROT. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*. Tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit., ver respectivamente p. 1205; 1231; 1266 e 1269.

⁴⁰ DIDEROT. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*. Tome IV – Esthétique – Théâtre, op. cit., ver, por exemplo, Ato III, Cena 6: “Cécile desaba numa poltrona” (p. 1242); ou Ato IV, Cena 8: “Cécile se joga numa poltrona e apoia tristemente a cabeça nas mãos” (p. 1250).

com muita astúcia desse aspecto. No entanto, a diferença entre o melodrama e o drama sério é que o melodrama não coloca valores em discussão como Diderot pretende fazer. O melodrama parte de premissas que o seu entrecho, baseado na tríade herói, heroína e vilão, só faz corroborar, utilizando-se para isso de uma abordagem maniqueísta do mundo e defendendo a moral oficial, que separa nitidamente o bem do mal. Não há lugar para dúvidas, nem para debates.

Mas as lágrimas têm como objetivo final, facilitar a reflexão sobre os novos valores que a burguesia pretende disseminar. Um dos artefatos que Diderot usa para intensificar essa reflexão é o *tableau*, que suspende a ação, enquadrando-a, no intuito de chamar a atenção para o que é efetivamente importante na cena. Além disso, no *Discurso sobre a Poesia Dramática*, Diderot propõe que o suspense seja banido do entrecho do drama sério, dando à plateia a possibilidade de se distanciar do que está vendo e pensar com calma naquilo. Tornando confidente do autor, o espectador sofre *pelo* personagem, não *como* ele. O que se estabelece é um jogo entre o que a plateia sabe dos personagens, o que estes sabem uns dos outros e o que ignoram. Assim, em vez de fazer repousar o prazer do espectador prioritariamente na decifração de enigmas, o que, em geral, só ocorre nas últimas cenas de uma peça que aposte no suspense, o autor do drama sério faz o espectador sofrer durante toda a peça à espera de uma revelação ou de um acontecimento que só será novidade para o personagem⁴. E sabemos o valor atribuído pelo

⁴ DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Trad. L. F. Franklin de Matos, op. cit., p. 74.

“Por mais paradoxos que se achem em minhas ideias, continuarei convicto de que, numa ou noutra ocasião, convém ocultar do espectador o incidente importante que ainda não aconteceu; na maior parte dos casos, entretanto, o interesse reclama o contrário.

Em segredo, o poeta me reserva um momento de surpresa; mediante a confidência, me deixaria à mercê de uma longa inquietação.

drama sério ao sofrimento que leva as almas sensíveis a copiosas lágrimas...

A ideia de *tableau* como distanciamento em relação ao que é mostrado, como reiteração do recorte e do enquadramento do que é visto pelo espectador, teve entre seus admiradores Eisenstein⁴², que o associa ao procedimento de montagem, do qual Diderot não falou diretamente, mas que pode ser deduzido a partir da estruturação de seus textos, organizados como uma sucessão de quadros. Barthes também valoriza o *tableau*, ressaltando nele a clareza do sentido daquilo que está delimitado pela moldura, e mais: pelo próprio fato de a moldura ser tão presente e evidente, alia-se à apresentação do conteúdo um convite para a reflexão a respeito da produção desse conteúdo⁴³.

Diderot estava certo ao considerar *tableau* e pantomima como as duas inovações mais interessantes que propunha em seu drama sério. Mais interessantes do que os novos temas, tão caros ao público burguês, *tableau* e pantomima ligam o texto ao cerne do espetáculo, têm caráter estrutural e por isso conheceram rica posteridade.

Um sinal de que *tableau*, pantomima e cenas simultâneas contrariavam realmente o protocolo teatral da época é o fato de a Comédie-Française em sua montagem de *O Pai de Família*, em 1761, ter veiculado, no anúncio de estreia, que foram feitas “as mudanças necessárias para adequar a peça ao palco”⁴⁴.

Lastimarei apenas de passagem alguém golpeado e abatido instantaneamente. Mas o que será de mim se o golpe se fizer esperar, se eu vir a tormenta se formando sobre a minha cabeça ou a de outrem, para aí permanecer muito tempo suspenso?” (Capítulo XI – Do Interesse)

⁴² S. M. Eisenstein. “Diderot a parlé de cinéma”. Trad. Anne Zouboff e Bela Epstein. In: *Le mouvement de l'art*. Paris, Ed. du Cerf, 1986, p. 95.

⁴³ Roland Barthes. “Diderot, Brecht, Eisenstein”. In: *O Óbvio e o Obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p. 86.

⁴⁴ Cit. por Jacques Chouillet à p. 87 de seu artigo “Un théâtre en devenir: les ébauches de Diderot”. In: *Diderot*. Paris, Comédie-Française, 1984, pp. 81-103.

Uma semana depois, o Abade La Porte escreveu para o *Observateur Littéraire* de 25 de fevereiro:

Fizeram em quase todas as cenas cortes que as desfiguraram. Escrevendo essas cenas, o autor tinha no espírito uma pantomima que ali punha em prática. Suprimindo a pantomima, privou-se a peça de sua verdadeira declamação⁴⁵.

Diderot se queixou amargamente, em carta a Voltaire⁴⁶, das alterações que foram impostas à peça. Entre elas, a que mais lhe desagradou foi a exclusão da cena dupla que abre o segundo ato e que se passa em torno da mesa de refeições do salão, onde, num dos lados, Cécile toma café e ao mesmo tempo recebe uma vendedora de tecidos que vem lhe apresentar seus produtos e, no outro, M. d'Orbesson, faz pagamentos aos trabalhadores de sua quinta, recebe solicitantes e toma decisões atinentes a suas propriedades. A cena tem aspecto coral e as falas dos dois grupos se alternam. Fica bem claro que a cena predominante é a do Pai, a de Cécile tem mais pantomima do que falas e estas são ditas a meia voz, mas a Comédie sequer tentou experimentar esse jogo, cortando-o sem mais aquela.

Apesar de tudo, o espetáculo foi um sucesso e a peça ficou no repertório da companhia até 1839. Sem cena dupla.

* * *

⁴⁵ Apud Jacques Chouillet. "Un théâtre en devenir: les ébauches de Diderot". In: *Diderot*, op. cit., p. 88.

⁴⁶ "Foram eles que imaginaram que a obra poderia ter êxito no palco; e eis que se apossam desse triste *Pai de Família*, cortam-no, retalham-no, castram-no, roem-no como lhes dá na telha. Repartiram os papéis entre si e representaram sem que eu pudesse participar." (23 de fevereiro de 1761) Apud Jacques Chouillet. "Un théâtre en devenir: les ébauches de Diderot". In: *Diderot*, op. cit., p. 88.

E Lessing nisso tudo? Lessing, que, em 1760, no prefácio à sua tradução do *Teatro do Senhor Diderot*, afirmou que “depois de Aristóteles nenhum espírito mais filosófico do que ele [Diderot] se ocupou com o teatro”⁴⁷.

Lessing, o criador do drama burguês na Alemanha, com *Miss Sara Sampson* (1755), admirava Diderot não só por sua dramaturgia e por sua teorização a respeito do drama sério, mas, sobretudo, porque via nele um aliado na luta contra a tradição teatral francesa que, supondo-se herdeira fidedigna da poética dos antigos gregos, apresentava-se ao mundo cultural europeu como árbitro das artes e, conseqüentemente, do teatro. Lessing diz com clareza na *Dramaturgia de Hamburgo* que os franceses não têm tragédia porque acreditam já possuí-la e luta para que os alemães, que nada têm de próprio nessa área⁴⁸, construam sua própria dramaturgia, mais inspirada nos elisabetanos que no classicismo francês. A volta de Lessing à leitura detida da *Poética* de Aristóteles visa a contornar o escolho da interpretação do mestre grego pelos classicistas franceses e a demonstrar que eles se ativeram mais à letra do que ao espírito da tragédia, transformando-a numa pálida sombra do mecanismo articulador de pensamento e emoção criado pelos trágicos gregos. A equiparação de Diderot a Aristóteles está inserida numa guerra cultural contra a hegemo-

⁴⁷ LESSING. “Prefácio à edição de 1760”. Trad. J. Guinsburg. In: *Obras*. J. Guinsburg; Ingrid D. Koudela (org.). São Paulo, Perspectiva, 2016, p. 673.

⁴⁸ “Nós, alemães, reconhecemos, de bom grado, que ainda não temos um teatro próprio. [...] Penso que não somos só nós, os alemães, mas que também aqueles que se gabam de ter um teatro próprio há mais de cem anos, que se gabam de ter o melhor teatro de toda a Europa, que também os franceses ainda não têm um teatro próprio.

Um teatro trágico, decerto que não! Pois as impressões que a tragédia francesa suscita são tão superficiais, tão frias!”. Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo*, Trad. Manuela Nunes, op. cit., parte LXXX, pp. 123-124.

nia francesa. Mas essa é uma outra história e fica para uma outra vez.

Rio de Janeiro, 29 de maio de 2020

O PAI DE FAMÍLIA À PORTUGUESA: NOTAS SOBRE A CIRCULAÇÃO DO TEATRO DE DIDEROT ENTRE PORTUGAL E BRASIL (SÉCULOS XVIII E XIX)

MARIANA SOUTTO MAYOR*

Em 1788, foi publicada pela primeira vez, em Portugal, uma tradução da comédia *O Pai de Família*, de Diderot. O texto integrava a coleção chamada *Theatro Estrangeiro* (1787-1805), da editora Bertrand, com objetivo de difundir e estimular a leitura da dramaturgia francesa em território luso. A iniciativa editorial fazia parte de um processo de mudança de padrões e sensibilidades estéticas portuguesas, marcado por uma dinâmica social de distanciamento de modelos espanhóis que foram substituídos, pouco a pouco, pela aproxima-

* Mariana Soutto Mayor é doutora em Teoria e Prática do Teatro pela ECA/USP. Foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal (2018/2019). É integrante do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS/USP) e membro da Associação Brasileira de Estudos do Século XVIII (ABES-XVIII). É autora do livro “Triunfo Eucarístico como forma de teatralidade no Brasil colônia”, pela editora Desconcertos (2019).

ção com a produção cultural italiana e, posteriormente, francesa, ao longo do século XVIII.

A versão portuguesa da peça diderotiana data exatamente 30 anos após a publicação da obra original em francês. *Le Père de famille*, comédia em 5 atos, foi editada em Amsterdã e dedicada à condessa Carolina de Nassau-Saarbruck, em 1758. A peça representa um dia na vida de um viúvo, Monsieur D'Orbesson, que mora com seu cunhado, Monsieur le Commandeur D'Auvillé; seus dois filhos, Cécile e Saint-Albin; criados e Germeuil, o filho de um amigo falecido. O enredo é simples: D'Orbesson, o pai de família, de origem nobre, está angustiado pela ausência constante do filho, Saint-Albin, de sua casa. Logo descobrimos que este está apaixonado por Sophie, uma jovem desconhecida e pobre. As ações decorrentes da trama principal se desenrolam em conflitos tencionados pelo Comendador D'Auvillé. Entre desencontros, armações e vilanias, o desfecho da comédia se dá com o pai de família abraçando seus filhos, com a harmonia do lar restaurada.

Na primeira edição de 1758, a peça *O Pai de Família* foi seguida da poética *Discurso sobre a Poesia Dramática*. A publicação conjunta revelava um projeto ambicioso de Diderot, contemporâneo da escrita de sua *Encyclopédie*, com D'Alembert, de criação de um gênero teatral intermediário, entre a comédia e a tragédia, chamado pelo filósofo de “gênero honesto e sério”¹. Tal proposta teatral começa a tomar forma um ano antes, em 1757, quando Diderot publicou sua primeira dramatur-

¹ DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. São Paulo, Cosac Naify, 2005, p. 39. Desde pelo menos o século XVII há poéticas sobre a ideia de um gênero intermediário entre a comédia e a tragédia, ou discussões sobre a chamada “cláusula dos estados”, que limitava tragédias a personagens nobres. Lope de Vega e Corneille são alguns exemplos de dramaturgos que escreveram textos teóricos sobre o assunto. Surgem novas denominações de gêneros como os termos *comédie héroïque*, *tragédie bourgeoise* e *comédie larmoyante*, mas é Diderot quem dá o passo decisivo. Ver: SZONDI, Peter.

gia, *O Filho Natural, ou as Provas da Virtude*, que também foi procedida de um texto teórico, em forma dialógica, *Entrevistas sobre o Filho Natural*².

Já nesse texto, Diderot escreve em defesa de um novo gênero que exaltasse as categorias de *verdade*, *natureza* e *virtude*, reivindicando o universalismo iluminista, aliado a uma pedagogia de ordem moralizante. O filósofo escreve explicitamente o termo “drama moral” e comenta que “ao escrever, sempre se deve ter em vista a virtude e as pessoas virtuosas”³. De acordo com a poética diderotiana, a escrita dramática não deveria tratar nem de “personagens ridículos ou viciosos”, nem das “grandes catástrofes públicas” ou da infelicidade dos “grandes”. Para o filósofo: “terá uma outra acção, um outro tom, e um sublime que lhe serão próprios. Sinto-o a esse sublime; está nestas palavras de um pai, que dizia ao seu filho que o alimentava na sua velhice”⁴.

A busca por este “outro tom sublime”, que Diderot ‘sentia’ nas palavras de um pai para seu filho, ignorava a famosa *cláusula dos estados*, tratada como inviolável pelas poéticas modernas derivadas de Aristóteles, como a de Nicolas Boileau⁵. O princípio da norma dramática consistia no fato de que o efeito da tragédia e da comédia dependia da condição social das personagens, restringindo o herói trágico à esfera da realeza/

Teoria do Drama Burguês. São Paulo, Cosac Naify, 2008; CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo, Unesp, 1995.

² A primeira publicação de *O Filho Natural* seguida de *Entrevistas sobre o Filho Natural* no Brasil, data somente do ano de 2008. Ver: GUINSBURG, J. (org.); SAADI, Fátima. (trad., e notas). *Diderot: Obras V. O Filho Natural*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

³ DIDEROT, op. cit., pp. 39 e 46.

⁴ DIDEROT. *Conversas sobre o Filho Natural e Outras Obras (1757)* In: BORRIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER. *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2018, p. 159.

⁵ *L'Art Poétique*, de Boileau, considerada uma das mais importantes poéticas do classicismo francês, publicada em 1674, em Paris.

monarquia, e o ridículo cômico, às classes baixas. Diderot passa ao largo da regra e destaca como primeiro plano de sua dramaturgia os *tableaux*⁶, ou quadros, dos sentimentos das personagens, independente de sua origem social.

Mas, ao mesmo tempo, o interesse de Diderot pelo sentimentalismo preconizava um recorte social. Isso porque *Le Père de famille*, por exemplo, é localizado inteiramente em uma “sala de companhia”⁷, e tem como eixo da ação dramática as formas de organização e as motivações sentimentais de uma pequena família patriarcal em seu ambiente de intimidade. Neste texto, o dramaturgo trabalha a composição de personagens como membros familiares e as relações que se desdobram dentro do espaço doméstico. Como o próprio título indica, seu protagonista é um “pai de família”.

É curioso notar que o foco nos laços familiares aparece também na dedicatória que Diderot fez à Condessa holandesa da dinastia de Nassau, na publicação de 1758. Ali ele destaca a no-

⁶ Categoria fundamental da teoria do teatro de Diderot que se contrapõe ao chamado *coup de théâtre*, convenção cênica dominante nas dramaturgias do período. Peter Szondi, em *Teoria do Drama Burguês faz a seguinte diferenciação*: “Nas *Conversações sobre o Filho Natural* [Coup de théâtre] é definido como “un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages”. Diderot e Dorval preferem a esse incidente inesperado e imprevisto, que interfere no estado dos personagens e rapidamente os modifica, o *tableau*, o quadro cênico, definido como “une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile” SZONDI, op. cit., p. 113.

⁷ No original: “Le théâtre représente une salle de compagnie, décorée de tapisseries, glaces, tableaux, pendule. C'est celle du Pere de famille. La nuit est fort avancée. Il est entre cinq & six du matin.” DIDEROT, Denis. *Le père de famille: comédie en 5 actes et en prose ; avec un Discours sur la poésie dramatique*. Amsterdam, 1758. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb373003042>. Acesso em: 13 de junho de 2020.

“O teatro representa uma sala de companhia, decorada com tapeçarias, espelhos, quadros, pêndulos. É a casa do Pai de Família. A noite passou rapidamente. É entre cinco e seis da manhã.”

bre como mulher esclarecida e mãe terna (“femme éclairé et mère tendre”), escrevendo um elogio público à maternidade e uma espécie de carta de uma mãe para seu filho, inspirada no “caráter da Condessa”⁸.

O destaque dado às relações internas da família patriarcal desloca a cena para a vida privada. A casa familiar será o local de convivência privilegiado e protegido dos males do mundo, onde a virtude pode ser cultivada e exemplificada para os espectadores. Neste ambiente, a cena aproximava-se da “vida real” e celebrava a “honestidade e bondade humana”⁹.

Entretanto, o suposto universalismo contido na utopia de representação da “verdadeira beleza dos sentimentos”¹⁰ através das relações domésticas do núcleo familiar patriarcal, tinha como subtexto o processo de aburguesamento cultural que se

⁸ Diderot escreve: “Quelque distance qu’il y ait de l’ame d’un poëte à celle d’une mere, j’oserai descendre dans la vôtre; y lire, si je le sçais, & révéler quelquesunes des pensées qui l’occupent. Puissiez-vous les reconnoître & les avouer”. A partir desse pedido de licença à Condessa, Diderot cria uma espécie de carta de uma mãe para seu filho, com conselhos sobre a vida, a política e a postura moral dos homens. DIDEROT, op. cit., 1758, p. XX.

“Qualquer distância que haja entre a alma de um poeta e àquela de uma mãe, eu ousarei descer até à vossa; e ler, se eu o sei, e revelar alguns dos pensamentos que a ocupam. Que vós possais reconhecê-los e admiti-los.” (tradução da autora)

⁹ Diderot escreve em *Discurso sobre a Poesia Dramática*: “O mundo da bela – ou melhor, virtuosa – aparência não é, contudo, somente um mundo onde os homens gostariam de viver, é ao mesmo tempo, e tudo depende disso, o mundo verdadeiro: ele mostra o que o homem é realmente (ou seja, bom), de sorte que o espectador, que no teatro se refugia da realidade má, se reconcilie com o mundo, na medida em que a realidade se fluidifica até tornar-se aparência se afirma como a verdadeira realidade (...) ‘Insisto, pois, o honesto, o honesto. Ele nos comove de forma mais íntima e doce que aquilo que provoca nosso desprezo e nossas risadas. Poeta, és sensível e delicado? Vibra essa corda e ouvirás ressoar ou palpitar em todas as almas. ‘A natureza humana é portanto boa?’ Sim, meu amigo, e muito boa”. DIDEROT, op. cit., 2005, p. 45.

¹⁰ Ver: SZONDI, op. cit., p. 108.

estruturou ao longo do século XVIII. Mesmo Diderot colocando em cena personagens de origem nobre, como Monsieur D'Orbesson, o eixo dramático diz respeito aos conflitos de ordem íntima, onde não há mais vínculo ou responsabilidade pessoal com o destino do Estado¹¹.

Representava-se em cena uma nobreza aburguesada vivendo no tempo presente, sem grandes conflitos sociais. E projetava-se através da esfera sentimental o elo entre palco e plateia: “é preciso absolutamente que ele [espectador] aplique a si o que ele contempla [no palco]”¹².

Para dar conta do novo recorte temático, Diderot propõe inovações na forma. O projeto teatral do filósofo colocava-se em oposição à cena declamada e musicada do período. De modo geral, em 1758, Voltaire, outro *philosophe*, contemporâneo de Diderot, era o paradigma da dramaturgia setecentista, considerado herdeiro de Racine e Corneille. Suas tragédias *Zaira*, *Mahomet*, *Alzire*, representadas na Comédie Française, eram escritas em versos alexandrinos e tratavam de reis e rainhas de lugares distantes e pitorescos. A cena lírica seguia o exotismo

¹¹ “Mesmo com heróis aristocratas caminhando por salões, a visão dramática se instaura quando os problemas que movem a ação são de ordem íntima, ligados às relações de família: dentro de uma rainha existe uma mãe, é por ela que o novo teatro se interessa, não mais pelo seu vínculo pessoal com o destino do Estado. Afinado com preceitos iluministas, o drama aposta na ideologia dos “aspectos humanos universais” a serem representados com finalidade de pedagogia moral. Analogamente, a camponesa rústica das velhas comédias torna-se figura dramática somente quando nela deixamos de ver as determinações da condição social em favor da compreensão da virtude autoconsciente de uma esposa que sofre à procura do marido perdido. A base da organização social burguesa, a pequena família patriarcal oferece assim matéria farta para o drama burguês do século XVIII. Em nome dos homens comuns se constroem os enquadramentos moralizantes da pedagogia dramática”. CARVALHO, Sérgio de. *Apresentação*. In: SZONDI, op. cit., p. 13.

¹² DIDEROT, op. cit., 2008, p. 124. Szondi ainda escreveria que “(...)em Diderot a burguesia triunfa na medida em que pode admirar o seu próprio caráter social na nobreza aburguesada.” SZONDI, op. cit., pp. 125-126.

das tragédias voltairianas, com referência também ao italiano Metastasio. E a comédia, se dividia entre grupos italianos e franceses, tendo como grande nome da primeira metade do XVIII, o dramaturgo Marivaux.

Abrindo um novo caminho, o gênero intermediário idealizado por Diderot era composto em prosa e tinha como principal recurso a composição dos já citados *tableaux*, ou quadros, a partir do gestual e pantomima dos atores. O dramaturgo explora as ações das personagens em cenas silenciosas: “Não quero sair do teatro levando palavras, mas impressões”, escreve o filósofo¹³. Em *Le Père de famille*, por exemplo, o primeiro ato começa com D’Orbesson andando na sala de um lado para o outro, em passos lentos, pensativo. Sua filha, Cécile está jogando trictrac com o tio; Germeuil lê no sofá, e vez por outra contempla Cécile. Na longa descrição feita por Diderot não é dita uma única palavra. Só depois os diálogos começam e o conflito que se desenvolverá é apresentado. Para o dramaturgo e teórico:

Afirmei que a pantomima é uma parcela do drama; que o autor deve dedicar-se a ela seriamente; que se a pantomima não for algo familiar e presente para ele, não será capaz de começar, desenvolver ou terminar a cena com alguma verdade; e que muitas vezes deve-se escrever o gesto no lugar do discurso. Acrescento que há cenas inteiras em que é infinitamente mais natural que os personagens movam-se do que falem¹⁴.

O sistema dramático teorizado por Diderot e experimentado dramaturgicamente através da escrita de *Le fils naturel* e *Le Père de famille*, foi levado à cena de forma circunscrita nos teatros franceses. A representação dos dramas do filósofo se reduzem a poucas montagens durante a segunda metade do sécu-

¹³ DIDEROT, op. cit., 2005, p. 47.

¹⁴ Idem, p. 116.

lo XVIII. Especificamente na França, *Le fils naturel* estreou na casa do Duque D'Ayen, em 1757, em Saint-Germain-en-Laye; e *Le Père de famille*, foi apresentado pela primeira vez também na província (Marseille, em novembro de 1760), pela trupe de comediantes de Jean-Baptiste Sarny. Somente um ano depois, em 1761, é encenada na Comédie Française, em Paris – o grande centro da vida teatral francesa¹⁵.

As poucas representações revelaram uma recepção pouco calorosa da obra dramaturgica e teórica de Diderot. Além disso, ao longo da década de 1760, o filósofo ainda teve de lidar com diversas proibições, perseguições e polêmicas envolvendo suas obras no território francês. A *Encyclopédie*, por exemplo, entrou no *Index de Livros Proibidos*, da Igreja Católica e foi continuamente censurada na França¹⁶.

Mas apesar das inúmeras controvérsias que atravessam a trajetória de Diderot em seu país natal, a obra teatral do filósofo ultrapassou as fronteiras da França e integrou publicações e repertório de teatros em Portugal, ainda no século XVIII. Em 1768, dez anos após a primeira publicação de *Le Père de Famille*, foi autorizada pela Real Mesa Censória (RMC) – instituição de censura literária e artística criada neste mesmo ano por D. José I – a circulação de *Oeuvres de Théâtre de Mr. Diderot*,

¹⁵ “Diderot’s second play, *Le Père de famille*, had been published in 1758, but was not given at the Comédie-Française until February 1761; in the meantime, it was played at Toulouse and Bordeaux; at Marseille in November 1759, and in February 1761 at Lyon.” HOWARTH, W. D. *French Theatre in the Neo-classical Era: 1550-1789*. Cambridge University Press, 1997, p. 663.

“A segunda peça de Diderot, *O Pai de Família*, foi publicada em 1758, mas não foi encenada na Comédie-Française até Fevereiro de 1761; nesse meio tempo, a peça foi apresentada em Toulouse e Boudeaux; em Marseille, em novembro de 1759, e em fevereiro de 1761, em Lyon.” (tradução da autora)

¹⁶ Na década de 1750, Diderot foi acusado de plágio, polemizou com Voltaire e Rousseau, e passava por um período de crises com a escrita da *Encyclopédie* e sua recente ruptura com D’Alembert. Ver: GUINSBURG, J. “Denis Diderot”. In: *Revista USP*, (4), 1990, p. 123-146.

*avec un Discours sur la Poésie Dramatique a Amsterdam*¹⁷. Um ano depois, em 1769, foi escrito um parecer favorável à representação e impressão de *O Pai de Família*¹⁸. Em 1784 e em 1787 foram registrados dois despachos a favor da impressão da mesma peça¹⁹, para finalmente, em 1788, ser publicada a tradução portuguesa na coleção *Theatro Estrangeiro*.

A recepção da obra dramática de Diderot em Portugal corre na direção contrária de sua obra filosófica: a licença para impressão destas foi constantemente negada durante o século XVIII. Por antemão, na publicação do primeiro *Índex de Obras Proibidas* da RMC, assinado pelo rei, era dada como primeira regra a proibição de “todos os livros de autores ateístas”, pois estas eram “pequenas obras dos perversos philosophos destes últimos tempos”. Tal atitude “preventiva” tomada pela instituição censória de uma monarquia ibérica católica e conservadora como a portuguesa, não se resumia a Diderot: obras de Voltaire, Rousseau, D’Alembert, Holbach também foram proibidas²⁰.

A contradição contida na concomitante liberação de obras dramáticas e proibição de textos filosóficos pela Real Mesa Cen-

¹⁷ Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Real Mesa Censória, caixa 4, n.º 110
In: <http://www3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=295&sM=t&sV=diderot>.

¹⁸ “As duas comédias intituladas, uma, *O Pai de Família*, de Monsieur Diderot, outra, *O Filho Pródigo*, ambas são excelentes e dignas de se representarem e imprimirem. Lisboa, 12 de Junho de 1769” Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Real Mesa Censória, caixa 4, n.º 110.

¹⁹ “[Conferência de 29 de Julho de 1784] Ao dito [António de Santa Marta Lobo da Cunha] um requerimento de José Tomás de Aquino Barradas com duas comédias, *O Aparento*, de Molière, e *O Pai de Família*, de Diderot, para imprimir. Censura verbal. Vieram em 9 de Agosto de 1784. Aprovado” Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Real Mesa Censória, caixa 4, n.º 110.

²⁰ Em alguns pareceres da Real Mesa Censória, Diderot é previamente condenado “por ser um filósofo bem conhecido” – sua obra nem chegava a ser lida pelos censores. Ver: JOBIM, Leopoldo Collor. “A Difusão da Obra de Diderot em Portugal e no Brasil”. In: *Acervo*: Revista do Arquivo Nacional. V. 04, 1989, p. 103.

sória no final do século XVIII, revelava um interesse crescente por parte de teóricos, dramaturgos, mercado editorial, artistas e público em geral pelo teatro francês, disputando-o como paradigma cultural.

Tal disputa fazia parte de um projeto ideológico levado a cabo por intelectuais, escritores e poetas portugueses que ambicionavam uma “reforma” do teatro português. Isso porque a produção teatral portuguesa até o início do século XVIII era dominada pela dramaturgia do século de ouro espanhol, de enorme sucesso popular – herança dos anos de dominação política castelhana no período da União Ibérica (1580-1640).

O afastamento da tradição espanhola levou a eleição de novas referências dramáticas, em especial as de origem italiana e francesa. Já na primeira metade do século XVIII, em Portugal, houve uma política de Estado, por parte de D. João V, pela contratação de cantores, músicos, libretistas italianos para Capela Real, intensificada por seu sucessor, D. José I, na segunda metade do século²¹. Além disso, círculos letrados, no contexto das Luzes portuguesas, mobilizaram debates em torno dos gêneros e modelos teatrais. Clássicos como Ovídio, Horácio e Virgílio; renascentistas como Petrarca, Sá de Miranda, Torquato Tasso e Ariosto, e neoclássicos como Gravina, Maffei, Muratori e Boileau foram insistentemente lidos e citados.

A *Arcádia Lusitana*, academia literária portuguesa fundada em 1756, inspirada na *Arcádia Romana*, encampou um projeto mais explícito de reforma teatral: autores como Manuel de

²¹ D. João V investiu especialmente na contratação de músicos e intérpretes de música sacra provenientes da Itália e foi patrono da *Arcádia Romana*, ganhando inclusive um nome árcade. Já durante seu reinado alguns círculos letrados liam e discutiam obras francesas e italianas. Mas foi seu filho, D. José I quem incentivou a produção operística, em especial de Goldoni e Metastasio, ao contratar artistas e arquitetos e fazer da ópera italiana um símbolo de representação de poder da sua monarquia – vide a construção da Ópera do Tejo, inaugurada em 1755.

Figueiredo, Correia Garção, Antonio Diniz da Cruz e Silva, Pedegache Brandão elaboraram textos teóricos em defesa de um novo teatro com pretensões moralizantes e pedagógicas, cujos modelos estariam nas obras de dramaturgos como Racine e Corneille. A própria Real Mesa Censória, nos pareceres de censura, indicava tais padrões dramáticos.

Ao mesmo tempo, houve um fenômeno ligado a um nascente mercado editorial português envolvendo as chamadas publicações de “teatro de cordel”. Essas eram edições em pequenos folhetos, de baixo custo, de traduções portuguesas de peças italianas e francesas, entremezes e comédias espanholas, muitas de autoria anônima, que circulavam pelas ruas de Lisboa, vendidas por mercadores ambulantes. Muitas delas eram chamadas traduções “ao gosto português”, pois adaptavam os textos originais com personagens ligados à comédia espanhola, em especial, os *graciosos*²². Tais publicações editavam também textos que foram encenados nos teatros públicos como o do Bairro Alto, Rua dos Condes, Salitre e da Graça, indicando um circuito comercial que ligava mercado livreiro ao teatral.

Esses mesmos teatros eram alugados por empresários que dirigiam companhias teatrais com atores portugueses e estrangeiros. Tais grupos de artistas apresentavam um repertório diverso composto por peças originais portuguesas e adaptações de outras tantas italianas, francesas, espanholas e portuguesas. Autores como Metastasio, Goldoni, Voltaire, Molière, Nicolau

²² Segundo José Mascarenhas, a introdução de *graciosos*, à maneira do teatro espanhol, como “criados chocarrões, de vida desbragada, viciosos na linguagem e comportamento cênico era uma forma de cativar um público ainda muito influenciado pela comédia espanhola. Com função predominantemente cômica, essas personagens criavam um desvio da trama principal que muitas vezes não tinha relação direta com a mesma. Ver: MIRANDA, José da Costa. “Apontamentos para um Futuro Estudo sobre o Teatro de Metastasio em Portugal, no Séc. XVIII”. *Separata de Estudos Italianos em Portugal*, n. 36, 1973.

Luís da Silva, Antonio José de Paula misturavam-se em uma cena eminentemente musical, centrada em convenções setecentistas.

Nas noites de espetáculo, os teatros públicos apresentavam árias operísticas, danças, balés, solos acrobáticos, entremezes cômicos que orbitavam em torno da representação da peça principal, geralmente óperas ou tragédias. Reproduzia-se em cena regiões longínquas como Pérsia, Trácia, China, Índia. O aparato barroco, com seus maquinários, alegorias e transformações de cenário, mobilizava a plateia que se surpreendia a cada efeito cênico: anjos desciam do céu, tempestades eram criadas, palácios pegavam fogo. Para se ter uma ideia, no ano de 1788, data da primeira edição portuguesa de *O Pai de Família*, o Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, apresentou uma comédia bufa de Goldoni, *Os Dois Amantes em África ou A Escrava Venturosa*; uma comédia portuguesa de autoria de Nicolau Luís, chamada *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes*; e dois dramas alegóricos, um para celebração de aniversários reais, e outro intitulado *O Prazer da Odisseia*, com personagens como Jupiter, América, Ásia e Europa²³.

É nesse contexto que a obra dramaturgica e teórica de Diderot é lida e/ou representada – junto a autores de outros períodos e estéticas teatrais, fazendo com que o debate sobre novas poéticas viesse entrecruzado com referências seiscentistas, óperas barrocas/neoclássicas entre cenários exóticos e comédias espanholas de apelo comercial.

Talvez seja Manuel de Figueiredo o primeiro a dialogar efetivamente com a obra teatral diderotiana. Em textos do ano de 1775, o árcade português cita o filósofo no *Discurso* que antecede a tragédia de sua autoria, *As Immãs*²⁴. Mas apesar de já ha-

²³ FERREIRA, Licínia Rodrigues. *O teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa, 2019. Apêndice, p. 11.

²⁴ “Nota. Perdoem, e soffrão mais esta terceira nota achada, e tirada neste instante de Mr. Diderot, e lá verão se vem para o caso (...) Or, je crois qu’en

ver um desejo de se aproximar seu teatro de um “retrato da vida comum”, e discorrer sobre a importância das “cenas silenciosas” e “pantomimas”, Figueiredo angula sua discussão mais sob o aspecto moralizante, mencionando Diderot juntamente com Voltaire, Horácio e Molière, para defender um teatro com funções pedagógicas e civilizatórias²⁵.

É curioso inclusive que a primeira publicação em português de *O Pai de Família*, de 1788, saia em uma coleção intitulada

un ouvrage, quel qu'il soit, l'esprit du siècle doit se remarquer. Si la morale s'épure, si le préjugé s'affoiblit, si les esprits ont une pente à la bienfaisance générale, si le goût des choses utiles s'est répondu, si le peuple s'intéresse aux operations du ministre, il faut qu'un s'en apperçoive, même dans une Comédie. DIDEROT, *Entretiens in Oeuvres esthétiques*.” FIGUEIREDO, Manuel de. *Theatro*. Tomo VI. Lisboa, Impressão Régia, 1804, p. 246.

Porém, acredito que em uma obra, seja ela qual for, o espírito do século deve destacar-se. Se a moralidade é refinada, se o preconceito enfraquece, se os espíritos têm tendência à beneficência geral, se o gosto pelas coisas úteis é respondido, se o povo está interessado nas operações do ministro, é necessário que sejam reconhecidos, mesmo em uma comédia. (tradução da autora)

²⁵ Segundo a pesquisadora Maria Luisa Borralho, para Figueiredo, “o teatro é o espelho da sociedade, capaz de reflectir o que ela é e de devolver, transformados, os mesmos reflexos. A comedia, de natureza mais híbrida, mais maleável, poderá, mais facilmente do que a tragédia, ser reformulada de forma a, afastando o excessivo burlesco ou uma exagerada rigidez formal, descrever as preocupações medianas e quotidianas da generalidade de um público crescente. Ela é, dos géneros clássicos, a que, para ambos, melhor reflecte o espírito do tempo. ‘A comedia é o retrato da vida comum’, afirma, como vimos, Manuel de Figueiredo, em 1775, no discurso introdutório a uma peça de Quinault.”

Borralho também cita um trecho em que Figueiredo aponta o valor do “silêncio” e reitera a importância das pantomimas na cena: “Esta he a terceira vez que deixo o theatro em silencio neste Drama; e como cahi no mesmo defeito em outros por sacrificio à Verisimelhança [...] devo advertir os Cómicos de que, nestes momentos, não só affeitem a pantomima e a carreguem, como dizem os italianos, quanto o permitir o Character das personagens e a paixão mas encurtem quanto for possivel aquelles momentos em que o teatro fica em silencio.” BORRALHO, Maria Luisa. *Manuel de Figueiredo: uma perspectiva do neoclassicismo português*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, 1987 p. 146.

Theatro Estrangeiro (1787-1805), pela editora Bertrand (inclusive de origem francesa), em Lisboa, sem indicação de autoria do tradutor, junto a obras de Corneille, Molière, Crébillon, Voltaire e Beaumarchais. Uma espécie de miscelânea um tanto quanto aleatória de sucessos e novidades dos palcos franceses, sem necessariamente um recorte formal mais específico.

Tudo indica que esta mesma edição da peça de Diderot dizia respeito a uma tradução anterior²⁶. Comparada a obra original, a versão modifica os nomes das personagens de forma um tanto fortuita: Monsieur D'Orbesson torna-se Silvestre, pai de família; Commandeur D'Auvillé, Marechal Gusmão; Cécile, Cecília; Saint-Albin, Roberto; Sophie, Luisa; Germeiul, Duarte. Algumas indicações cênicas são retiradas da adaptação portuguesa. De forma geral, rubricas são resumidas e diálogos suprimidos. Também há alterações na organização das cenas, deixando-as mais curtas, modificando a localização de falas. Como, por exemplo, na segunda e terceira cena do primeiro ato. No original francês, a Cena III começa com um diálogo entre o pai de família e o cunhado. O primeiro está inquieto pela ausência do filho, Saint-Albin, de sua casa:

Scène III

LE PÈRE DE FAMILLE, LE COMMANDEUR, CÉCILE, GERMEUIL.

LE PÈRE DE FAMILLE: Dans quelle inquiétude il me tient! Où est-il? Qu'est-il devenu?

LE COMMANDEUR: Et qui sçait cela?...Mais vou vou êtes assez tourmenté pour ce soir. Si vou m'en croyez, vou irez prendre du repos.

²⁶ Marie Noëlle Ciccica comenta que a Biblioteca Nacional de Lisboa conserva uma cópia manuscrita de uma tradução de *O Pai de Família*, de 1783 idêntica à versão de 1788. Ver: CICCICA, Marie Noëlle. "Lire de théâtre de Diderot en Portugais: Les enjeux de la traduction *O Pai de Família*" (1788). In: *Varia*, n. 51, 2016, p. 03.

LE PÈRE DE FAMILLE: Il n'en est plus pour moi.

LE COMMANDEUR: Si vou l'avez perdu, c'est un peu votre faute, & beaucoup celle de ma souer. C'étoit, Dieu lui pardonne, une femme unique pour gêter ses enfants.

CÉCILE (*peinée*): Mon oncle²⁷.

Na adaptação portuguesa, parte dos diálogos da Cena III são antecipados para o final da Cena II:

Cena II

(...)

SILVESTRE: Em que inquietação me vejo? Onde estará? Que será feito delle?

MARECHAL: Quem o ha de saber? Mano, esta noite bem se tem amofinado; tome o meu conselho, vá descansar.

SILVESTRE: Nenhum descanso posso já ter.

MARECHAL: Se o não pode ter, queixe-se de si, e muito mais de minha Irmã.

Deos lhe perdoe, ainda não vi mãe mais disposta para perder filhos.

CECILIA: Tio (*agoniada*)²⁸.

A versão portuguesa é mais curta e sintética, simplificando inclusive a composição do estado sentimental das personagens ao editar rubricas. Tal diferença em relação ao texto original é visível nas indicações da Cena V do Primeiro Ato, logo após Cecília sair da sala, onde está o pai de família e Germeuil:

Scène V

LE PÈRE DE FAMILLE, GERMEUIL.

(*La marche de ceette Scène est lente.*)

²⁷ DIDEROT, Denis. *Le père de famille: comédie en 5 actes et en prose; avec un Discours sur la poésie dramatique*. Amsterdam, 1758, p. 08. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb373003042>. Acesso em: 13 de junho de 2020.

²⁸ DIDEROT, Denis. *O Pai de Família*. In: *Theatro Estrangeiro*. Lisboa, Bertrand, 1788, p. 05-06.

LE PÈRE DE FAMILLE (*comme s'il étoit seul, & en regardant aller Cécile*):
 Son caractère a tout-à-fait changé. Elle n'a Plus sa gaieté, sa vivacité...
 Ses charmes s'effacent... Elle souffre... Hélas, depuis que j'ai perdu
 ma femme & que le Commandeur s'est établi chez moi, le bonheur
 s'en est éloigné!...²⁹

Na adaptação portuguesa esse mesmo trecho é antecipado para a Cena IV do Primeiro Ato:

Scena Quarta

SILVESTRE, E DUARTE

(*Silvestre olhando para a filha, vendo-a retirar.*)

SILVESTRE: Está inteiramente demudada; já lhe não noto aquela alegria, e viveza... Já vai perdendo aquela graça, que... Também padece. Que ha de ser! Depois que falleceo minha mulher, e o Marechal veio viver comigo, desterrou daqui todo o socego!³⁰

As rubricas escritas por Diderot são resumidas, fazendo da versão portuguesa um texto mais ágil e com menos indicações de cena e descrições de estado dos personagens. Além disso, tanto o prefácio quando o texto *Discurso sobre a Poesia Dramática* editados na publicação francesa de 1758 são suprimidos. O que teria levado a tais cortes e adaptações nesta edição? Será que o tradutor anônimo português conhecia a teoria dramática de Diderot e sabia da importância das descrições de gestos e pantomimas para a composição de quadros na cena – onde cada mínima ação tornava-se importante? O original de Diderot foi elaborado para ser encenado, e constituía junto ao texto teórico

²⁹ DIDEROT, op. cit., 1758, p. 11 e 12.

³⁰ DIDEROT, op. cit., 1788, p. 08.

que o procedia uma reflexão experimental para a criação de uma nova poética do teatro. O interesse português somente na forma dramática nesta edição de 1788, provavelmente para fins de leitura, deixava escapar subsídios para uma discussão mais aprofundada sobre a obra teatral de Diderot que poderia favorecer estudos e montagens em Portugal ainda no século XVIII³¹.

Entre tantas questões, é fato que após o parecer favorável para representação da peça em 1769, há indícios de mais uma encenação no Teatro da Rua dos Condes, em 1805, anunciada como *Albino e Sofia ou O Pai de Família*. Não se sabe qual tradução foi utilizada para esta versão, mas pelo título, o nome da personagem de Saint-Albin foi traduzido de forma diferente da edição de 1788. Era Manuel Batista de Paula, herdeiro de Antonio José de Paula³² quem dirigia a empresa teatral locatária do Teatro da Rua dos Condes no ano de representação do texto de Diderot (1805). A maioria dos atores que trabalhavam na companhia era de origem portuguesa³³. No programa de anúncio da apresentação, 16 de novembro, há a indicação de orquestra com “uma nova sinfonia, composta por Della Maria”; a comédia de Diderot era “novamente traduzida por um hábil engenho

³¹ Cf. CICCIA, op. cit., p. 04.

³² Antonio José de Paula foi um importante ator, dramaturgo e empresário português de origem cabo-verdiana. Paula trabalhou em vários teatros públicos portugueses e inclusive veio com sua companhia para o Brasil no final do século XVIII. O artista escreveu uma adaptação de *O Pai de Família*, de Diderot, chamada *As Duas Famílias* (17??). Ver: ROSA, Marta. “Diderot no Teatro Português do Século XVIII: A Obra de Antonio José de Paula”. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/29348>. Acesso em 10 de junho de 2020.

³³ FERREIRA, op. cit., p. 176.

Sabe-se que até pouco tempo, era proibido no teatro português a presença de atrizes em cenas: quem fazia as personagens femininas eram atores homens travestidos. Podemos imaginar as consequências para um teatro de pretensões realistas como o de Diderot.

nacional. A sua decoração será própria. Concluída que seja, tocar-se-ão uns quartetos novos, de instrumentos de vento, pelos melhores professores desta corte”³⁴.

Como terá sido esta representação? A música estaria presente ao longo da peça? Haveria alguma menção à ária operística? Mesclando gêneros e influências? Qual tipo de “decoração própria” seria essa? E qual estilo de representação dos atores? A noite de espetáculos terminaria com uma graciosa farsa ou bailado, seguindo os costumes setecentistas? Decerto novas influências estéticas estavam em jogo na cena portuguesa nesse momento. A virada de século faz com que o teatro português cada vez mais se aproximasse da produção francesa, em especial dos *melodramas*, *vaudevilles*, *folies*, gêneros de grande sucesso popular. Entretanto, o repertório dos teatros não seguia um único padrão: comédias espanholas continuavam sendo apresentadas, juntamente com adaptações e versões de tragédias e óperas italianas “ao gosto português” e as novidades provenientes da França.

Ao mesmo tempo, é curioso pensar a presença desses novos modelos dramáticos em uma monarquia católica como Portugal, onde vigorava um imaginário de permissividade, espírito antirreligioso e contestação associado às referências francesas. Pouco tempo havia se passado desde a Revolução Francesa, que provocou tremores nas monarquias europeias; e, como se não bastasse, em 1807, Portugal viveria a invasão napoleônica, motivando a fuga da família real para o Brasil, em 1808 – os conflitos nas terras lusas durariam até 1811. É certo que o reino por-

³⁴ “Com efeito, a qualidade da música era assegurada pela colaboração de reputados instrumentistas, entre eles os violinistas Inácio de Freitas e José Palomino. O primeiro terá composto uma grande quantidade de música de cena (aberturas, bailados, árias, coplas e coros)”. Coleção Teatro D. Maria II. Apud: FERREIRA, op. cit., p. 190.

tuguês não ficaria por muito tempo imune aos ares liberais antimonarquistas, mas nessa passagem de séculos turbulentos, no campo teatral, as produções francesas ganhavam cada vez mais espaço em Portugal³⁵.

Tal processo de aproximação com a cultura francesa também se deu na América portuguesa neste mesmo período. Entretanto aqui, a leitura de obras de filósofos como Voltaire, abade Raynal, Montesquieu, Crébillon e Diderot, pelas elites letradas locais, ganharam sentidos sediciosos no final do século XVIII e foram associadas a revoltas e contestações antifiscalistas, anti-metropolitanas e autonomistas como a Inconfidência Mineira (1789), Conjuração carioca (1794) e Conjuração baiana ou Revolta dos Alfaiates (1798-1799), num contexto de crise do Antigo sistema colonial. “Francesias” eram como eram chamadas na Bahia falas e ações de contestação religiosa e política, de acordo com István Jancsó³⁶.

Do ponto de vista cênico, nos prédios teatrais coloniais conhecidos como Casas de Ópera, eram representadas comédias de Molière e tragédias de Voltaire, junto à adaptações de textos espanhóis e italianos “ao gosto português”, assim como peças de temática religiosa. As noites de espetáculo uniam diversas manifestações cênicas nas chamadas *jornadas teatrais*: óperas e tragédias eram o ponto alto do evento que contava com apresentações de danças, entremezes cômicos, árias e duetos, tal como em Portugal. E há documentos que indicam que essas mesmas óperas ou tragédias declamadas eram acrescidas de

³⁵ BORRALHO, op. cit., p. 114.

³⁶ JANCÓS, István. “A Sedução da Liberdade: Cotidiano e Contestação Política no Final do Século XVIII”. In: SOUZA, Laura de Mello e. *História da Vida Privada: Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa*. Vol. 01. Coleção dirigida por Fernando A. Novais. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 390.

pantomimas, diálogos, músicas de outras representações, compondo uma cena teatral de formas heteróclitas.

Não há indícios até agora de que os dramas de Diderot tenham sido encenados em cidades, vilas e arraiais no período colonial. E de modo um tanto tardio, a primeira edição de uma obra teatral do filósofo que se tem notícia no Brasil, será quase 100 anos depois de sua edição original na França (1758), em uma coleção chamada *Archivo Teatral*, de 1843. No *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, em 22 de abril do mesmo ano foi anunciado: “Sahio à luz o 90 numero da segunda serie desta colleccão, a saber: O Pai de Família, comedia em 5 actos, de Diderot, Preço 720”³⁷.

É interessante notar que esta edição era baseada em uma coleção de origem portuguesa homônima, publicada em Lisboa entre os anos de 1838 a 1845, com o subtítulo *Collecção Selecta dos mais Modernos Dramas do Teatro Francez*, pela “sociedade para a publicação de bons dramas”. Essa publicação tinha como objetivo apresentar aos leitores lisboetas traduções das peças que tinham sido, em sua sua grande maioria, representadas em língua francesa e em língua portuguesa nos palcos do teatros da Rua dos Condes e do Salitre, entre dramas românticos, melodramas e *vaudevilles*, de autores como Alexandre

³⁷ Na íntegra, a continuação do anúncio: “No prélo: O *Marido da Viúva*, comedia em 1 acto, de Alexandre Dumas, traduzida livremente por J. M. De Souza Lobo. Peças que formão a primeira série: O *Cativo de Fez*; *Fayel*; O *Doente Imaginário*; *Tancredo*; *Francisca de Rímini*; O *Castelo de Montlouvre*; O *Alfageme de Santarém*; *Alzira*; O *Ralhador*; *Diogo Tinoco*; O *Jogador*; *Um auto de Gil Vicente*. Segunda série: *Mithridates*; O *Falso Heroísmo*; *João Pinto Ribeiro*; *Mélope*; *Os Dous Amigos*; *Os Templários*; *Nova Castrol*; *Ruy Braz*; O *Pai de Família*.”

Jornal do Commercio, Sabbado, 22 de abril de 1843. In: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&PagFis=4652&Pesq=%220%20pai%20de%20fam%20C3%ADlia%22%20%22diderot%22. Acesso em 20 de junho de 2020.

Dumas, Victor Hugo e Scribe³⁸, com um sentido de atualização de repertório oitocentista, com sentidos moralizantes dado o nome da sociedade (“bons dramas”).

A brasileira, em contraste, seguia a ideia de atualização, mas com uma diferença. No Rio de Janeiro, coração do Brasil Império, foram publicadas com ar de novidade peças românticas de Alexandre Dumas (*A Torre de Nesle*) e do português Almeida Garret (*Um Auto de Gil Vicente*), mas também textos dos séculos XVII e XVIII, como *O Doente Imaginário*, de Molière e *O Falso Heroísmo*, de Antônio Diniz da Cruz e Silva. A edição com ares “modernizadores” tinha de dar conta de uma lacuna editorial de 3 séculos. Outro anúncio de jornal escrevia: “Publicação literária. Principiou-se a publicar debaixo do título de *Archivo Theatral*, uma collecção de peças escolhidas, antigas ou modernas, originaes ou traduzidas, dos melhores autores, impressa em bom papel (...)”³⁹.

Chama a atenção o fato de que a edição carioca de *O Pai de Família* seja idêntica à portuguesa de 1788, sem fazer menção à esse dado. Isso porque o contexto pós-independência era de lusofobia e conseqüentemente, de negação de vínculos com Portugal. A cena teatral carioca, nesse momento, vibrava tanto com encenações de versões de peças francesas – especialmente melodramas e *vaudevilles*, quanto pela própria vinda de companhias provenientes da França para representar peças em francês nos teatros de São Januário e de São Pedro de Alcântara.

Por isso, a leitura da versão portuguesa de *O Pai de Família*, além de colocar em debate a poética diderotiana e as discussões sobre o nascimento do *drama burguês* no contexto euro-

³⁸ Cf. SANTOS, Ana Clara. “*Archivo Teatral*: Uma Colecção de Teatro Francês”. In: *Sinais de Cena*, v. 15, 2011.

³⁹ *Jornal do Commercio*, Segunda-feira, 04 de outubro de 1841. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&PagFis=2393&Pesq=%22Archivo%20teatral%22. Acesso em 26 de junho de 2020.

peu, revela também sobre os trânsitos e relações do teatro brasileiro com o teatro português, indicando que o interesse pelo “gênero honesto e sério” no alvorecer do “Brasil nação” nasceu mediado pelas formas teatrais, edições e publicações literárias provenientes de Portugal – a ex-metrópole cuja influência tanto se negava.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORRALHO, Maria Luisa. *Manuel de Figueiredo: Uma Perspectiva do Neoclassicismo Português*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, 1987.
- DIDEROT, Denis. *Le père de famille: comédie en 5 actes et en prose; avec un Discours sur la poésie dramatique*. Amsterdã, 1758. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb373003042>. Acesso em: 13 de junho de 2020.
- _____. *Conversas sobre o Filho Natural e Outras Obras (1757)*. In: BORRIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER. *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo, Unesp, 1995.
- CARVALHO, Sérgio de. “Apresentação”. In: SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- CICCIA, Marie Noëlle. “Lire de théâtre de Diderot en Portugais: Les enjeux de la traduction *O Pai de Família* (1788)”. In: *Varia*, n. 51, 2016.
- FERREIRA, Licínia Rodrigues. *O Teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa, 2019.
- FIGUEIREDO, Manuel de. *Theatro*. Tomo VI. Lisboa, Impressão Régia, 1804.
- GUINSBURG, J. “Denis Diderot”. In: *Revista USP*, (4), 1990.
- HOWARTH, W. D. *French Theatre in the Neo-classical Era: 1550-1789*. Cambridge University Press, 1997.
- JANCSÓ, István. “A Sedução da Liberdade: Cotidiano e Contestação Política no Final do Século XVIII”. In: SOUZA, Laura de Mello e. *História da Vida Privada: Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa*. Vol. 01. Coleção dirigida por Fernando A. Novais. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- JOBIM, Leopoldo Collor. “A Difusão da Obra de Diderot em Portugal e no Brasil”. In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*. V. 04, 1989.

Jornal do Commercio, Sabbado, 22 de abril de 1843. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&PagFis=4652&Pesq=%20%20pai%20de%20fam%C3%ADlia%22%20%22diderot%22. Acesso em 20 de junho de 2020.

MIRANDA, José da Costa. “Apontamentos para um Futuro Estudo sobre o Teatro de Metastasio em Portugal, no Séc. XVIII”. In: *Separata de Estudos Italianos em Portugal*, n. 36, 1973.

ROSA, Marta. “Diderot no Teatro Português do Século XVIII: A Obra de Antonio José de Paula”. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/29348>. Acesso em 10 de junho de 2020.

SANTOS, Ana Clara. “Arquivo Teatral: Uma Coleção de Teatro Francês”. In: *Sinais de Cena*, v. 15, 2011.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

CORRESPONDÊNCIA DOS NOMES DAS PERSONAGENS

VERSÃO FRANCESA	VERSÃO PORTUGUESA
M. D'Orbesson, Père de Famille	Silvestre, pai de família
M. Le Commandeur d'Auvillé, beau-frère du Père de Famille	O Marechal Gusmão, seu cunhado
Cécile, fille du Père de Famille	Cecília, filha de Silvestre
Saint-Albin, fils du Père de Famille	Roberto, filho de Silvestre
Sophie, une jeune Inconnue	Luisa, donzella desconhecida
Germeuil, fils de feu M. De ***, un amo du Père de Famille	Duarte, filho de hum amigo de Silvestre já defunto
M. Le Bon, Intendant de la maison	Jeronymo, mordomo de Silvestre
Mlle. Clairret, femme de chambre de Cécile	Clara, criada de Cecília
La Brie et Philippe, domestiques du Père de Famille	Lucas e Felipe, criados de Silvestre
Deschamps, domestique de Germeuil	Lourenço, criado de Roberto
Autres domestiques de la maison	Vários criados de Silvestre
Mme. Hébert, Hôtesse de Sophie	Catharina, mulher idosa, que recolhe em casa Luiza
Mme. Papillon, Marchande à la toilette	Genoveva, mulher que vende por casas sedas, chitas, etc
Une des ouvrières de Mme. Papillon	
M. ***. C'est un pauvre honteux	Um pobre vergonhoso
Un paysan	Um Lavrador
Un exempt	Um alcaide

O PAI DE FAMÍLIA

DIDEROT

PERSONAGENS:

SILVESTRE, pai de família.

O MARECHAL GUSMÃO, seu cunhado.

CECILIA, filha de Silvestre.

ROBERTO, filho de Silvestre.

LUIZA, donzela desconhecida.

DUARTE, filho de um amigo de Silvestre já defunto.

CLARA, criada de Cecília.

PHILIPPE, } criados de Silvestre.
LUCAS, }

JERONYMO, mordomo de Silvestre.

LOURENÇO, criado de Roberto.

CATHARINA, mulher idosa, que recolhe em casa Luiza.

GENOVEVA, mulher que vende por casas sedas, chitas etc.

UMA RAPARIGA, ajudante ou caixeira de Genoveva.

UM LAVRADOR.

UM ALCAIDE.

UM POBRE VERGONHOSO.

VÁRIOS CRIADOS DE SILVESTRE.

A ação figura-se em Paris em casa de Silvestre.

ATO PRIMEIRO.

Sala de visitas em casa de Silvestre, adereçada de tapeçarias, espelhos, quadros, cadeiras de braços; uma mesa no fundo, sobre que estarão dois castiçais com suas velas acesas, mas já muito gastas. Um canapé em um dos lados.

CENA PRIMEIRA.

SILVESTRE, O MARECHAL, CECILIA, DUARTE.

(Quase junto à mesa estarão assentados o Marechal e Cecilia jogando o gamão; mais para trás dele estará Duarte sentado em uma cadeira, lendo em um livro, e de vez em quando olhando com ternura para Cecilia sem que esta o perceba; porém o Marechal, que o suspeita, inquieta-se e o dá a demonstrar com gestos desconcertados. Silvestre anda passeando muito devagar com as mãos de baixo dos braços, a cabeça inclinada para o chão, e pensativo.

CECILIA: Tio, que tem que tanto o inquieta?

O MARECHAL: Não tenho nada. *(Olha para as velas que se estão apagando e diz para Duarte:)* Quer fazer-me a mercê de ir tocar a campainha? *(Enquanto Duarte vai tocar a campainha, o Marechal muda-lhe a cadeira para defronte de si, e Duarte, quando vem, torna a chegá-la para onde estava e assenta-se. O Marechal diz a Lucas, que sai:)* Traze luzes.

(*Vai continuando o jogo e cada um acusa os pontos que deita.*) Seis e cinco.

DUARTE: Ele não é dos mais desgraçados ao jogo.

CECILIA: Ases. Casa dentro e casa à porta.

O MARECHAL, *a Duarte*: Que tem Vm.¹ de ver com o meu jogo?

CECILIA: Cinco e três.

O MARECHAL: Tudo me distrai, não posso ouvir falar de fora, nem gosto, quando jogo, ter ninguém por detrás de mim.

CECILIA: Quatro e dois. Cubro e dou.

O MARECHAL, *a Duarte*: Faça-me a mercê de tirar-se daí; mude-se para outra parte: faça-me favor nisso.

CENA II.

SILVESTRE, O MARECHAL, CECILIA,
DUARTE, LUCAS, *QUE VEM MUDAR AS VELAS.*

SILVESTRE: Nascem para felicidade sua ou para a nossa?... Ah! nem para uma nem para outra coisa. (*Fica outra vez pensativo, e Lucas, depois de deixar sobre a mesa as luzes que traz, quer retirar-se levando as que estavam, a tempo que Silvestre o suspende, dizendo-lhe:*) Lucas... (*dá Silvestre dois passeios como distraído, e depois continua dizendo a Lucas:*) onde está meu filho?

LUCAS: Saiu para fora.

SILVESTRE: A que horas?

LUCAS: Eu não sei, senhor.

SILVESTRE, *depois de pensar um pouco*: Tu não sabes para onde foi?

LUCAS: Não, senhor.

O MARECHAL: Esse velhaco nunca o soube... Duques.

¹ Vossa mercê.

CECILIA: Tio, atente ao jogo.

O MARECHAL, *com ironia e impaciência*: Atenta tu no...

SILVESTRE, *sempre passeando*: Proibiu-te que o acompanhasses?

LUCAS, *fingindo que não o entende*: Senhor?

O MARECHAL: A isso não há de ele responder.

SILVESTRE, *passeando*: Há muito tempo que anda nisto?

LUCAS, *fingindo que não o entende*: Senhor?

O MARECHAL: Também não há de saber... Ternos: agora perseguem-me as parelhas.

SILVESTRE: Que grande me tem parecido esta noite!

O MARECHAL: Se vem outras: ei-las aí para perder mais depressa. (*Sorri-se Duarte.*) Ria-se, meu senhor, não se contrafaça. (*Levantam-se todos três e vêm para o pé de Silvestre.*)

SILVESTRE: Em que inquietação me vejo! Onde estará? Que será feito dele?

O MARECHAL: Quem o há de saber? Mano, esta noite bem se tem amofinado; tome o meu conselho, vá descansar.

SILVESTRE: Nenhum descanso posso já ter!

O MARECHAL: Se o não pode ter, queixe-se de si, e muito mais de minha irmã. Deus lhe perdoe, ainda não vi mãe mais disposta para perder filhos.

CECILIA, *agoniada*: Tio!

O MARECHAL: Se agora, que são rapazes, o fazem louco, que farão quando forem mais adultos? Hão de fazê-lo mártir!

CECILIA, *agoniada*: Sr. Marechal!

O MARECHAL: Tomarão nunca os meus conselhos?

SILVESTRE: Mas não acaba de chegar!

O MARECHAL: Agora não é tempo de suspirar nem de afligir-se, mas de castigá-lo. Se Vm. não pode evitar os desgostos, ao menos mostre-nos que tem valor para os suportar, (*a parte*) o que eu duvido. (*Dá o relógio seis horas.*) Aí dão as seis horas: já não posso comigo; tenho dores pelas pernas, nem que a gota me ameaçará de novo. Eu aqui não faço nada;

vou embrulhar-me no meu roupão e encostar-me sobre a cama. Adeus, mano. Vm. ouve?

SILVESTRE: Adeus, Sr. Marechal.

O MARECHAL, *retirando-se*: Lucas!

LUCAS: Senhor...

O MARECHAL: Alumia-me; e quando meu sobrinho vier, vai chamar-me. (*Vai-se.*)

CENA III.

SILVESTRE, CECILIA, DUARTE.

SILVESTRE: Filha, sinto o incômodo que esta noite te dei.

CECILIA: Eu, meu pai, faço o que devo.

SILVESTRE: Agradeço-te muito, mas temo que te prejudique. Vai-te recolher.

CECILIA: Já não são horas, meu pai. Se Vm. me permitisse que eu me interessasse tanto pela sua saúde quanto Vm. se interessa pela minha, eu...

SILVESTRE: Eu quero ficar, necessito falar-lhe.

CECILIA: Meu irmão não é já tão menino que...

SILVESTRE: E quem sabe os males que uma noite traz consigo?

CECILIA: Meu pai...

SILVESTRE: Quero esperá-lo, quero que me veja. (*Vai descansando meigamente as mãos sobre os braços da filha.*) Vai, minha filha, vai, eu sei quanto te devo. (*Retira-se Cecilia; Duarte quer segui-la, e Silvestre o detém dizendo-lhe:*) Duarte, espera.

CENA IV.

SILVESTRE, DUARTE.

SILVESTRE, *olhando para a filha, que se retira*: Está inteiramente demudada! Já lhe não noto aquela alegria e viveza... já

vai perdendo aquela graça que... Também padece. Que há de ser? Depois que faleceu minha mulher, e o Marechal veio viver comigo, desterrou daqui todo o sossego. Que subido preço não põe à fortuna que prometo a meus filhos! Cada vez me desagradam mais os seus ambiciosos projetos e a demasiada autoridade com que se porta nesta casa. Vivíamos todos em boa paz. O gênio turbulento e mal-intencionado deste homem nos desuniu. Fugimos e acautelamo-nos uns dos outros. Desamparam-me todos; sinto-me morrer, e vivo como solitário no centro da minha família... Mas já é manhã e meu filho não aparece!... Duarte, a minha alma transborda de pesares: já não posso resistir a tanta aflição.

DUARTE: Senhor, Vm....

SILVESTRE: Sim, Duarte.

DUARTE: Se Vm. não é ditoso, qual pai o foi jamais?

SILVESTRE: Nenhum. Meu amigo, muitas vezes um pai verte amargas lágrimas em segredo. (*Entra a suspirar e a chorar.*)

Bem as estás vendo, bem te patenteio as minhas.

DUARTE: Senhor, em que lhe posso eu ser útil?

SILVESTRE: Tu, segundo eu creio, podes aliviar-mas.

DUARTE: Pois ordene.

SILVESTRE: Eu não ordeno, eu rogo; eu direi: Duarte, se de ti tomei cuidado, se desde os teus mais verdes anos te mostrei terna afeição, se te não esqueces que de ti a meus filhos nunca fiz diferença, se em ti venero a memória de um amigo a quem tanto prezei... Ah! parece que te afliges!... olha que é a primeira coisa que em minha vida te peço, será também a última. Se fiz quanto em mim era por te salvar da indigência; se na estimação te adoto por meu filho; se apesar do Marechal, a quem tanto desagradas, te conservo em minha casa; se hoje te manifesto o meu coração; reconhece os meus benefícios e satisfaze os meus desejos.

DUARTE: Ordene, senhor, ordene.

SILVESTRE: Tu, disto de meu filho, não sabes nada? Tu és seu amigo, também o deves ser meu; fala, dá-me algum conforto ou tira-me de todo. Não sabes nada dele?

DUARTE: Não, senhor.

SILVESTRE: Acredito-te, porque sempre te avaliei por verdadeiro; mas contempla bem o quanto essa tua ignorância cresce o meu desassossego. Que tal é o proceder de meu filho, que não só se recata de um pai que estremece por ele, mas até do seu maior amigo! Ah! Duarte, temo que este rapaz...

DUARTE: Eu bem sei que Vm. é pai, e estes facilmente se sobressaltam.

SILVESTRE: Tu não o sabes, eu te digo, e então decide se são vão os meus temores. Dize, não tens notado a mudança que há tempos fez?

DUARTE: Sim, senhor, mas para melhor. Não lhe divisa menos prolixidade nos criados, bestas e carruagens? Menos presunção nos ornatos? Não lhe dá menos motivos de repreendê-lo? Não lhe parece já um homem maduro? Não expeliu de si aquele séquito de lisonjeiros e frívolos amigos que o cercavam? Não o vê dias inteiros no seu quarto, ora lendo, ora escrevendo, ora pensando? Isto é mau? Sem ser compelido fez o que Vm. queria que ele fizesse, ou mais cedo ou mais tarde.

SILVESTRE: Isso que tu dizes dizia eu comigo mesmo, porque ignorava ainda o que agora te vou a dizer. Ouve: esta melhora, de que, segundo o teu entender, eu me devia felicitar, e estas sortidas de noite que tanto me atemorizam...

DUARTE: Estas sortidas e esta melhora...

SILVESTRE: Nasceram ao mesmo tempo; sim, amigo, ao mesmo tempo.

DUARTE: É coisa nova!

SILVESTRE: Isto é assim, pouco há que o vim a saber; e vê-lo unir e seguir ao mesmo tempo duas paixões opostas, uma comedida e virtuosa, como que de dia nos engana, outra

desregrada que segue de noite, é o que me affige. Que a despeito da altivez do seu gênio se abatesse tanto que chegasse a corromper os criados para lhe franquearem as portas; que todas as noites ande espiando quando me recolho, para mais a seu salvo poder sair, e o que mais é, só e a pé, com todo o tempo e a toda a hora, é querer de um pai mais do que deve ser, e mais do que um filho da sua idade deve obrar. Há procedimento igual? Desvelar-se nos mais mínimos deveres, afetar reconhecimento na aparência, comedimento nos discursos, gosto no retiro, desprezo nas distrações... Ah! Duarte! Que devo eu esperar de um filho que pode no mesmo ponto mascarar-se e contrafazer-se por tal modo? Olho para o futuro, e aterra-me o que vejo transluzir.

DUARTE: Na verdade, eu não compreendo tal proceder; por outra parte conheço-lhe o gênio, e de todos os vícios o engano é para ele o mais abominável.

SILVESTRE: Nenhum há que facilmente se não abrace com a comunicação dos maus. Com quem te parece estará ele agora? Os homens de bem recolhem-se quando ele vela... Ah! Duarte, parece-me que sinto gente... escuta... Talvez seja ele... Retira-te. (*Vai-se Duarte.*)

CENA V.

SILVESTRE, só, vai para a parte onde sentiu o rumor, aplica o ouvido, e diz com tristeza: Não ouço nada. (*Passa um pouco.*) Sentemo-nos. (*Assenta-se, procura sossegar e não o pode conseguir.*) Não pode ser... Que infaustos pressentimentos me atribulam e se revezam em minha alma! Ah! Coração de um pai assaz extremoso, não te sossegarás por um instante? Talvez que a esta hora estrague a saúde... a fortuna... a índole... que sei eu? A vida... a sua e a minha honra... (*Levanta-se de repente.*) Que pavorosas imagens se me figuram!

CENA VI.

SILVESTRE, ROBERTO.

(Enquanto Silvestre passeia de uma para outra parte cheio de melancolia, entra Roberto em trajes de oficial jornaleiro que vai para o trabalho, de capote e chapéu derrubado para os olhos, passos vagarosos, aflito e distraído; atravessa a sala sem atender a nada.)

SILVESTRE, vendo Roberto, vai direto a ele, detém-no pelo braço e diz, sem o conhecer: Quem é? Onde vai? (Roberto não lhe responde.) Quem é? Que quer? (Não responde Roberto. Silvestre levanta-lhe muito devagar a aba do chapéu, conhece o filho e exclama:) Estão verificados os meus cruéis pressentimentos! Ah! (Suspira, afasta-se do filho e torna a chegar-se.) Quero falar-lhe, mas temo ouvi-lo. Que pretendo eu saber?... Assaz tenho vivido, a vida aborreço.

ROBERTO, arredando-se do pai, e este seguindo-o: Ah!

SILVESTRE: Quem és?... Donde vens?... Serei eu tão desgraçado...

ROBERTO, continuando a retirar-se: Estou desesperado!

SILVESTRE: Ó céus! Que é o que quero saber?

ROBERTO, como tomando a si, e chegando ao pai: Ela chora, suspira, quer ausentar-se; e se se ausenta, estou perdido.

SILVESTRE: Quem é ela?

ROBERTO: Luiza... Não, Luiza, não... primeiro me verás morrer.

SILVESTRE: Quem é essa Luiza? Que tem ela de ver com o traço em que te vejo, e com o terror que me causas?

ROBERTO: Meu pai, aqui me tem prostrado a seus pés. (Ajoelha.) O seu filho não desmerece a sua graça, está porém em termos de a perder: vai a morrer, vai perder aquela a quem quer mais do que a própria vida; mas na sua mão está o conservá-la. Atenda-me, perdoe-me, socorra-me.

SILVESTRE: Fala, cruel filho, compadece-te de mim.

ROBERTO: Se jamais deixei de experimentar os efeitos da sua bondade, se desde a minha infância o venerei como a meu mais verdadeiro amigo, se Vm. foi sempre o depositário de todas as minhas alegrias e pesares, não me desampare, conserve-me a minha amada Luiza; neste mundo nada estimo mais que ela; quero dever-lhe mais esta fineza; apadrinhe-a... Intenta deixar-nos, é certíssimo... Procure-a, dissuada-a deste projeto: nisto se libra a vida de seu filho... Estou certo que se Vm. a chega a ver, serei o mais feliz de todos os homens, e Vm. o mais ditoso de todos os pais.

SILVESTRE: Que delírio o não preocupa! Quem é essa Luiza? Quem é?

ROBERTO, *se levanta, dá dois passeios, e diz com entusiasmo*: É pobre, é desconhecida, habita numas tristes águas-furtadas; é um anjo, e estas águas-furtadas um céu; nunca de lá saí que não viesse melhorado. Em minha vida nada tenho visto que se possa comparar com os ditosos e inocentes instantes que lá tenho passado. Só ali desejo viver e morrer, ainda que fosse ignorado e abominado de todo o mundo... Entendia ter amado, enganei-me; agora é que amo. Sim, (*pegando na mão ao pai*) é o meu primeiro amor.

SILVESTRE: Tu abusas da minha bondade, do meu desgosto. Infeliz, deixa esses devaneios, atenta por ti, e responde-me: que vem a ser este indigno traje? Que hei de eu presumir de ti?

ROBERTO: Ah! Meu pai, a este disfarce devo eu a minha ventura, a minha Luiza, a minha vida!

SILVESTRE: Como assim? Fala.

ROBERTO: Foi-me necessário moldar-me com o seu estado, ocultar-lhe a minha qualidade e assemelhar-me à sua. Ouça-me e atenda-me.

SILVESTRE: Ouço e atendo.

ROBERTO: Na mesma escada do asilo que a oculta aos olhos dos viventes, achei eu o meu último refúgio.

SILVESTRE: Então?

ROBERTO: Pegado a estas águas-furtadas havia outras.

SILVESTRE: Acaba.

ROBERTO: Aluguei-as e mandei para elas aqueles móveis proporcionados a um indigente. Fui habitá-las, e com o suposto nome de Sergio e este humilde traje, me fiz seu vizinho.

SILVESTRE: Ah! Respiro! Graças ao céu que, em vez do que temia, encontro um louco!

ROBERTO: Colija Vm. se eu amava!... Que caro me há de custar!... Ah!...

SILVESTRE: Torna a ti e procura com eficácia merecer o perdão de teus desvários.

ROBERTO: Meu pai, eu lhe manifestarei tudo. Ah! Não tenho senão este meio para o abrandar!... A primeira vez que a vi foi na igreja: estava ela junta aos altares, de joelhos, e a seu lado uma mulher idosa, que na primeira intenção julguei ser sua mãe. A sua modéstia, o seu recolhimento, a sua formosura, roubavam a atenção dos assistentes... Ah! Meu pai, que modéstia! Que encanto! Não, não é possível referir-lhe a impressão que em mim fez. Em que confusão me não vi! Que assaltos não suportou o meu coração! O que então não experimentei! O que depois vim a ver! Desde então não imaginei, não sonhei senão com ela. Seguia-me de dia a sua imagem; de noite acompanhava-me, e a todos os instantes a tinha presente. Desesperava-me o não saber onde habitava, e enquanto o não consegui, tudo me aborrecia, desfalecia-me a saúde e faltava-me o repouso: volteava toda a cidade, sentia-me acabar, e parecia-me impossível o poder viver sem a comunicar. De todos estes males foi Vm. boa testemunha; quando por fim vim a saber que a mulher que a acompanhava se chama Catharina, que Luiza a trata por

tia, e que, enterradas num sótão por cima de quatro andares, suportam dura miséria... Confesso-lhe... Mas que largas não foram minhas esperanças! Que ofertas lhe não fiz! Que vastos projetos não formei! Porém qual pejo não foi o meu, quando o céu me inspirou o projeto de ser seu vizinho! Ah! Meu pai, todo o que a comunicar ou há de ser honesto ou há de deixá-la. Vm. não sabe quanto eu devo a Luiza: tornou-me outro; já não sou o que era. Desde o momento que a comuniquei senti apagar em mim todos os ardores imodestos e sucederem-lhes o respeito e a admiração; e isto sem que ela me prendesse ou contivesse; e ainda mesmo antes de em mim pôr os olhos, me absteve; cada vez mais me atemorizo, e tão preso me tem, que não olho mais à sua virtude e à sua conservação.

SILVESTRE: Em que se ocupam estas mulheres? De que se socorrem?

ROBERTO: Ah! Se Vm. presenciara a vida destas infelizes!... Figure as assentadas a trabalhar desde antes de amanhecer, e muitas vezes assim passam algumas noites: a pobre Catharina fia, a mísera Luiza apertando entre seu tenros e delicados dedos um grosseiro pano que os fere ao coser, e gastando a vista dos mais gentis olhos à luz de uma candeia. Vivem em uns sótãos entre quatro paredes escarnadas: uma banca de pinho, duas cadeiras de palha, uma candeia de grabato são todas as suas alfaias... Ó céu! Quando a formaste, foi esta a sorte que lhe preparavas?

SILVESTRE: E como te introduziste com elas? Fala a verdade.

ROBERTO: É indizível o que fiz e os estorvos que encontrei; mas tanto que fui vizinhar ao pé delas, não procurei comunicá-las: se acaso as encontrava ou subindo ou descendo, cortejava-as com toda a atenção e respeito. À noite, quando chegava (porque de dia supunham-me ocupado no meu trabalho), ia brandamente bater-lhes à porta, e requeria-lhes com muita

submissão aqueles favores que entre vizinhos se praticam, como são lume, água... Assim pouco e pouco nos fomos familiarizando, e perderam de mim o receio. Muitas vezes me oferecia a servi-las em coisas tênues, tais como ir lhes buscar alguma coisa, porque não gostam de sair de noite fora.

SILVESTRE: Que quimeras! Que desvelos! E para que fim, se os homens de bem... Continua.

ROBERTO: Uma noite ouço bater à minha porta: era Catharina. Abro: esta, sem me dizer palavra, assenta-se e desata a chorar. Pergunto-lhe o que tem. Sergio, me diz ela, nasci pobre, nada estranho; mas parte-me o coração aquela menina... Pois que tem? Que lhe sucedeu? Ah! me responde, já há oito dias que não temos que fazer, e chegamos a estado de não ter nem sequer pão. É crível? exclamei eu; tome, vá depressa. Depois disso não as tornei mais a importunar.

SILVESTRE: Já compreendo. Esses são os frutos dos sentimentos que lhe inspiram, e só servem para os tornar mais arriscados.

ROBERTO: Notaram o meu recolhimento, o que eu bem tinha previsto. Estranhou-me a tia o meu retiro; cobrei ânimo; inquiri-a sobre a sua indigência, pintando-lhe a minha com as cores que melhor me quadraram, e propus-lhe uníssemos o nosso pouco e vivêssemos em comum para melhor nos socorrermos. Duvidaram, instei, e por fim vieram a consentir. Pondere Vm. agora qual seria o meu contentamento! Mas, ah!, que tão pouco durou! E quem sabe quanto durará o meu mal? Ontem cheguei, segundo o meu costume; achei Luiza só, com os cotovelos descansados sobre a banca, a cabeça entre as mãos, a costura deitada aos pés; ouço-a suspirar, entro sem ser sentido, aplico a vista, e vejo sair-lhe por entre os dedos um rio de lágrimas que se despenhava pelos braços. Bem advertido que já havia dias que eu lhe notava alguma tristeza. Por que chorara? Que é o que a affige? A

necessidade não, porque o seu trabalho e os meus ocultos desvelos a tudo suprem. Ameaçado pois dos desastres que me sobressaltavam, de improviso me lancei a seus pés. Que notável não foi o seu espanto. Luiza, lhe digo, porque choras? Que tens? Não me recates as tuas mágoas; Fala, por mercê te peço. Mas ela não se abala, e as lágrimas redobram. Os seus olhos, cuja graça soçobrava em tantas águas, voltavam-se a mim, retiravam-se e tornavam a vir, e de vez em quando proferia: Pobre Sergio! Desgraçada Luiza! Eu, sem poder atinar com a causa deste mal, reclino a cabeça sobre os seus joelhos, e com minhas lágrimas lhe umedeço o avental. Neste instante chega a tal tia: parto a encontrá-la, questiono-a, volto a buscar Luiza, suplico-lhe, obstina-se, encho-me de desesperação, passeio de uma para outra parte sem saber o que fizesse, e exclamo: Luiza, queres deixar-nos; que há de ser de mim? A estas vozes aumenta o choro e encosta-se à banca como antes. O mal apagado e fúnebre clarão de uma candeia alumiaava esta lastimosa cena. Chega finalmente a hora a que o meu trabalho me convidava, saio, e retiro-me à casa acompanhado dos meus pesares.

SILVESTRE: E esqueces-te dos meus?

ROBERTO: Meu pai!...

SILVESTRE: Que queres? Que pretendes de mim?

ROBERTO: Que Vm. ponha o selo a quanto por meu respeito tem praticado desde que respiro, que Vm. procure Luiza, que Vm. lhe fale, que...

SILVESTRE: Rapaz estonteado... sabes quem ela é?

ROBERTO: Esse é o seu maior recato; mas protesto-lhe que os seus costumes, os seus sentimentos e os seus discursos nada confrontam com o seu estado presente. Tudo a está traindo, outros brios transluzem através de espessa pobreza dos seus adornos. Não sei que espíritos lhe infundiram, que triun-

fa de tanta miséria. Se Vm. vira o seu garbo, a sua meiguice, a sua modéstia... Lembra-se Vm. de minha mãe?... Vm. suspira... Pois ela... Meu pai, veja-a, e depois, se eu lhe disser mais alguma coisa...

SILVESTRE: Essa mulher, em cuja casa está, não te revelou nada?

ROBERTO: Essa é tão recatada como Luiza: o mais que consegui dela foi dizer-me que esta menina viera de uma das nossas províncias implorar algum socorro de um seu parente rico, o qual não só a não recolheu, mas nem sequer a favorece. Eu aproveitei-me deste descabimento para lhe diminuir a miséria sem lhe ofender a virtude; assim favoreço a quem adoro e ela ignora o benfeitor.

SILVESTRE: Já lhe declaraste o teu amor?

ROBERTO: Eu, meu pai? Nem sequer pude antever se para o futuro me atreveria a fazê-lo.

SILVESTRE: Logo nenhuma certeza tens de que te ama?

ROBERTO: Antes pelo contrário; algumas vezes o julguei, e em coisas bem triviais que melhor se compreendem do que se dizem, como o interessar-se em tudo o que me respeita, o alegrar-se com a minha chegada, um olhar mais atento, um gesto mais gracioso, maldizer muitas vezes o meu trabalho porque me ocupa todo o dia, saber que muitas vezes se dilata à noite a trabalhar só a fim de me entreter mais tempo.

SILVESTRE: Tens dito?

ROBERTO: Sim, senhor.

SILVESTRE, *depois de uma breve pausa*: Vai-te recolher, eu a procurarei.

ROBERTO: Vm. procura-la? Ah! meu pai, há de procurá-la? Mas atenda que o tempo insta, e...

SILVESTRE: Vai, corre-te do teu proceder e dos sustos que me tens dado e darás.

ROBERTO: Não, meu pai, não lhe hei de motivar outros. (*Vai-se.*)

CENA VII.

SILVESTRE, só: Garbo, honestidade, virtude, indigência, formosura, todas estas coisas encantam as almas bem-nascidas. Apenas me salvo de um precipício, já soçobro em outro... Que recursos... Mas para que anticipo receios? Um rapaz apaixonado e feroso exagera-se a si. Cumpre examinar... Convém chamar esta rapariga, ouvi-la e falar-lhe. Se ela for qual ele a pinta, poderei reduzi-la, obrigá-la... Que sei eu?

CENA VIII.

SILVESTRE, O MARECHAL.

O MARECHAL, *em roupão e barrete*: Então, mano, já veio seu filho? Que vem a ser isto?

SILVESTRE: Sabê-lo-á, vamos para dentro.

O MARECHAL: Sr. Silvestre, em uma palavra... por mercê... está seu filho metido em algum lance em que lhe dará bem que sentir, não é assim?

SILVESTRE: Mano...

O MARECHAL: Pois para que em nenhum tempo se chame à ignorância, desde já o advirto que a sua amada filha e este Duarte, que tem em casa bem a meu pesar, lhe preparam outro não pouco relevante, é, se Deus for servido, hão de pô-lo por obra.

SILVESTRE: Mano, sequer por um instante não deixará de amofinar-me?

O MARECHAL: Namoram-se, digo-lhe eu.

SILVESTRE: Não se me dá.

O MARECHAL: Menos a mim; mas não me parece bem a sagacidade com que no público fingem aborrecer-se, e nunca se podem apartar. Riem de contínuo e jamais estão discor-

des. Acautelados observam tudo, e entre si têm formado uma liga ofensiva e defensiva contra nós: se alguém lhes repreende os defeitos que lhes nota, bem se pode aparelhar... Mano, faça o que lhe digo; senão, olhe que...

SILVESTRE, *vendo que o Marechal quer prosseguir, puxa-o para dentro*: Vamos, Sr. Marechal, vamos, senhor. (*Vão-se.*)

FIM DO PRIMEIRO ATO.

ATO SEGUNDO.

CENA PRIMEIRA.

SILVESTRE, CECILIA, CLARA, JERONYMO,
GENOVEVA, A SUA CAIXEIRA, LUCAS, PHILIPPE,
UM POBRE VERGONHOSO VESTIDO DE PRETO, UM LAVRADOR.

(Todas estas pessoas entram na ordem seguinte: Genoveva entra e assenta-se em uma cadeira, como que vem cansada, e a sua caixeira fica de pé junto dela, com uma boceta debaixo do braço; vem depois Jeronymo, que se senta no canapé com o corpo reclinado, uma perna estendida sobre o assento, a outra embaixo; tira pela sua luneta e entra a mirar a caixeira de Genoveva; segue-se o Lavrador, que fica para um lado da sala, com o corpo reclinado sobre o seu bordão; depois deste entra o pobre vergonhoso, e vai arrimar-se para uma das janelas da sala, e fica de pé; entra Philippe vestido de libré, e em seu seguimento vem Lucas em vestia e coifa na cabeça, e entra a olhar com muita atenção para Philippe, e a examiná-lo por um e outro lado. Cada indivíduo que entra corteja a quem está, e estes lhe correspondem. Entram depois Silvestre, Cecilia, e Clara, que traz o almoço de sua ama; Silvestre e Cecilia vão sentar-se junto à mesa, cada um da sua banda; Clara põe o que traz sobre a mesa e fica de pé junto a Cecilia, e apenas Silvestre aponta, levantam-se todos os que es-

tão assentados e ficam em pé. Esta cena é composta de duas cenas simultâneas, e a de Cecilia é em meia voz.)

SILVESTRE, *ao lavrador*: Vm. é o que oferece mais renda pelas minhas herdades do Reguengo? Estimo; porém eu tenho nelas um rendeiro muito antigo, muito verdadeiro, e carregado de filhos; folgo de o ajudar, e não me pesa que ele lucre muito nelas; assim, pode se retirar, que não temos nada feito. (*Vai-se o lavrador.*)

(Acaba Cecilia de tomar o seu café, faz sinal a Genoveva para que chegue, e fala-lhe em meia voz.)

CECILIA: Traz-me alguma coisa bonita?

GENOVEVA: Eu lhe mostro, minha senhora.

SILVESTRE: Então, Sr. Jeronymo, que vai de novo?

(Enquanto Silvestre fala com Jeronymo, desata Genoveva um pano em que traz diferentes cortes de seda, peças de chita, cassas etc. Tira cada coisa de per si, desembulha, mostra a Cecilia, e vai estendendo tudo pelas cadeiras para que melhor se logre de longe.)

JERONYMO: Aquele devedor, contra quem se alcançou sentença, pediu um mês de espera; este está findo; agora torna a pedir mais tempo para haver de pagar.

SILVESTRE: Os tempos estão alcançados: dê-lhe quantas largas ele quiser, que a mim me é mais fácil arriscar esse pouco que arruiná-lo.

JERONYMO: Aí chegou também o mestre da obra da quinta, que vem buscar as férias dos oficiais.

SILVESTRE: Pois pague-lhe logo.

JERONYMO: A casa está pouco endinheirada, e não sei se chegará até o...

SILVESTRE: Faça o que lhe digo. Esses carecem-no mais do que eu, e a meu respeito não quero que ninguém padeça, nem por amor do meu cômodo devo reter o suor alheio. (*Para Cecilia.*) Cecilia, não te esqueças dos meus pupilos, vê se traz aí coisa que lhes sirva. (*Vê o pobre, levanta-se de repente, vem ter com ele, e diz-lhe em meia voz.*) Entretive-me com estas coisas domésticas; de todo me esqueci de Vm. (*Enquanto diz isto, vai tirando a bolsa às escondidas e dá-lhe dinheiro: retira-se o pobre cortejando-o, e ele o vai acompanhando até a porta. Enquanto isto se passa, não para a outra cena.*)

CLARA: Este debuxo não é feio.

CECILIA: Quanto vale este corte?

GENOVEVA: Dez moedas, menos nada.

CLARA: É muito!

CECILIA: Sejam os quarenta mil réis. (*Encolhe Genoveva os ombros, mete Cecilia a mão na algibeira, tira a bolsa, conta o dinheiro e paga-lhe: entanto vem Silvestre do acompanhar o pobre.*)

SILVESTRE, *em meia voz e condoído*: Ter casa que tratar, família que manter, e poucas ou nenhuma rendas...

CECILIA, *à caixeira de Genoveva*: Que traz ali?

A CAIXEIRA: São concertos de rendas. (*Abre a boceta e mostra.*)

CECILIA: Deixe, deixe; não quero ver. Adeus, Sra. Genoveva. (*Genoveva, logo que recebe o dinheiro, entra a enfardar a sua fazenda; e apenas a caixeira tem guardado o que mostrou, vão-se ambas.*)

JERONYMO: Aquele vizinho que deu a força contra nós por conta daquela terra que Vm. possui, facilmente desistirá, se...

SILVESTRE: Eu não devo consentir que me esbulhem dos meus bens nem sacrificar os interesses dos meus filhos à ambição de um desalmado; o que porém posso fazer é dar o que hei de despender na causa... Veja se... (*Vai Jeronymo retirando-se, torna a voltar ao tempo que Silvestre lhe diz:*) Oh! Sr.

Jeronymo, lembrou-me agora, não se esqueça daquela gente da Beira; ouvi dizer que tinham mandado um filho para baixo; veja se o pode descobrir. (*Vai-se Jeronymo.*) (*A Lucas que anda arrumando a casa.*) Tu já não és meu criado. Sabias muito bem o proceder de meu filho e encobrias-mo; pois eu não quero em minha casa quem me minta.

CECILIA, *intercedendo*: Meu pai...

SILVESTRE: É coisa bem estranha! Somos nós quem os envileceu, ou quem os torna maus? Se eles dão causa a isto, para que se queixam de nós? Dou-te a libré e um mês além dos teus salários. Vai-te. (*A Philippe.*) Tu és por quem me falaram?

PHILIPPE: Sim, senhor.

SILVESTRE: Bem ouviste o porquê despedi aquele; sirva-te de exemplo. Vai, cuida na tua obrigação. (*Vai-se Philippe.*)

CENA II.

SILVESTRE, CECILIA.

SILVESTRE: Minha filha, refletiste já?

CECILIA: Sim, senhor.

SILVESTRE: Que resolves?

CECILIA: Cumprir em tudo com o seu gosto.

SILVESTRE: Essa resposta estava eu antevendo.

CECILIA: Contudo, se a mim me fora permitido eleger o meu estado...

SILVESTRE: Qual é pois o que tu elegeras?... Titubeias? Fala, filha.

CECILIA: Eu preferira o retiro.

SILVESTRE: Que vens a dizer? Clausura?

CECILIA: Sim, meu pai, eu não vejo outro asilo que me possa defender dos males que temo.

SILVESTRE: Tu temes os males por vir e tens em pouco os que me causarás? Queres deixar-me? Queres perder a casa de

teu pai, a companhia de teu tio, de teu irmão e a minha, pela escravidão? Não, minha filha, tal não sucederá. Eu respeito quanto devo a vocação religiosa, mas bem alcanço que a não tens... Adverte que a natureza, quando te concedeu os dotes que te adornam, não foi para te fazer inútil... Cecília, por que suspiras? Provém isto de alguma causa oculta?... Pois mal conheces o abrigo a que te acolhes. Tu ainda não ouviste os lamentáveis gemidos daquelas cujo número queeres acrescentar: são tão ativos, que, a despeito da escuridão e silêncio, transpõem além das prisões que os oprime. Ali, minha filha, é que se derramam amargas lágrimas: ali é que sem testemunhas se banham as solitárias camas... Não me fales em clausura... Para que gerei eu uma filha? Para que a cresci? Para que me desvelei por lhe melhorar a fortuna? Para a ver enterrada viva e com ela todas as minhas esperanças e as do estado... Quem o há de povoar de cidadãos beneméritos se as mulheres mais dignas de serem mães de famílias o recusam?

CECILIA: Meu pai, eu já lhe disse que em tudo seguiria o seu gosto.

SILVESTRE: Pois não me fales mais em ser freira.

CECILIA: Mas posso comprometer-me que Vm. me não obrigará a mudar de estado, e me concederá que ao seu lado passe os meus dias livre e sossegada?

SILVESTRE: Se eu atentara só por mim, pode ser aprovasse esse partido; mas olho para o tempo em que eu já não existir, e devo desenganar-te... Cecília, se bem advertires, a natureza tem seus projetos e vingá-se dos que a enganaram: o celibato dos homens, pune-o com vícios, o das mulheres com desprezos e dissabores. Já que pois conheces a diferença dos estados, dize-me se há algum mais lamentável e aborrecido que o de uma donzela idosa? Minha filha, considera que a que passa de trinta anos, e não achou quem se tentasse a su-

portar com ela os trabalhos da vida, supõe-se-lhe ou defeito corporal ou pobreza de juízo... Seja porém o que for, os anos passam, a beleza diminui, os homens afastam-se, a impertinência cresce, os parentes morrem e as amizades acabam; e se há alguns que a procurem, é com displicência ou são almas interessadas que lhe contam os dias. Conhece-o, angustia-se, vive dissaboreada, e morre sem ter quem a chore.

CECILIA: Isso é bem verdade, mas qual estado não tem os seus descontos? Não os tem também o matrimônio?

SILVESTRE: E quem melhor que eu o sabe? Não mo dais vós a sentir todos os dias?... Contudo é estado imposto pela natureza, é a vocação de todos os viventes. Filha, todos os que aspiram a uma ventura sem quebra não conhecem a vida humana nem as tensões que o céu forma. Se o estado conjugal nos arrisca a incomportáveis descontos, também é a fonte dos mais saborosos gestos: onde se encontram exemplos de puro e sincero interesse, de verdadeira ternura, de males comunicados, de suspiros atendidos e de lágrimas acompanhadas, senão no matrimônio? Que antepõe o homem de bem à sua mulher? Que pode haver no mundo que um pai estime mais que a seus filhos? Ó sagrado laço! Quando me lembras, a minha alma se inflama e arrebatada! Ó ternos nomes de filho ou filha! Jamais vos profiro que me não abale e entorneça! Nada me é mais suave ao ouvido, nada se me imprime mais no coração. Filha, recorda-te da vida de tua mãe; vê se há coisa mais deliciosa que uma mulher que passa os dias em cumprir os deveres de esposa vigilante, de mãe carinhosa e de senhora compassiva? Que projetos, que gostosas reflexões não vagam em seu peito quando à noite se recolhe?

CECILIA: Não o duvido, meu pai; mas que é das mulheres como ela e os esposos como Vm.?

SILVESTRE: Ainda os há, minha filha. De ti depende o teres tão boa sorte como ela.

CECILIA: Se bastara lançar a vista ao que nos cerca, atender à própria razão e ao que o coração...

SILVESTRE: Envergonhas-te? Assustas-te? Receias falar? Filha, patenteia-me o teu coração: a teu pai nada deves recatar; e se eu não confiara em ti, em mim mesmo buscara a razão... Tu choras?

CECILIA: Enternece-me a sua bondade; por que me não trata com mais desabrimento?

SILVESTRE: E tu merece-lo? A tua consciência se repreenderia...

CECILIA: Não, meu pai.

SILVESTRE: Pois que tens?

CECILIA: Nada.

SILVESTRE: Filha, tu enganas-me.

CECILIA: Oprime-me a sua ternura. Tomara responder.

SILVESTRE: Cecilia, inclinas-te a alguém? Tens amor?

CECILIA: E quão digna seria eu de compaixão!

SILVESTRE: Dize, dize, minha filha. Se tu me não supões uma severidade que eu nunca conheci em mim, é intempestivo o teu receio. Tu já não és nenhuma criança; assim, não hei de repreender-te de um sentimento que eu inspirei no coração de tua mãe. E se tu nesta casa fazes as suas vezes e ma representas, por que a não imitas na resolução com que ela se houve com quem lhe deu o ser e nos fez ditosos!... Cecilia, não me respondes?

CECILIA: Sobressalta-me o destino de meu irmão.

SILVESTRE: Teu irmão é um louco.

CECILIA: Talvez que Vm. me venha a julgar tão desvairada como ele.

SILVESTRE: Não temo de ti igual desgosto: sei que és prudente, e espero a tua eleição para a confirmar. *(Depois de um pouco de pausa, e vendo calar a filha, continua com voz grave e*

ressentida.) Para mim, ser-me-ia muito suave o ouvir da tua boca os teus sentimentos; porém, por qualquer meio que mos comunique, hei de estimá-lo: ou seja pela boca de teu tio, de teu irmão ou de Duarte, satisfaço-me... Duarte é nosso familiar amigo... é avisado, é discreto... tem merecido a minha confiança... parece-me que não desmerece a tua...

CECILIA: Também assim o entendo.

SILVESTRE: Devo-lhe muito, e tempo é já de desempenhar-me com ele.

CECILIA: Os seus filhos nunca lhe hão de limitar nem a autoridade nem o agradecimento... Ele até aqui sempre o respeitou como pai, e Vm. o contemplou como filho.

SILVESTRE: E não presumes quanto a seu respeito poderei fazer?

CECILIA: Creio que será justo consultá-lo... Pode ser que as suas ideias... pode ser... Mas em que posso eu aconselhar a Vm.?

SILVESTRE: O Marechal disse-me...

CECILIA: Eu ignoro o que é; mas Vm. bem conhece meu tio. (*Com viveza.*) Ah! Meu pai, não o acredite.

SILVESTRE: Cumpre-me pois deixar a vida sem ter o gosto de ver meus filhos como desejo... Cecilia... filhos! Cruéis filhos! Que vos fiz para assim me afligirdes? Perdi da filha a confiança, o filho trava alianças que eu não devo aprovar nem consentir...

CENA III.

SILVESTRE, CECILIA, PHILIPPE.

PHILIPPE: Senhor, estão ali duas mulheres que querem falar a Vm.

SILVESTRE: Que entrem. (*Vai-se Philippe. Retira-se Cecilia magoada, e Silvestre a chama, dizendo:*) Cecilia!

CECILIA, *voltando-se*: Meu pai?

SILVESTRE: Tu não me queres bem.

(Entram as duas mulheres por uma porta; Cecilia retira-se por outra com o lenço nos olhos.)

CENA IV.

SILVESTRE, LUIZA, CATHARINA.

SILVESTRE, *à parte, com tristeza e admiração vendo Luiza*: Não me enganou. Que garbo! Que encanto! Que modéstia! Ah!

CATHARINA: Senhor, aqui vimos cumprir com as suas ordens.

SILVESTRE, *a Luiza*: Vm. é a Sra. Luiza?

LUIZA, *assustada e perturbada*: Sim, senhor.

SILVESTRE, *a Catharina*: Senhora, ouço falar nesta menina, e tenho que dizer-lhe coisa que me interessa. *(Retira-se Catharina para o fundo da cena.)*

LUIZA, *assustada e perturbada, detendo-a pelo braço*: Minha tia...

SILVESTRE: Minha filha, sossegue-se: eu não quero dizer-lhe coisa que a mortifique.

LUIZA: Ai!

(Vai Catharina para o fundo da sala, assenta-se em uma cadeira, põe os seus óculos e entra a fazer meia, enquanto Silvestre vai conduzindo Luiza e assenta-a em outra cadeira junto a si.)

SILVESTRE: Donde é Vm. natural?

LUIZA: Sou de uma província bem conhecida, mas de um lugar pouco nomeado.

SILVESTRE: Há muito tempo que Vm. está nesta terra?

LUIZA: Não há muito. Oxalá que eu nunca cá tivera vindo!

SILVESTRE: Em que se ocupa Vm.?

LUIZA: Ganho a vida com o trabalho das minhas mãos.

SILVESTRE: Vm. é tão menina!

LUIZA: Mais tempo terei de penar.

SILVESTRE: Vm. ainda tem pai?

LUIZA: Não, senhor.

SILVESTRE: E mãe?

LUIZA: Ainda o céu ma conserva; mas tem tantas mortificações, a saúde tão atenuada, e a sua miséria é tanta...

SILVESTRE: Pois tão pobre é sua mãe?

LUIZA: Muito; e contudo no mundo não creio haja outra de quem eu estimasse mais ser filha.

SILVESTRE: Louvo-lhe esse sentimento: é de quem me parece foi bem-nascida. E quem era seu pai?

LUIZA: Meu pai era um homem de bem; compadecia-se dos males alheios; nos trabalhos nunca desamparou os seus amigos, e por fim veio a cair em pobreza. Teve de minha mãe muitos filhos, e todos com a sua morte ficamos ao desamparo... Bem criança era eu então... Pegou minha mãe em mim ao colo, subiu-me à sua cama para o abraçar e receber dele a última benção... Lembra-me que chorei... Ah! que ainda então não pensava eu bem quanto perdia!

SILVESTRE: Enternece-me!... E que a obrigou a deixar a pátria e a companhia de sua mãe?

LUIZA: Vim a Lisboa com um irmão meu a socorrer-nos de um parente que para conosco foi assaz inumano. Há anos que lá na terra se mostrava meu amigo: disto coligiu minha mãe que ele seria ainda o mesmo para comigo. Procurou-o meu irmão; não o acolheu, e a mim enviou-me a dizer que nem à porta lhe chegasse.

SILVESTRE: E que foi feito de seu irmão?

LUIZA: Foi servir el-rei, e eu fiquei com aquela senhora, que tem tanta bondade que me estima como sua filha.

SILVESTRE: Não me parece ser muito abastada.

LUIZA: O que tem parte-o comigo.

SILVESTRE: E Vm. nunca mais teve novas desse parente?

LUIZA: Perdoe-me, senhor: tenho recebido alguns socorros; mas de quem podem aproveitar a minha mãe?

SILVESTRE: E sua mãe esquece-se de Vm.?

LUIZA: Para ela nos enviar a Lisboa empenhou todas as suas poses. Ah! esperava melhor sorte desta jornada! Se isto não fora, resolver-lhe-ia ela a apartar-me de si? Agora deseja me reconduzir, e não tem com que. Isso não obstante, ela me escreve que em breve me retirarei. Pode ser que alguma pessoa se encarregue de reconduzir-me. Ah! quanta compaixão merecemos!

SILVESTRE: E nesta terra não conhece ninguém que a possa socorrer?

LUIZA: Ninguém.

SILVESTRE: E do seu trabalho é que se sustenta?

LUIZA: Sim, senhor.

SILVESTRE: E Vms. vivem sós?

LUIZA: Sós.

SILVESTRE: E quem é um moço, de quem ouço falar, chamado Sergio, que mora junto a Vm.?

CATHARINA, *com impressão, suspende o trabalho e levantam-se todos*: Ah! senhor, é o moço o mais honrado...

LUIZA: É um desgraçado, que se o quer comer ganha-o como nós, e associou a sua à nossa miséria.

SILVESTRE: Pois só isto sabe dele?

LUIZA: Nada mais.

SILVESTRE: Pois, menina, esse desgraçado...

LUIZA: Vm. conhece-o?

SILVESTRE: Se o conheço!... é meu filho.

LUIZA: Seu filho!

CATHARINA: Sergio?

SILVESTRE: Sim, menina.

LUIZA: Ah! Sergio, que me enganaste!

SILVESTRE: Com tanta virtude e tanta prenda, veja, filha, a que se expôs!

LUIZA: Sergio é seu filho!

SILVESTRE: É, eu sei que ele a estima e que a adora; e se Vm. lhe mantém esta paixão, ambos se perdem.

LUIZA: Para que vim a esta terra? Por que me não fui quando o meu coração mo aconselhava?

SILVESTRE: Ainda é tempo. Convém que vá buscar uma mãe que tanto a deseja, e a quem a sua ausência motivará cruéis temores. Quer ir?

LUIZA: Ah! querida mãe, que te direi?

SILVESTRE, *a Catharina*: Senhora, Vm. há de acompanhar esta menina, e o seu trabalho não há de ficar inútil. (*Catharina faz uma mesura.*) Amada filha (*para Luiza*), já que eu a restituo a sua mãe, restitua-me também o meu filho. Ninguém melhor do que Vm. sabe o quanto se deve aos pais; assim, a Vm. toca ensiná-lo.

LUIZA: Ah! Sergio, para que...

SILVESTRE: Por mais comedidos que sejam os seus pensamentos, sei que Vm. o envergonhara de... Enfim, anuncie-lhe a sua partida, ordene-lhe que ponha fim aos meus desgostos e ao desassossego da sua família.

LUIZA: Minha tia!

CATHARINA: Minha filha!

LUIZA: Sinto-me morrer. (*Encosta-se a Catharina.*)

CATHARINA: Pois, senhor, nós nos retiramos, e em casa esperamos as suas ordens.

LUIZA: Infeliz Sergio! Infeliz Luiza! (*Vão-se.*)

CENA V.

SILVESTRE, só.

Ó leis do mundo! ó cruéis vaidades! Não basta haver tão poucas mulheres dignas de um homem que pensa e que discorre; mas ainda limitar-lhe a escolha! Porém meu filho não pode

tardar. Arrojemos da alma, se poder ser, a impressão que esta moça lhe fez. Intimar-lhe-ei, como convém, quanto a si e a mim deve. Mas se o meu coração está de acordo com o seu...

CENA VI.

SILVESTRE, ROBERTO, ENTRANDO APRESSADO.

ROBERTO: Meu pai! (*Silvestre passeia sem lhe responder. Roberto o segue e continua com voz lastimosa.*) Meu pai!

SILVESTRE, com gravidade: Meu filho, se não estás de outro acordo, se não dás ouvidos à razão, não venhas agravar os teus erros e as minhas mortificações.

ROBERTO: Vm. bem está vendo o meu pesar e o como chego aqui consternado... Eu serei comedido e avisado... Sim, meu pai, eu o serei... assim o assentei comigo. (*Continua Silvestre a passear; Roberto o segue, e chegando-se a ele, com receio lhe diz em meia voz e atemorizado.*) Vm. viu-a?

SILVESTRE: Sim, vi. É formosa e julgo-a discreta; mas qual é o teu intento? Passar tempo? não to hei de consentir. Recebê-la não te convém.

ROBERTO: É formosa, é discreta, e não me convém! Qual será a mulher que me convenha!

SILVESTRE: Aquela que com a sua educação, com o seu nascimento, com o seu estado e fortuna, possa segurar a tua ventura e as minhas esperanças.

ROBERTO: Dessa sorte, para mim o matrimônio virá a ser laço de interesse e de ambição. Mas Vm. não tem mais que este filho, não o sacrifique às vãs quimeras que enchem o mundo de esposos desgraçados. O que me convém é uma companheira honesta e agradável, que me ensine a suportar os trabalhos da vida, e não uma mulher rica e afdalgada que mos multiplique. Ah! deseje-me antes a morte, e o céu ma conceda primeiro, que uma mulher como algumas que vejo!

SILVESTRE: Eu não te decreto nenhuma; mas também não hei de consentir que tu te prendas com essa com quem tão loucamente te enredaste. Bem poderá eu usar da minha autoridade e dizer-te: Roberto, isso desagrada-me, não me convém, risca-a da lembrança; porém eu nunca jamais te mandei nada que te não mostrasse a razão, e quis que ma aprovasse obedecendo-me; e ainda agora tenho a mesma condescendência. Modera-te e escuta: cedo fará vinte anos que eu te banhei com as primeiras lágrimas que me fizeste derramar, e a minha alma se encheu de prazer vendo que a natureza me dava em ti um amigo. Logo pois que vieste à luz do mundo, te recebi em meus braços, e elevando-te ao céu, e unindo as tuas com as minhas vozes, disse ao Onipotente: Ah! Senhor, que me concedestes este filho, se eu faltar aos deveres que me impondes neste dia, ou se ele me não corresponder com o seu procedimento, não atendais à alegria de sua mãe, levai-o para vós. Este o voto que fiz de ti e de mim, e que sempre tenho presente; assim nunca te entreguei ao cuidado do mercenário; eu mesmo te ensinei a falar, a pensar e a discorrer. Ao passo que crescias na idade, ia eu estudando as tuas inclinações e formando sobre elas o plano da tua educação. Que trabalhos não foram os meus para haver de tos evitar? Dispus para o futuro a tua fortuna, segundo o teu gosto e os teus talentos; nada omiti para te portares com distinção. Agora que me aparelhava a colher o fruto de tantos desvelos, agora que me felicitava de ter um filho que desempenhasse o lustre de seu nascimento, que lhe promete uma nobre aliança, e as suas qualidades pessoais, que o convidam a relevantes empregos, vejo que uma louca e desregrada paixão intenta destruir tudo num momento. E poderei eu vê-lo perdido na flor da idade, o seu lustre e minhas esperanças mal fundadas, e hei de consenti-lo? Isto é o que me promettesse?

ROBERTO: Que infeliz que sou!

SILVESTRE: Tens um tio que te promete uma avultada herança, um pai que te consagra a sua vida e se esmera em te mostrar a sua ternura; reputação, parentes e amigos; lisonjeiras e bem fundadas esperanças! e queixas-te que és infeliz? Que mais desejas?

ROBERTO: Luiza: o coração de Luiza e o consentimento de meu pai.

SILVESTRE: Que te atreves a pedir-me? Queres repartir com ela a tua loucura e a murmuração geral a que te expões? Que exemplo este para os filhos! Autorizarei eu com uma injuriosa complacência a desordem da sociedade, a confusão do sangue e das qualidades, a humilhação das famílias?

ROBERTO: Que infelicidade é a minha! Se eu não possuir aquela a quem amo, ver-me-ei forçado a viver com uma a quem não estime, porque outra que não seja Luiza não a hei de amar; continuamente equilibrarei uma com outra, e essa outra será desgraçada; eu também o serei, e Vm. o há de ver, e acabar de pesar.

SILVESTRE: Cumpro com o meu dever, e mal por ti se faltares ao teu.

ROBERTO: Meu pai, não me tire Luiza.

SILVESTRE: Cessa de ma pedir.

ROBERTO: Viu Vm. Luiza? Pois se eu a deixasse pela graduação, pelas dignidades, pelas esperanças e vãs quimeras, não merecia conhecê-la. E desprezará Vm. tanto o seu filho por assim o entender?

SILVESTRE: Ela não se envileceu cedendo à tua paixão; imita-a.

ROBERTO: É eu envileço-me se a desposar?

SILVESTRE: Pergunta-o ao mundo.

ROBERTO: Nas cousas indiferentes, olho para o mundo como ele é; mas quando se trata da felicidade ou infelicidade da minha vida, da escolha de uma consorte...

SILVESTRE: Tu não o hás de emendar, conforma-te com ele.

ROBERTO: Os homens tudo tem arruinado, tudo tem prevaricado, tudo tem submetido às suas vis convenções; e hei de aprová-lo?

SILVESTRE: Pois serás desprezado.

ROBERTO: Fugir-lhe-ei.

SILVESTRE: Em toda a parte te seguirá o seu desprezo, e tão digno serás tu de compaixão como essa mulher que após ti arrastares... Tu ama-la?

ROBERTO: Se a amo!

SILVESTRE: Escuta, e treme da fortuna que lhe preparas. Tempo virá que tu chegues a conhecer todo o valor dos sacrifícios que lhe ofertares. Ver-te-ás só com ela, sem bens, sem estimação, cercado de tristeza e amargura; aborrecê-la-ás, dir-lhe-ás mil vitupérios, e a sua paciência e a sua modéstia dobrarão o teu desgosto; então muito mais a aborrecerás; aborrecerás os filhos que dela tiveres, e matá-la-ás com sabores.

ROBERTO: Eu!

SILVESTRE: Tu.

ROBERTO: Nunca, nunca!

SILVESTRE: A paixão eterniza as coisas; mas a humana natureza quer que tudo acabe.

ROBERTO: Deixar eu de amar a Luiza! Se eu fora capaz... ignoro... creio... Se eu amo a Vm.!...

SILVESTRE: Queres tu sabê-lo e provar-mo? Faze o que te peço.

ROBERTO: Em vão o intento; não posso. Estou resoluto: meu pai, não me é possível.

SILVESTRE: Louco! E queres ser pai? Conheces-lhe os encargos? Se tu os conheceras, permitiras a teu filho o que esperas de mim?

ROBERTO: Ah! se eu me atrevera a responder...

SILVESTRE: Responde.

ROBERTO: Permite-mo Vm.?

SILVESTRE: Mando-te.

ROBERTO: Por muitas vezes tenho ouvido dizer a Vm. que o maior favor que o céu me podia conceder era uma mulher honesta. Tendo-a eu achado, para que quer Vm. privar-me dela? Meu pai, não, não ma tire. Agora que ela sabe quem eu sou, que não deve ela prometer-se? Será Roberto menos amante e menos generoso que Sergio? Não ma tire. Ela foi quem fez reviver a virtude no meu coração; ela só é digna de lha conservar.

SILVESTRE: Isso é dizer que o seu exemplo fará o que o meu não pode fazer.

ROBERTO: Vm. é meu pai e ordena; ela será minha mulher, e esse é outro império.

SILVESTRE: Que distância não vai de um amante a um esposo! de mulher a dama! Homem sem experiência, ignoras isto?

ROBERTO: Espero ignorá-lo sempre.

SILVESTRE: Houve jamais amante que visse a sua dama com outros olhos, ou discorresse de outro modo?

ROBERTO: Quando Vm. pretendia minha mãe, e que toda a família se conspirou contra Vm.; quando meu avô lhe chamou filho ingrato, e que Vm. no fundo do seu coração lhe chamou pai cruel; qual dos dois tinha razão? Minha mãe era virtuosa e gentil como Luiza; era pobre como ela, e Vm. a adorava assim como eu adoro a Luiza. Consentiu Vm. que lha tirassem?... e eu, meu pai, não tenho os mesmos sentimentos?

SILVESTRE: Eu tinha outros meios, e tua mãe outro nascimento.

ROBERTO: E quem sabe quem Luiza é?

SILVESTRE: Químera.

ROBERTO: Meios?... o amor e a necessidade mos ministrarão.

SILVESTRE: Teme os males que te esperam.

ROBERTO: O único que receio é não a possuir.

SILVESTRE: Teme perder a minha ternura.

ROBERTO: Tornarei a ganhá-la.

SILVESTRE: Quem to disse?

ROBERTO: Verá Vm. correr as lágrimas de Luiza; eu o abraçarei pelos pés; os meus tenros e inocentes filhos lhe estenderão os braços; e Vm. não os há de desprezar.

SILVESTRE, *à parte*: Que bem me conhece! (*Depois de uma pequena pausa, com severidade.*) Meu filho, já que não dás entrada à razão, que é infrutífero quanto te digo, e que o meio que eu sempre receei pôr em obra é o único que me resta, aproveitar-me-ei dele, pois que tu assim o queres. Deixa esses intentos: é meu gosto, e ordeno-to com toda aquela autoridade que um pai tem em seus filhos.

ROBERTO, *com impaciência e obstinação*: Autoridade, autoridade, é estilo vão.

SILVESTRE: Respeita-a.

ROBERTO, *de uma para outra parte*: Eis o como todos são! Assim é que nos amam! Que mais fariam se fossem nossos inimigos?

SILVESTRE: Que dizes? que murmuras?

ROBERTO: Julgam-se avisados porque as suas paixões são opostas às nossas!

SILVESTRE: Cala-te.

ROBERTO: Não nos dão o ser senão para terem a quem tyranizar!

SILVESTRE: Cala-te.

ROBERTO: Oprimem-nos de amargura; como se condoeram dos nossos desgostos!... Estão acostumados a dar-nos-los!

SILVESTRE: Esqueces-te de quem sou e com quem falas? Cala-te, ou teme não caia sobre ti a mais severa cólera de todos os pais.

ROBERTO: Pais! pais! já os não há... Há só tyranos.

SILVESTRE: Ó céus!

ROBERTO: Tyranos, sim.

SILVESTRE: Aparta-te de mim, filho ingrato, filho inumano! Lanço-te a minha maldição! Vai-te para longe dos meus olhos!

(*Vai-se Roberto; mas apenas tem dado dois passos, corre Silvestre atrás dele.*) Aonde vais, desgraçado?

ROBERTO: Meu pai!

SILVESTRE: Teu pai, eu? Tu meu filho? Já te não sou nada, nem nunca te fui coisa alguma. Tu tens envenenado a minha vida; tu apeteces a minha morte. Ah! para que me tem sido tão prolongada a vida? Por que não acompanhei a minha esposa? Ela já não existe, e meus infelizes dias se estendem tanto. (*Lança-se sobre uma cadeira.*)

ROBERTO, *de joelhos aos seus pés*: Meu pai!

SILVESTRE: Aparta-te; esconde-me essas lágrimas. Tirano, despedaças-me o coração, e não te posso arrojear de mim.

CENA VII.

SILVESTRE, ROBERTO, O MARECHAL.

(*Assim que aparece o marechal, levanta-se Roberto, que estava de joelhos aos pés de Silvestre, e este se deixa ficar assentado com a cabeça reclinada na mão, como sem consolação.*)

O MARECHAL, *apontando para Silvestre, a Roberto que anda passeando sem fazer caso dele*: Olha, ali o tens; vê bem o estado a que o reduziste. Eu tinha-lhe profetizado que tu o matarias, e tu verificas a minha profecia.

SILVESTRE, *levantando-se enquanto o Marechal fala, vai-se; e querendo-o seguir Roberto, ele volta e lhe diz*: Aonde vais? Mando-te que ouças teu tio. (*Sai.*)

CENA VIII.

ROBERTO, O MARECHAL.

ROBERTO: Fale senhor, fale, que eu o atendo... Se foi desgraça o amar, já não tem remédio... Se ma negam, ensinem-me

- também a esquecê-la... Como esquecê-la?... A quem? a ela?... Eu podê-lo-ia? Intentara-o... A maldição de meu pai venha sobre mim se tal coisa me veio jamais ao pensamento!
- O MARECHAL: Que é o que te pedem? que deixes uma criatura para quem só de passagem deverias olhar; pobre, desamparada, sem *ubi*, que se não sabe de onde veio, nem a quem pertence, nem o como vive. Destas donzelas nunca faltam, nem loucos que se arruinem com elas; mas recebê-la!... Recebê-la!
- ROBERTO, *impaciente*: Sr. Marechal...
- O MARECHAL: Gostas dela? Está feito, conserva-a. Tanto me faz a mim essa como outra; porém ao menos dá-nos alguma esperança de que isto acabe a seu tempo. (*Roberto quer ir-se, ele o detém.*) Onde vais?
- ROBERTO: Vou-me embora.
- O MARECHAL: Esqueces-te de que te falo em nome de teu pai?
- ROBERTO: Está bem, senhor, diga, diga; despedace-me, desespere-me, que eu não hei de dar-lhe mais uma palavra, senão que Luiza há de ser minha mulher.
- O MARECHAL: Tua mulher?
- ROBERTO: Sim, minha mulher.
- O MARECHAL: Uma moça de pouco mais ou menos?
- ROBERTO: Que me ensinou a desprezar o que os prende e en-vilece.
- O MARECHAL: Não te envergonhas?
- ROBERTO: Envergonhar? De...
- O MARECHAL: Tu, filho do Sr. Silvestre Monforte e sobrinho do Marechal Gusmão?
- ROBERTO: Eu filho do Sr. Silvestre Monforte, e seu sobrinho.
- O MARECHAL: Aí estão os frutos daquela maravilhosa educação de que teu pai tanto se lisonjeava! Aqui está o modelo dos mancebos da corte!... Mas tu julga-se assaz rico?
- ROBERTO: Não, não.

O MARECHAL: Sabes tu quanto te cabe de legítima de tua mãe?

ROBERTO: Tal me não veio nunca ao pensamento, nem o quero saber.

O MARECHAL: Ouve. De seis irmãos que fomos, foi ela a mais pequena, e isto em um país onde se não costumam dotar as donzelas com largueza. Ora, teu pai, que era tão avisado como tu és, embasbacou-se nela e recebeu-a. Por sua morte deixou quatrocentos e oitenta mil réis de renda em cada ano para vocês ambos, isto é, duzentos e quarenta mil réis para ti e outro tanto para tua irmã.

ROBERTO: Pois tenho de renda duzentos e quarenta mil réis?

O MARECHAL: Até onde eles puderem chegar...

ROBERTO: Luiza, já não habitarás uns sótãos! Já não padecerás os descontos da miséria! Tenho cinquenta moedas em cada ano!

O MARECHAL: Porém podes esperar de teu pai dez mil cruzados e quase em dobro de mim. Roberto, sim, se fazem loucuras, mas não se compram tão caras.

ROBERTO: E para que me servem essas riquezas se eu não posso aquela com quem as desejo repartir?

O MARECHAL: Louco!

ROBERTO: Já sei: esse é o título que dão a todos aqueles que antepõem a tudo uma mulher sábia, virtuosa e gentil; e eu glorio-me de capitanear a todos estes loucos.

O MARECHAL: Tu corres a arruinar-te.

ROBERTO: Com ela me darei por muito ditoso, ainda que me não sustente senão de pão e água.

O MARECHAL: Vais precipitar-te.

ROBERTO: Tenho cinquenta moedas cada ano!

O MARECHAL: Que podes fazer?

ROBERTO: Sustentá-la, vesti-la, tratá-la e vivermos ambos.

O MARECHAL: Como pedintes.

ROBERTO: Embora.

O MARECHAL: Terá pai, mãe, irmãos, irmãs, e queres casar com todos eles?

ROBERTO: Estou disposto.

O MARECHAL: Apelo para quando tiveres filhos.

ROBERTO: Então recorrerei às almas piedosas; olharão para mim; atenderão à companhia dos meu infortúnios; direi quem sou e acharei quem me socorra.

O MARECHAL: Bem conheces tu os homens!

ROBERTO: Pois julga-os maus?

O MARECHAL: Pois não tenho razão?

ROBERTO: Tenha ou não tenha, a mim sempre me restam dois meios com que posso desafiar o universo: o amor, que é intrépido, e a constância, que ensina a suportar... Se no mundo há tantos queixosos, é porque o pobre esmorece e o rico é inumano.

O MARECHAL: Entendo... Está bem. Conserva a tua Luiza; atropela a vontade de teu pai, as leis da decência, o esplendor da nobreza; envilece-te, deita-te em um atoleiro; que eu não to hei de vedar. Tu servirás de exemplo a todos aqueles filhos que cerram os ouvidos aos clamores da razão, que se arrojam a vilanias, que enchem de amargura os seus parentes e desacreditam o seu nome. Tu possuirás a tua Luiza, já que assim o queres; mas também não terás para lhe dar a comer nem aos teus filhos, que virão pedi-lo à minha porta.

ROBERTO: Receia-se disso?

O MARECHAL: Não sou digno de compaixão!... Abster-me de tudo por espaço de quarenta anos!... Podendo casar-me, privar-me dessa consolação!... Perder de vista os outros para me dar todo a estes!... Receber agora este galardão! Que dirá o mundo?... Bem se deixa ver. Já me não atreverei a aparecer e público, e se alguma vez o fizer, perguntarão: “Quem é este militar de aspecto tão melancólico?” Respon-

derão em submissa voz: “Este é o Marechal Gusmão, tio daquele tresloucado que se casou!...” Sim!... Depois falar-se-ão em segredo, olharão para mim; e eu, cheio de pejo e de desgosto, me retirarei... Ah! Dera eu quanto eu possuo se no cerco de Almeida te visse cair a meus pés atravessado de uma bala francesa; então ouviria ao menos dizer: “É pena, era digno de melhor sorte;” e teria o gosto de despachar os meus serviços a favor de tua irmã e fazê-la feliz... Nunca tal se viu!... É inaudito semelhante casamento!

ROBERTO: Será este o primeiro?

O MARECHAL: Hei de sofrê-lo?

ROBERTO: E que?...

O MARECHAL: Presumes?

ROBERTO: Seguramente.

O MARECHAL: Está bem, veremos isso. (*Vai-se.*)

ROBERTO: Está visto.

CENA IX.

ROBERTO, LUIZA, CATHARINA.

(*Roberto, passeando, entendendo estar só; Luiza e Catharina vão se avizinhandando a ele, e falam nos intervalos que Roberto faz.*)

ROBERTO: Sim, tudo está visto... Tem-se conjurado contra mim... Eu sei...

LUIZA, *em meia voz, chorosa*: Querem-no assim; vamos, minha tia.

ROBERTO: Esta é a primeira vez que vejo meu pai de acordo com este cruel tio.

LUIZA, *suspirando*: Ah! que fero instante!

CATHARINA: Bem o creio, minha filha.

LUIZA: A minha alma se confunde.

ROBERTO: Não percamos tempo, convém buscá-lo.

LUIZA: Ele aí está, minha tia; é ele.

ROBERTO, *vendo Luiza*: Sim, Luiza, sim, sou eu; eu sou Sergio.

LUIZA, *soluçando*: Tu não o és. Que infeliz sou! (*Para Catharina.*) Ah! minha tia, quem antes morrera! A que me obriguei?

Que é o que lhe vou dizer? Compadeça-se de mim, diga-lho.

ROBERTO: Luiza, não temas nada. Sergio ama-te, Roberto adora-te. Vê que tens ante ti o mais verdadeiro homem, e o amante o mais extremoso.

LUIZA, *profundamente*: Ai!

ROBERTO: Crê que Sergio não pode nem quer viver senão para ser teu.

LUIZA: De que me vale acreditá-lo?

ROBERTO: Por quê? Fala.

LUIZA: Que queres que diga?

ROBERTO: Que me amas; não é assim, Luiza?

LUIZA, *com um profundo suspiro*: Ah! que se eu te não amara!...

ROBERTO: Dá-me pois a tua mão; recebe a minha, e o juramento que aqui te faço perante o céu e esta honrada criatura que nos tem servido de mãe, em como hei de ser teu.

LUIZA: Tu não sabes que uma donzela bem-nascida não recebe nem faz juramento senão aos pés dos altares!... Também não hei de eu ser quem te guie... Ah! Sergio, agora é que eu sinto a distância que nos separa.

ROBERTO: Também tu, Luiza?

LUIZA: Desampara-me ao meu destino, e restitui o sossego a um pai que te adora.

ROBERTO: Tu não és o que falas; é ele. Bem reconheço esse homem obstinado e cruel.

LUIZA: Não o é, quer-te bem.

ROBERTO: Amaldiçoou-me, expulsou-me. Só me restava servir-se de ti para me arrancar a vida.

LUIZA: Vive, Sergio.

ROBERTO: Jura-me que serás minha a seu pesar.

LUIZA: Eu, Sergio?... Tirar um filho a seu pai! Aparentar-me com uma família que me despreza!

ROBERTO: Se tu me amas, que te importa meu pai, meu tio, minha irmã, e toda a mais parentela?

LUIZA: Tu tens uma irmã?

ROBERTO: Sim, Luiza.

LUIZA: Quanto feliz será!

ROBERTO: Não me desesperes.

LUIZA: Eu obedeco aos teus parentes. O céu te conceda algum dia uma esposa digna de ti, e que te queira tanto como Luiza.

ROBERTO: E tu deseja-lo?

LUIZA: Devo-o.

ROBERTO: Mau fim tenha quem te conheceu, e quem pode ser feliz sem ti!

LUIZA: Tu o serás; tu gozarás de todas as bênçãos prometidas aos filhos que respeitam a vontade de seus pais. Eu também participarei das do teu; com elas volverei à minha miséria, e tu te recordarás de mim.

ROBERTO, *olhando para ela com tristeza*: Eu morrerei de pena, e tu assim o queres, Luiza.

LUIZA: Bem alcanço a pena que te canso.

ROBERTO: Luiza!

LUIZA: Oh! minha tia, quanto me custam aquelas lágrimas!... Sergio, não oprimas a minha alma débil... Assaz tenho na minha dor... (*Cobre o rosto com as mãos.*) Adeus, Sergio.

ROBERTO: Tu deixas-me?

LUIZA: Nunca me esquecerei das finezas que a meu respeito obraste. Tu quiseste-me verdadeiramente, não o manifestaste abatendo a tua qualidade, sim atendendo à minha infeliz miséria. Muitas vezes me recordarei do lugar em que te conheci... Ah! Sergio!...

ROBERTO: Tu deixas-me, Luiza! Tu queres que eu morra?

LUIZA: Eu? Eu é que sou mais digna de compaixão.

ROBERTO: Para onde vais, Luiza?

LUIZA: Eu vou cumprir a minha sorte: vou ter parte nos desprazeres de minhas irmãs, e depositar os meus no peito de minha mãe. De todos os seus filhos eu sou a mais pequena; ela adora-me, tudo lhe contarei, e ela me consolará.

ROBERTO: Pois tu queres-me bem e desamparas-mo?

LUIZA: Para que te conheci?... Ah!...

ROBERTO: Não, não... não posso!... Senhora Catharina, detenha-a... Compedeça-se de nós.

CATHARINA: Pobre Sergio!

ROBERTO, *de joelhos aos pés de Luiza*: Tu não te ausentarás... Eu te seguirei... Luiza, suspende... Nem por amor de ti, nem por amor de mim to suplico... Tu tens apostado a tua e a minha ruína... em nome desses cruéis parentes... Se te perco, não os poderei ver, não os poderei ouvir nem tratar... Queres que de todo os aborreça?

LUIZA: Estima os teus parentes, obedece-lhes, e esquece-te de mim.

ROBERTO, *na mesma postura detendo-a pelos fatos*: Luiza, ouve... Tu não conheces Roberto?

LUIZA: Minha tia, vamos, vamos. (*Para Catharina que está chorando.*) Arranque-me já daqui. (*Vão-se.*)

ROBERTO, *levantando-se*: Ele consegui-lo-á... Tu apressas-lhe a ruína... Sim, tu apressas-lha. (*Entra a passear, queixa-se, desespera-se, nomeia Luiza por intervalos; depois arrima-se às costas de uma cadeira e cobre os olhos com as mãos.*)

CENA X.

ROBERTO, CECILIA, DUARTE.

(*Roberto fica como estava; Duarte chega, olha para ele, e mostra-o a Cecília.*)

DUARTE, *com tristeza*: Aí está o desgraçado!... Está oprimido de dor!... Ignora que neste instante... Quanto me compadeço!... Senhora, fale-lhe.

CECILIA: Roberto!...

ROBERTO *não levanta a cabeça; mas sentindo-os ir chegando, grita-lhes sem os ver*: Quem quer que sois, ide ter com os bárbaros que vos enviam; retirai-vos.

CECILIA: Mano, sou eu; é Cecília, que bem conhece a tua pena e que te vem buscar.

ROBERTO, *na mesma postura*: Retira-te!

CECILIA: Se te mortifico, eu me retiro. (*Retirando-se.*)

ROBERTO, *com voz lastimosa*: Cecília!

CECILIA, *chegando-se*: Mano!

ROBERTO, *pegando-lhe na mão sem mudar de postura nem olhar para ela*: Ela amava-me! Eles tiraram-ma! Ela foge-me!... Tudo perco... Ah!

CECILIA: Ainda te restam uma irmã e um amigo.

ROBERTO, *levantando a cabeça de repente*: Aonde está Duarte?

CECILIA: Aqui o tens.

ROBERTO, *levanta-se de repente, entra a passear, pensa um pouco, depois diz voltando-se para Cecília*: Mana, deixa-nos sós. (*Vai-se Cecília.*)

CENA XI.

ROBERTO, DUARTE.

ROBERTO: Sim... este é o único refúgio que me resta. (*Passeando e falando por intervalos.*) Estou disposto... Duarte, ouvem-nos alguém?

DUARTE: Que tens que dizer-me?

ROBERTO: Eu amo a Luiza e ela também me ama; tu a Cecília e ela a ti.

DUARTE: Eu a tua irmã!

ROBERTO: Tu a minha irmã; mas a mesma crueldade com que a mim me tratam te espera a ti. Se tens brios, iremos, Luíza, Cecília, tu e eu, viver em paz longe dos que nos cercam e tiranizam.

DUARTE: Que é o que dizes? (*À parte.*) Só me faltava esta confiança! (*Alto.*) Que intentas fazer? Que me aconselhas?... Dessa sorte gratificarei a teu pai os imensos benefícios que me tem feito desde que gozo esta aura que respiro? Em paga de tanta ternura hei de traspassar-lhe a alma com pesares e obrigá-lo a maldizer o dia em que me acolheu em sua casa?

ROBERTO: Se escrupulizas, não falemos mais nisso.

DUARTE: O conselho que me deste e o que intentas seguir são dois delitos... (*Apixonado.*) Roberto, descarta-te deste projeto... Caíste no desgosto de teu pai, não queiras verificá-lo ao público, nem dar-lhe assunto para que murmure: não te exponhas ao rigor das leis, nem ponhas em desesperação essa a quem queres bem... Que trabalhos te não esperam!... Que aflição me causas!

ROBERTO: Se me não socorres, deixa de aconselhar-me.

DUARTE: Não te percas.

ROBERTO: Está lançada a sorte.

DUARTE: Até a mim me perdes; tu perdes-me. Que responderei a teu pai quando me comunicar o seu desgosto?... A teu tio?... Tio cruel!... Sobrinho ainda mais cruel!... Para que me revelaste o teu pensamento? Não advertes?... Que vim aqui buscar?... Para que cheguei a ver-te?...

ROBERTO: Adeus, Duarte; dá-me um abraço; confio na tua discrição.

DUARTE: A que te arrojas?

ROBERTO: A segurar a possessão do único bem que estimo, e apartar-me daqui para sempre. (*Vai-se.*)

CENA XII.

DUARTE, só: Que mais pretende de mim o fado? Vai resoluto a roubar Luiza, e não sabe que seu tio se empenha em a prender... Ambos me fazem ao mesmo tempo seu confidente e cúmplice... Em que lances me vejo! Não posso falar nem calar-me... Se vem a suspeitar que sirvo o tio, fico aliviado por traidor na opinião do sobrinho e mal reputado no conceito do pai... Se eu pudera declarar-me com este... Mas pediram-me segredo... Não posso nem devo traí-los... Eis as ofertas do Marechal, quando me elegeu a mim, a quem tanto detesta, para executor da iníqua ordem que requereu... Acenou-me com a sobrinha e com todos os seus cabedais, dois atrativos a que, segundo ele, se não pode resistir; tudo a fim de meter-me em um lance que me perca... Com isto presume ter conseguido tudo, e já se felicita... O sobrinho adianta-se, outro desastre. Parecer-lhe-á que o zombam; há de enfurecer-se e desatinar-se. Porém Cecilia nada ignora, conhece a minha inocência... Mas que podem valer os seus abonos contra os clamores de uma família sublevada?... Só a esta atenderão. E como me eximirei de que me julguem autor do rapto? Em que labirinto me meteram, o sobrinho por indiscreto, o tio por malévolos!... E tu, inocente vítima, quem te livrará de dois homens que se empenham em perder-te?... Um espera-me para consumir a tua ruína, o outro despenha-se, e não tenho mais do que um breve instante para determinar-me... Não percamos tempo... Primeiro assenhoreemo-nos da ordem... depois veremos... (*Vai-se.*)

FIM DO SEGUNDO ATO.



ATO TERCEIRO.

CENA PRIMEIRA.

DUARTE, CECILIA.

DUARTE, *como quem suplica*: Senhora...

CECILIA: Deixa-me.

DUARTE: Senhora...

CECILIA: Atreves-te a pedir-me tal? Hei de receber em minha casa a dama de meu irmão! No meu quarto! Na casa de meu pai! Deixa-me, não te quero ouvir.

DUARTE: É o único refúgio que lhe resta, e o único que ela pode aceitar.

CECILIA: Não, não, senhor.

DUARTE: Por um instante somente, enquanto posso descobrir e ver o rumo que lhe hei de dar.

CECILIA: Não, senhor, nada... Uma desconhecida!

DUARTE: Uma infeliz, a quem não negarias socorro se a chegaras a ver.

CECILIA: Que diria meu pai?

DUARTE: Não o respeito eu tanto como tu? Recearei menos ofendê-lo!

CECILIA: E o Marechal?

DUARTE: É um louco.

CECILIA: É como todos os seus semelhantes quando se trata de acusar e maldizer.

DUARTE: Dirá que o enganei, e teu irmão que o traí. Jamais me justificarei... Mas que se te dá a ti disso?

CECILIA: Tu és o motor de todos os meus males.

DUARTE: Neste apertado lance, em quem deves considerar é em teu irmão e em teu tio, e evitar-lhes que não cometam uma ação indigna.

CECILIA: A dama de meu irmão! Uma desconhecida!... Não, senhor. O meu coração, que nunca me enganou, me está dizendo que é malfeito! Não me fales mais em tal. Tremo não nos ouça alguém.

DUARTE: Não tens que temer. Teu pai está todo ocupado com a sua pena, e o Marechal e teu irmão com os seus projetos. A mais família está distante, e eu antevendo a tua repugnância...

CECILIA: Que fizeste?

DUARTE: Pareceu-me idônea a ocasião, introduzi-a em casa. Ela aqui está, aí vem. Agora não a recebas.

CECILIA: Que fizeste, Duarte?

CENA II.

DUARTE, CECILIA, LUIZA, CLARA.

(Entra Luiza como perturbada, sem ver, sem ouvir, nem saber aonde está, e Cecília fica confusa e agoniada.)

LUIZA: Não sei aonde estou!... Não sei aonde vou!... Parece-me que vou pisando trevas... Não haverá quem me guie?... Céus, não me desampareis!...

DUARTE: Senhora, senhora...

LUIZA: Quem é que me chama?

DUARTE: Sou eu, senhora... eu é que sou.

LUIZA: Quem é Vm.? Aonde está? Seja porém quem for, socorra-me... valha-me...

DUARTE, *leva-a pela mão, e ela, depois de dar alguns passos, cai e fica de joelhos*: Venha, minha senhora... venha por aqui.

LUIZA: Já não posso... Desamparam-me as forças... eu desfaleço...

CECILIA, *a Duarte*: Ó céu!... Chama... Mas não, não chames.

LUIZA, *sempre com os olhos fechados, depois abre-os de repente e olha atemorizada para uma e outra parte*: Cruéis, que vos fiz?

DUARTE: Sossegue-se: eu sou amigo de Roberto, e a senhora é sua irmã.

LUIZA: Minha senhora, que hei de eu dizer-lhe? Veja os meus desastres... São maiores que as minhas forças... Aqui prostrada a seus pés, espero ou a minha morte ou o meu amparo. Eu sou uma desgraçada que busco um asilo. Vejo-me perseguida de seu tio e de seu irmão. A seu tio, não o conheço nem nunca o ofendi. Seu irmão... ah! eu não esperava que ele me causasse tantas aflições! Que será de mim se Vm. não me ampara? Executarão as suas tenções... Ampare-me... defenda-me... livre-me deles... livre-me de mim mesma. Eles não conhecem o quanto pode aquela que recia desacreditar-se, e que reduzem ao extremo de aborrecer a própria vida. Eu não dei causa à minha desventura, e nada tenho que repreender-me. Trabalhava, comia e vivia sossegada. Chegaram enfim os dias do meu martírio, e os seus foram os que mo apressaram. Toda a minha vida chorarei o chegarem a conhecer-me.

CECILIA, *enternecida, encosta-se às costas de uma cadeira*: Quanto me penaliza!... Como são cruéis os que assim atormentam!

LUIZA: Tenho uma mãe que esmorece por mim; como tornarei a aparecer diante dela?... Minha senhora, conserve uma filha à sua mãe, rogo-lho pela sua, se acaso ainda a tem. Quando me despedi dela, lhe ouvi dizer: “Anjos do Senhor,

tomai sob a vossa proteção esta filha, defendei-a, guardai-a.” Se Vm. cerra o seu coração à piedade, certamente que o céu não ouviu as suas súplicas, e morrerá de pesar... Abri-gue esta infeliz, para que ela a abençoe todos os dias da sua vida. Eu nada posso; porém há um Ente Supremo que pode tudo, e perante o qual não ficam sem prêmio as obras de comiserção... Senhora...

CECILIA, *chegando-se a ela e dando-lhe os braços*: Levante-se, menina.

DUARTE: Arrasam-se-te os olhos d'água? Comove-te a sua desgraça?

CECILIA, *a Duarte*: Que fizeste?

LUIZA: Bendito seja o Senhor; nem todos os corações são de pedra.

CECILIA: Eu sei o que é o meu. Bem não quisera vê-la nem ouvi-la. Amável e infeliz senhora, como se chama?

LUIZA: Luiza.

CECILIA, *abraça-a, e Duarte, sem dizer nada, ajoelha e beija a mão a Cecilia*: Venha, meu amor. (*A Duarte.*) Que mais queres pedir-me? Não fiz quanto querias?

(*Vai Cecilia conduzindo Luiza até ao fim da sala, e entrega-a a Clara.*)

DUARTE: Imprudente, que querias dizer?

CLARA: Bem entendo, minha senhora, deixe-a ao meu cuidado. (*Vai-se e Luiza.*)

CENA III.

CECILIA, DUARTE.

CECILIA, *apaixonada e depois de alguma pausa*: Fico-te muito obrigada por me expores à falácia dos meus servos.

DUARTE: Eu não te peço mais do que um breve prazo para ter tempo de buscar-lhe outro couto. Porém qual é o mérito das boas obras, se nelas não há algum desconto?

CECILIA: Que arriscados são os homens! Quem quiser ser feliz há de evitá-los... Homem, aparta-te de mim... Pois retiras-te?

DUARTE: Obedeço-te.

CECILIA: Está bem: depois de me pores em um risco tão iminente, o que te resta é ausentar-te! Vai, Duarte, vai.

DUARTE: Que tormento!

CECILIA: Tens motivo de queixar-te?

DUARTE: Nada faço que te agrade.

CECILIA: Não me desesperes. Atende que estou em um lance que me não deixará nem prever nem prevenir nada. Como me atreverei a levantar olhos diante de meu pai? Se chegar a conhecer o meu desassossego, e me perguntar a causa, não lhe hei de mentir. E sabes tu que uma razão indiscreta é quanto basta para que um homem como o Marechal venha a descobrir tudo? E meu irmão... já estou antevendo o espetáculo da sua dor. Que há de ser dele quando não achar a sua Luiza? Duarte, se o teu intento é que isto se não descubra, não me desampares um instante! Aí vem... Vai-te... Espera... Não... Ausenta-se... Céus! Que confusão é a minha!

CENA IV.

CECILIA, O MARECHAL.

O MARECHAL, *com a sua costumada ironia*: Tu só!

CECILIA: Sim, senhor, e não me desagrada.

O MARECHAL: Entendi que estavas...

CECILIA: Com quem?

O MARECHAL: Com Duarte.

CECILIA: Neste instante vai daqui.

O MARECHAL: Que te disse? Que lhe disseste?

CECILIA: Coisas pouco agradáveis, segundo o nosso costume.

O MARECHAL: Eu não vos posso entender, e sinto ver-vos discordes. Ele tem juízo, é prudente, afável e bem morigerado, tudo qualidades que eu estimo muito; e posto seja pobre, é bem-nascido. Eu sou seu amigo, e aconselhei-lhe que fizesse por te agradar.

CECILIA: Que quer dizer agradecer-me?

O MARECHAL: Quero dizer... Tu não fizeste voto de não casar?

CECILIA: Perdoe, senhor; essa é a minha tenção.

O MARECHAL: Cecília, queres que te fale com o coração nas mãos? Eu quebrei de todo com teu irmão. É um gênio intratável, um obstinado: neste instante acabou de fazer-me uma que nunca lhe perdoarei... Agora pode correr soltamente após essa que o embasbaca, que a mim já se me não dá... Enfim, o ser bom cansa... Toda a minha afeição se virou para ti, minha rica sobrinha. Se estimas de alguma sorte a tua felicidade, a minha e a de teu pai...

CECILIA: Claro está que...

O MARECHAL: Mas não me perguntas o que te cumpre fazer?

CECILIA: Porque sei que não há de deixar-mo ignorar.

O MARECHAL: Tens razão; pois é necessário que te conformes com Duarte. Bem sei que teu pai terá muita repugnância em aprovar este casamento; porém eu lhe falarei, eu dissolverei todas as dificuldades. Se queres, porei em obra o meu intento.

CECILIA: E meu tio aconselha-me que eu ponha os olhos em algum homem que não seja escolhido por meu pai?

O MARECHAL: Tudo está em ele não ser rico; mas eu faço-te doação dos meus cabedais... Já te disse que teu irmão não me era nada. Isto, Cecília, não é tão pouco que não mereça atenção.

CECILIA: Eu prejudicar a meu irmão!

O MARECHAL: E que entendes tu por prejudicar? Eu não vos devo nada; o que eu possuo, a mim o devo; assaz me custou e posso dispor como quiser.

CECILIA: Meu tio, eu não questiono até aonde se estende a autoridade que qualquer parente tem para dispor dos seus bens, nem se obram justa ou injustamente. O que eu sei é que sem injúria não posso aceitar os seus, e isto me basta.

O MARECHAL: E presumes que Roberto faria outro tanto a teu respeito?

CECILIA: Sei quem meu irmão é; e se ele aqui estivesse, falaríamos ambos pela mesma boca.

O MARECHAL: E que dirias tu?

CECILIA: Senhor Marechal, não me obrigue: sou muito sincera...

O MARECHAL: Muito folgo, fala, gosto de ouvir a verdade. Que dirias?

CECILIA: Que não há inumanidade que iguale a de numa província parentes submergidos de miséria, a quem meu pai às suas escondidas está favorecendo, e querê-los privar de uma sucessão que legitimamente lhes compete e de que tanto carecem; que nem eu nem meu irmão queremos cabedais que de justiça devemos restituir àqueles a quem as leis da natureza e da sociedade os destinam.

O MARECHAL: Pois está bem, nem tu nem teu irmão os terão. Deixar-vos-ei a todos, ir-me-ei de uma casa aonde tudo anda de través, e aonde não há nada que se possa comparar com a insolência dos filhos mais do que a patetice do pai. Gozarei em paz dos meus dias sem me amofinar por ingratos.

CECILIA: Fará muito bem, meu rico tio.

O MARECHAL: Minha sobrinha, a tua aprovação é de grande peso; porém aconselho-te que te consultes. Eu não ignoro o que se passa no teu coração, nem me deixo engodar do

teu desinteresse, nem os teus segredos me são tão ocultos como tu supões. Isto basta, eu cá me entendo.

CENA V.

CECILIA, O MARECHAL, SILVESTRE, ROBERTO.

ROBERTO, *que vem em seguimento do pai, todo arrebatado, aflito e desvairado em toda a cena*: Já lá não estão... Não se sabe delas... Desapareceram.

O MARECHAL, *à parte*: Bom. Está executada a ordem.

ROBERTO: Meu pai, ouça o que lhe suplica um filho desesperado. Restitua-me Luiza. É impossível eu viver sem ela. Vm. é as delícias de quantos o cercam; será o único seu filho a quem Vm. torne desgraçado?... Elas desapareceram... foram-se... Que há de ser de mim?... Que hei de fazer?...

O MARECHAL, *à parte*: Foi diligente.

ROBERTO: Meu pai...

SILVESTRE: Eu não concorri para a sua ausência; já to disse, deves acreditar-me.

(Silvestre passeia muito devagar com os olhos no chão e o parecer triste.)

ROBERTO, *virando o rosto para o fundo da cena*: Luiza, aonde estás?... Que é feito de ti?... Ah!...

CECILIA, *à parte*: Isto estava eu antevendo.

O MARECHAL, *à parte*: Vamos consumir a obra. *(Alto, com tom compassivo.)* Roberto...

ROBERTO: Senhor, deixe-me: assaz me arrependo de o haver escutado... Seguia-a... talvez a demovesse, e vim a perde-la!

O MARECHAL: Roberto...

ROBERTO: Deixe-me.

O MARECHAL: Sinto ter-te dado tanta pena.

ROBERTO: Sou bem infeliz!

O MARECHAL: Bem me dizia a mim Duarte; mas que poderia crer que por uma moça como muitas que por aí há chegarias a este estado?

ROBERTO, *encolerizado*: Que é isso de Duarte!

O MARECHAL: Eu o digo... Nada.

ROBERTO: Tudo me há de vir a faltar em um só dia! Também a desgraça que me persegue me tira o amigo! Acabe, Sr. Marechal.

O MARECHAL: Duarte e eu... Não me atrevo a dizer-to... tu não nos perdoarás nunca.

SILVESTRE: Que foi o que fez?... Será possível! Mano, explique-se.

O MARECHAL: Cecília, Duarte to diria: dize-o por mim.

ROBERTO, *ao Marechal*: Para que quer matar-me?

SILVESTRE, *com severidade*: Tu perturbas-te, Cecília?

ROBERTO: Mana!

SILVESTRE: Cecília... Mas não, a ação é indigna... Minha filha e Duarte não eram capazes...

ROBERTO: Tremo... Ai... Céus, que é o que me ameaça?

SILVESTRE, *com severidade*: Sr. Marechal, explique-se, acabe já de atormentar-me com as suspeitas que me faz ter de todos que me cercam. (*Passeia indignado e diz para o Marechal.*) Hipócrita! (*Finge o Marechal envergonhar-se, e cala-se; Cecília fica comprimida; Roberto está atento, esperando assustado que o Marechal fale, e olhando para ele; Silvestre continua.*) Mano, está determinado a guardar por mais tempo esse cruel silêncio?

O MARECHAL, *para Cecília*: Já que te calas e me obrigas a falar... (*A Roberto.*) A tua dama...

ROBERTO: Luiza?

O MARECHAL: Está presa.

ROBERTO: Ó céus!

O MARECHAL: Tirei a ordem... Duarte tomou a seu cargo o mais.

SILVESTRE: Duarte!

ROBERTO: Ele!

CECILIA: Mao, não há tal.

ROBERTO: Luiza!... E foi Duarte! (*Arroja-se desesperado em uma cadeira.*)

SILVESTRE: Que lhe fez essa infeliz para lhe aumentar a desgraça com a perda da honra e da liberdade? Que autoridade tinha nela?

O MARECHAL: A casa é honrada.

ROBERTO: Estou vendo a... Vejo-lhe as lágrimas, ouço-lhe os gemidos e não morro... Bárbaro, convoque o seu indigno cúmplice, e venham ambos por piedade livrar-me desta desesperação. (*Cai nos braços do pai.*)

SILVESTRE: Sossega-te, infeliz.

ROBERTO, *nos braços do pai com voz lastimosa e sentida*: Duarte!... ele... que...

O MARECHAL: Ele fez o que qualquer outro faria em seu lugar.

ROBERTO, *como acima*: Que se dava por meu amigo!... Ah! Traidor!...

SILVESTRE: De quem nos fiaremos de hoje em diante

O MARECHAL: Ele bem o não queria; mas eu prometi-lhe minha sobrinha e os meus cabedais.

CECILIA: Meu pai, Duarte não é vil nem é traidor.

SILVESTRE: Pois que é?

ROBERTO: Ouça-me e conheça-o... Ah! Traidor! Opresso da tua indignação, incitado deste cruel tio e desprezado de Luiza...

SILVESTRE: Então?

ROBERTO: Eu, levado da desesperação, dispunha-me a furtá-la e levá-la para o fim do mundo... Não, nenhum homem foi nunca mais indignamente zombado... Veio ter comigo, descubro-lhe o meu coração... Fio-lhe o meu segredo como

amigo... Reprende-me... Dissuade-me... Demora-me; e para quê? Para me trair, para me enganar, para perder-me. Há de custar-lhe a vida.

CENA VI.

CECILIA, SILVESTRE, O MARECHAL, ROBERTO, DUARTE.

CECILIA, *assim que vê Duarte, corre para ele gritando*: Duarte, aonde vais?

ROBERTO, *gritando enfurecido*: Traidor, aonde a tens? Restitui-ma, e prepara-te para defenderes a vida.

SILVESTRE, *correndo para Roberto*: Filho!

CECILIA: Mano... Suspende... Eu morro... (*Assenta-se.*)

O MARECHAL, *a Silvestre*: Então, entenece-se por ele? Que lhe parece?

SILVESTRE: Duarte, retira-te.

DUARTE: Senhor, permita-me que esteja aqui.

ROBERTO: Que te fez Luiza? Que te fiz eu para assim nos tratares?

SILVESTRE: Sempre cometeste uma ação indigna.

ROBERTO: Se prezas minha irmã, se a querias, não te era mais útil... Não ta tinha oferecido?... Era por meio de uma traição que te convinha alcançá-la? Homem vil, enganas-te. Tu não conheces Cecilia nem meu pai, nem sabes quem é o Marechal, que te arruinou, e agora se está recreando com a tua confusão. Não respondes?... Calas-te?...

DUARTE: Ouço-te, e vejo que em um momento tiram aqui a honra àquele que em toda a sua vida se desvelou por merecê-la. Outra coisa esperava eu.

SILVESTRE: Retira-te, não acrescentes o engano à perfídia.

DUARTE: Eu não sou nem mentiroso nem pérfido.

ROBERTO: Que atrevida intrepidez!

O MARECHAL: Amigo, já não é tempo de dissimular: eu revelei tudo.

DUARTE: Bem o entendo, senhor; alcanço a sua tenção.

O MARECHAL: Que vem a dizer nisso? Prometi-lhe os meus cabedais, minha sobrinha. Este foi o nosso ajuste: estou por ele.

ROBERTO: Ao menos fico muito obrigado à sua malevolência. Eu sou o único esposo que lhe resta.

DUARTE: Eu não estimo em tanto os seus cabedais, que os queira ganhar com o desconto da honra; nem sua sobrinha deve servir de recompensa a uma perfídia... Aí tem a sua ordem.

O MARECHAL, *pegando nela*: A minha ordem!... Vejamos, vejamos.

DUARTE: Se eu usara dela, já estaria em outras mãos.

ROBERTO: Que ouço? Luiza está livre?

DUARTE: Roberto, costuma-te a não te levar das aparências e a ser mais indulgente com os homens de bem. Sr. Marechal, fique-se embora.

SILVESTRE, *pesaroso*: Andei acelerado. Ofendi-o.

O MARECHAL, *olhando para o papel*: Esta é. Enganou-me.

SILVESTRE: O mano faz-se credor desse castigo.

O MARECHAL: Muito bem: esforce-os a que me percam o respeito, que eles ainda não estão assaz dispostos.

ROBERTO: Em qualquer parte que esteja, a tia já há de ter vindo; irei buscá-la, falar-lhe e desculpar-me; abraçá-la-ei pelos pés, chorarei, enternecer-se-á e penetrarei este segredo. (*Vai-se, e Cecilia o vai seguindo.*)

CECILIA: Mano!

ROBERTO: Deixa-me, os teus interesses são diferentes dos meus.

CENA VII.

SILVESTRE, O MARECHAL.

O MARECHAL: Vm. ouviu?

SILVESTRE: Sim, senhor.

O MARECHAL: Sabe aonde ele vai?

SILVESTRE: Sei.

O MARECHAL: Não o embaraça?

SILVESTRE: Não.

O MARECHAL: E se vier a saber aonde está a rapariga?

SILVESTRE: Confio muito nela. É rapariga, mas é bem-nascida, e neste caso fará mais do que eu e o Sr. Marechal.

O MARECHAL: Está muito bem imaginado!

SILVESTRE: Não é este o lance em que meu filho se deixe guiar da razão.

O MARECHAL: Logo, não há mais do que perder-se! Há coisa igual!... E é Vm. pai de família? Vm.?

SILVESTRE: Ensine-me o Sr. Marechal o que devo fazer.

O MARECHAL: O que deve fazer? É ser senhor da sua casa; mostrar-lhe que é homem e pai quando o merecem.

SILVESTRE: Faça-me mercê, diga-me contra quem quer que eu proceda?

O MARECHAL: Contra quem? Boa pergunta!... Contra todos: contra Duarte, que se empenha em manter a loucura de seu filho, e introduzir na família uma mulher indigna para franquear o passo a si mesmo, e a quem eu expulsaria da minha casa; contra sua filha, que de dia em dia se faz mais atrevida, que me falta ao respeito, e cedo lho perderá também, a qual eu encerraria em um convento; contra um filho, que tem perdido todos os sentimentos de honra, que se quer ridicularizar e injuriar-nos, e eu lhe tornaria a vida tão áspera, que jamais lhe subiria ao pensamento o afastar-se da minha obediência. Quanto à velha que lhe deu entrada em casa, e à rapariga que tanto o tem azoinado, muito tempo há que eu teria dado cabo delas; e é por donde eu havia principiar; e se eu estivera no seu lugar, havia envergonhar-me de que outro se me adiantasse. Mas isto requer vigor, Vm. não o tem.

SILVESTRE: Compreendo. O que Vm. vem a dizer é que lance fora de minha casa um homem que nela acolhi ao sair do

berço, a quem servi de pai, e que se tem consagrado aos meus interesses desde que se conhece; que tem empregado a melhor parte dos seus dias em agradar-me; que, se o desamparar, não tem de que se socorra, e a quem a minha amizade virá a ser funesta, pois que lhe não há de ser útil; e isto com o pretexto de que aconselha meu filho, cujos projetos desaprovou; porque socorre uma criatura que talvez nunca viu nem conheceu, ou mais depressa por não querer ser o instrumento da sua ruína. Clausurarei minha filha em um convento, acumularei suspeitas indecentes contra o seu proceder e pessoa, serei eu mesmo quem manche a sua reputação; e por quê? Porque algumas vezes se demasia ou lhe escapa alguma palavra menos comedida para com o Sr. Marechal, que a todos se faz insuportável com o seu gênio quimérico e melancólico. Odiar-me-ei com meu filho, apagarei da sua alma os sentimentos que me deve, acabarei de inflamar-lhe o seu gênio feroso, expô-lo-ei a que faça uma ação estrondosa que o desacredite na opinião do vulgo, e isto logo no princípio da sua vida; e com que motivo? Porque se namorou de uma infeliz em que encontrou formosura e virtude? Porque se obstina em lhe querer? E bem que isto me desagrade, riscarei da minha alma os afetos de pai e a bondade natural que por outra parte lhe conheço? Não se injuria de tais conselhos? Quando devera ser o protetor de meus filhos, é quem os acusa, quem lhes espia os defeitos e exagera os que lhe divisa, e quem se aflige porque lhos não descobre?

O MARECHAL: É pesar que me não acompanha.

SILVESTRE: Essas mulheres contra quem tirou a ordem...

O MARECHAL: O que falta é tomar também o seu partido...
Vá... vá...

SILVESTRE: Faço mal?... Mano, muitas coisas há que lhe não agrada ouvi-las. Pois saiba que este negócio mais me toca a mim do que a outrem, e é desnecessário o seu falar.

O MARECHAL: Eu nunca tenho razão., Vm. sempre a tem.

SILVESTRE: Não, Sr. Marechal; desengane-se, que nunca há de conseguir que eu seja pai injusto e cruel, nem homem ingrato e mal-intencionado. Nunca cometerei uma violência a bem dos meus interesses, nem perderei as esperanças que tiver por causa dos obstáculos que se lhe opõem e as desvanecem. Tampouco farei da minha casa deserto porque nela sucedem coisas que me desagradam assim como ao Sr. Marechal.

O MARECHAL: Assim é que é o fazer; está muito bom. Poupe a sua filhinha, esmoreça pelo filho, não inquiete aqueles que o desencaminham; que tudo isto é muito acertado e não deve evitar-se. Porém quanto ao seu Duarte, quero dizer-lhe que é impossível o vivermos ambos debaixo de um mesmo telhado... Isto não tem meio termo: ou ele há de ir-se hoje daqui, ou eu hei de sair amanhã.

SILVESTRE: Faça o Sr. Marechal o que lhe parecer.

O MARECHAL: Isso sei eu. E como Vm. ficaria contente se eu me fosse, não é assim? Pois hei de ficar, ainda que não seja senão para lhe lançar em rosto todas as suas asneiras e envergonhá-lo. Além de que, estou com curiosidade de ver em que virá a parar tudo isto.

(Vão-se ambos.)

FIM DO TERCEIRO ATO.

ATO QUARTO.**CENA PRIMEIRA.**

ROBERTO, *furioso*: Tudo se sabe!... Já está descoberto o traidor. Desgraçado! Ele foi quem levou Luiza. É justo acabe às minhas mãos. Ó Lá, Philippe.

CENA II.

ROBERTO, PHILIPPE.

ROBERTO, *dando-lhe uma carta*: Leva isso.

PHILIPPE: A quem, senhor?

ROBERTO: A Duarte. Quero apanhá-lo fora daqui; quero enterrar-lhe esta espada no peito, arrancar-lhe a confissão do seu delito e o segredo do seu homizio, e correr como desatinado até aonde me levar a esperança de o poder achar... (*Repara no criado.*) Ainda não foste ou já vieste?

PHILIPPE: Senhor...

ROBERTO: Que esperas?

PHILIPPE: Encerra-se aqui alguma coisa de que o senhor seu pai haja de se enfadar?

ROBERTO: Anda, vai. (*Vai-se Philippe.*)

CENA III.

ROBERTO, CECILIA.

ROBERTO: Ele que me deve tudo!... A quem mil vezes defendi contra o Marechal!... A quem... (*Vendo vir a irmã.*) Desgraçada a que homem te inclinaste?

CECILIA: Mano, que dizes? Que tens? Para que me atemorizas?

ROBERTO: Pêrfido!... Traidor!... Ela foi fiada em que vinha para aqui... Abusou do teu nome...

CECILIA: Duarte está inocente.

ROBERTO: Pôde ver-lhe as lágrimas... Ouvir-lhe os gemidos... Arrancar uma da outra!... Bárbaro!...

CECILIA: Não é bárbaro, é teu amigo.

ROBERTO: Meu amigo!... Bem o quisera!... Na sua mão estava sermos ambos felizes... Irmos eu e ele, tu e Luiza...

CECILIA: Que ouço?... Pois propuseste-lhe?... Ele, tu, eu e Luiza?... Tua irmã?...

ROBERTO: Que me não disse! Que me não ponderou! Com que falsidade!...

CECILIA: É honrado; sim, Roberto, a tua acusação é quem mais o abona.

ROBERTO: E ousas dizê-lo? Treme, treme... defendê-lo é redobrar-me o furor. Aparta-te de mim.

CECILIA: Não, mano, hás de ouvir-me. Verás Cecília a teus pés... Duarte... Restitui-lhe o crédito. Já o não conheces... Em um instante pudeste mudar-te!... Tu incriminá-lo? Tu?... Homem injusto!

ROBERTO: Desgraçada serás se lhe tens alguma afeição! Eu peno, tu daqui a pouco também penarás.

CECILIA: Que intentas?

ROBERTO: Compadece-te de ti, e não me questiones.

CECILIA: Aborreces-me?

ROBERTO: Condoe-me de ti.

CECILIA: Esperas pelo pai?

ROBERTO: Fujo dele e de todo o mundo.

CECILIA: Já sei que queres perder Duarte, queres perder-me a mim... Está bem: perde-nos... Dize ao pai...

ROBERTO: Não tenho mais que dizer-lhe; já sabe tudo.

CECILIA: Ó céus!

CENA IV.

ROBERTO, CECILIA, SILVESTRE.

(Assim que Roberto avista o pai, dá mostras de impaciente, e depois fica imóvel.)

SILVESTRE: Tu foges-me e eu não te posso deixar. Eu já não tenho filho, e tu ainda tens pai. Para que foges de mim, Roberto? Eu não procuro afligir-te mais, nem expor a novos ultrajes o meu respeito. Filho, não me mates de pena. Aqui estamos sós, aqui tens teu pai e tua irmã, ela está chorando, e as minhas lágrimas esperam pelas tuas para todas se confundirem. Que doce instante será este se tu quiseres... Perdeste essa que amavas, e perdeste-la pela perfídia de um homem a quem tanto estimavas...

ROBERTO: Ah!...

SILVESTRE: Triunfa de ti, triunfa dele. Doma uma paixão que desdoura; faze-te merecedor da minha graça. Roberto, restitui-me o meu filho. *(Afasta-se Roberto, dá mostras de querer responder aos sentimentos do pai, mas não pode; o pai, que entende o contrário, o vai seguindo, dizendo.)* Céus! Assim é que se acolhe um pai? Afasta-se de mim! Filho ingrato! Filho inumano! Para onde irás que eu te não siga? Para toda a parte te seguirei e a todo o instante te pedirei o meu

filho. (*Continua Roberto em afastar-se, Silvestre o segue e lhe exclama com força.*) Restitui-me o meu filho! Restitui-me o meu filho! (*Vai Roberto encostar-se à parede, levanta e cruza os braços, esconde a cara com as mãos, e Silvestre continua:*) Não me respondes?... Já as minhas vozes não penetram o âmago do seu coração! Uma louca paixão lho faz impenetrável! Tudo tem arruinado! Tornou-o estúpido e feroz! (*Deixa-se cair sobre uma cadeira.*) Pai infeliz! O céu te castiga, pune-te neste objeto do teu desfalecimento... Morrerás... Sim, cruéis filhos, eu o apeteço... Vós o desejais.

CECILIA, *chegando-se ao pai soluçando*: Ah!... Não...

SILVESTRE: Consolai-vos, que não vereis por muito tempo o meu martírio... Eu me ocultarei em algum sítio desconhecido a esperar o fim de uma vida...

CECILIA, *pegando na mão a Silvestre com muito sentimento*: Se Vm. desamparar os seus filhos, que há de ser deles?

SILVESTRE: Cecília, a minha tenção... Duarte... Quando vos via ambos, dizia: este fará ditosa a minha família... Esta restaurará a do meu amigo!...

CECILIA, *admirada*: Que ouço!

ROBERTO, *impetuoso*: Pois ele havia casar com minha irmã!... Eu chamar-lhe cunhado!... E ele...

SILVESTRE: Todos os males vieram de tropel. Morreram as minhas esperanças.

CENA V.

ROBERTO, CECILIA, SILVESTRE, DUARTE.

ROBERTO: Ei-lo aí, ei-lo aí... Vão-se todos, vão-se.

CECILIA, *correndo a encontrar Duarte*: Duarte, detém-te, não chegues, suspende.

SILVESTRE: Roberto... filho... (*Abraça Roberto pela cintura e o vai levando para fora da cena, e ele ao sair faz sinal com a*

cabeça a Duarte para que este o siga, e este se deixa ficar muito sossegado.)

CECILIA: Sou bem infeliz!

CENA VI.

CECILIA, DUARTE, O MARECHAL, SILVESTRE,
QUE SE ENCONTRAM NO FUNDO DA CENA
QUANDO ESTE TORNA A VIR.

SILVESTRE: Mano, daqui a nada eu o buscarei.

O MARECHAL: Isso é dizer que por ora não carece de mim. Sou seu criado. *(Vai-se.)*

CENA VII.

CECILIA, DUARTE, SILVESTRE.

SILVESTRE: Na minha casa tudo é desassossego e confusão, e tu és o motor de tudo... Desagrada-me muito isto. Duarte, eu não farei alarde dos benefícios que te tenho prestado, talvez assim o quisesses; mas não, se vão-lhe de data a sinceridade com que esta manhã te tratei, e não procuremos princípios mais atrasados. Não esperava eu de ti... Medita meu filho um rapto, e tu ocultas-mo! O Marechal concebe um inaudito projeto, e tu calas-mo!

DUARTE: Eles assim mo pediram.

SILVESTRE: E devias tal prometer?... Porém vamos ao mais. A rapariga desapareceu e tu estás culpado no roubo. Que é feito dela? Que queres que eu suponha do teu silêncio? Contudo, eu não te insto a que me respondas. Sei que aqui há uma tal obscuridade, que me não está a conto o penetrá-la, seja o que for... Interesse-me por ela e tenho empenho que apareça. Cecilia, aquelas esperanças de que eu me lisonjeava desvaneceram-se. Eu já estou prevendo os dissabores que

esperam a minha velhice, e quero evitar-vos o desgosto de os presenciardes. Creio que tenho feito quanto devia para vos fazer felizes; assim ouvirei gostoso que os meus filhos são ditosos. (*Vai-se.*)

CENA VIII.

DUARTE, CECILIA.

DUARTE: Bem estou notando o teu desassossego, e aguardo as tuas repreensões. (*Assenta-se Cecilia em uma cadeira, cheia de tristeza e a cabeça reclinada.*)

CECILIA: Não estou em mim... Meu irmão atenta à tua vida.

DUARTE: O seu desafio não quer dizer nada. Julga-se ofendido; mas como estou inocente, nada me abala.

CECILIA: Para que te acreditei? Por que não segui o meu acordo? Bem ouviste meu pai.

DUARTE: Teu pai é um homem reto e nada receio.

CECILIA: Era teu amigo e estimava-te.

DUARTE: Se eu lhe mereci essa afeição, eu a tornarei a recobrar.

CECILIA: Tu tornarias ditosa a sua família... Eu restauraria a do seu amigo...

DUARTE: É possível! Ó céus!

CECILIA: Eu não me atrevia a descobrir-lhe o meu amor; via-o mortificado com a paixão de meu irmão e temia aumentar-lhe a dor... Quem tal diria? Que apesar da oposição e ódio do Marechal... Ah, Duarte, para ti é que ele me destinava.

DUARTE: E tu queres-me bem? Ah!... Eu fiz o que devia. Quaisquer que sejam as consequências, não me arrependo do que fiz. Cecilia, convém declarar tudo.

CECILIA: Pois há mais?...

DUARTE: Aquela mulher...

CECILIA: Qual?

DUARTE: A chamada tia de Luiza.

CECILIA: Então?

DUARTE: Está sentada à porta, os criados estão todos de roda dela, e diz que quer entrar e falar...

CECILIA: Céus!... Vou...

DUARTE: A que?

CECILIA: Lançar-me aos pés de meu pai.

DUARTE: Suspende... Adverte.

CECILIA: Não, Duarte.

DUARTE: Escuta-me.

CECILIA: Já não escuto mais nada.

DUARTE: Cecilia, senhora...

CECILIA: Que queres de mim?

DUARTE: Tudo está já prevenido. Estão entretendo-a, não a deixarão entrar, e caso que entre, se a não encaminharem ao Marechal, que poderá ela dizer aos outros que eles não saíram já?

CECILIA: Não, senhor, não me quero expor a mais. Direi tudo a meu pai. Meu pai é muito bom, conhecerá a minha inocência e a razão por que assim obraste, e alcançarei o teu e o meu perdão.

DUARTE: E essa desgraçada a quem auxilias?... Depois de a teres acolhido, determinas da sua sorte sem a consultar?

CECILIA: Meu pai é muito bom.

DUARTE: Aí vem teu irmão.

CENA IX.

DUARTE, CECILIA, ROBERTO.

(Vem Roberto com passos lentos, gesto melancólico e feroz, a cabeça baixa, os braços cruzados e o chapéu carregado nos olhos; e Cecilia vai muito depressa meter-se entre eles.)

CECILIA: Roberto... Duarte...

ROBERTO, *a Duarte*: Julgava-te só.

CECILIA: Duarte, olha que é o teu amigo, é meu irmão.

DUARTE, *sentando-se*: Não me esqueço disso, senhora.

ROBERTO, *sentando-se*: Ou te vás ou fiques, jamais me apartarei de ti.

CECILIA: Louco! Ingrato! Que determinas?... Não sabes?...

ROBERTO: Ainda mal que tanto o sei!

CECILIA: Enganas-te.

ROBERTO, *levanta-se, olha para Duarte, leva a mão à espada, e diz para a irmã*: Deixa-me; deixa-nos. (*Chamando.*) Duarte! (*Levanta-se Duarte de repente.*)

CECILIA, *pondo-se bem defronte do irmão*: Ó céus!... Suspende... Sabe... Luiza...

ROBERTO: Luiza, então?

CECILIA: Que vou dizer-lhe...

ROBERTO: Que fez?... Fala, fala.

CECILIA: Que lhe fez?... Salvou-a do teu furor; salvou-a da crueldade do Marechal; trouxe-a para esta casa; obrigou-me a recolhê-la; aqui está, e está bem contra a minha vontade... (*Soluçando.*) Agora vai, corre a enterrar naquele peito essa espada.

ROBERTO: Ó céus! Isso é assim? Luiza está aqui?... E foi ele?...

Foste tu?... Ah! Minha mana!... Mana! Querido amigo!...

Sou infeliz, sou um louco!

DUARTE: És amante.

ROBERTO: Cecília, Duarte, tudo vos devo... Não me perdoais?...

Sim, vós sois avisados, e também vos quereis bem; ponde-vos em meu lugar; perdoais-me? Porém ela intentava... Chora... Desespera-me... aborrece-me... Cecília, queres vingar-te? Queres ver-me soçobrar com o peso dos meus desacetos? Realça a tua bondade... Promete-me que a veja por um instante.

CECILIA: E ousas pedir-me tal?

ROBERTO: Minha mana, necessito vê-la, necessito...

CECILIA: Entendes?...

DUARTE: Sem isso não há de sossegar.

CECILIA: E o pai?... E o Marechal?...

ROBERTO: Que me importa? Quero vê-la. Vou correndo...

DUARTE: Espera.

CECILIA: Duarte...

DUARTE: Senhora, é necessário chamar... (*Entra a chamar Clara, que vem com ele. Cecilia a vai encontrar no fundo da cena.*)

ROBERTO, *quando ela passa, lhe pega na mão e lha beija cheio de prazer; depois volta-se para Duarte e abraça-o*: Torno a vê-la!

CECILIA, *a Clara depois de um breve espaço que falam baixo*: Traze-a, toma bem sentido.

DUARTE, *a Clara que se vai retirando*: Não perca de vista o Marechal.

ROBERTO, *para a parte por onde há de vir Luiza*: Torno a ver Luiza! Já lhe sinto os passos... Ela chega... Tremo... Eu desfaleço... Parece se me aparta o coração do corpo, que teme aparecer diante dela... Não me atreverei a levantar os olhos... Não poderei dizer-lhe nada.

CENA X.

CECILIA, DUARTE, ROBERTO, LUIZA, *QUE VEM COM CLARA, E ESTA NÃO ENTRA NA SALA, E FINGE FICAR NA ANTECÂMARA, E DE DENTRO É QUE FALA.*

LUIZA, *apenas entra e vê Roberto, corre para Cecilia, lançando-lhe os braços*: Senhora!

ROBERTO, *seguindo-a*: Luiza!

DUARTE, *da porta por onde veio Luiza*: Sra. Clara!

CLARA, *de dentro*: Senhor, aqui estou.

CECILIA, *a Luiza*: Não receie nada; sossegue-se; sente-se.

(Assenta-se Luiza; Duarte e Cecilia retiram-se para o fundo da cena, e calados observam o que se passa entre Luiza e Roberto. Duarte, com aspecto sério e pensativo, de quando em quando olha para Cecilia, que está com o gesto triste e desassossegado. Luiza com os olhos no chão e o aspecto severo.)

ROBERTO: És tu!... És tu!... Torno a ver-te!... Luiza... Ó céus! Que severidade!... Que silêncio!... Luiza, não esquives de mim os teus olhos... Assaz tenho padecido... Dize a este desgraçado uma só palavra sequer.

LUIZA: E tu merece-lo?

ROBERTO, *apontando para os dois*: Pergunta-lho.

LUIZA: Que mais dirão? Parece-te pouco o que sei? Quem foi o que me conduziu? Quem me detém aqui? Senhor, que é o que determina comigo?

ROBERTO: Amar-te, possuir-te, ser teu apesar de todos e apesar de ti mesma.

LUIZA: Bem me dás a conhecer o pouco caso que se faz dos desgraçados; valem tão pouco, que os julgam aptos para sofrerem tudo; porém, senhor, advirta que eu também tenho parentes.

ROBERTO: Eu os conhecerei; irei abraçá-los pelos pés; deles é que te quero obter.

LUIZA: Não o esperes. São pobres, sim, mas honrados... Senhor, restitua-me aos meus, restitua-me a mim mesma; deixe-me ir daqui.

ROBERTO: Pede-me antes a vida.

LUIZA: Ó céus! Que há de ser de mim?... *(Para Cecilia e Duarte, angustiada.)* Senhor... Senhora... *(A Roberto.)* Senhor,

deixe-me ir daqui embora; deixe... Homem cruel, queres que t'ó peça de joelhos? (*Ajoelhando.*) Aqui estou.

ROBERTO, *levantando-a*: Tu a meus pés!... Eu é que devia estar e morrer aos teus.

LUIZA: Não tens piedade; não, não tens piedade, vil roubador...

Que te fiz? Que autoridade tens em mim? Quero retirar-me daqui... Quem se há de atrever a embarçar-me?... Tu dizes que me queres bem?... Tu?...

ROBERTO, *apontando para os dois*: Eles que o digam.

LUIZA: Estás determinado a perder-me? Sim, assentaste nisso, hás de consegui-lo!... Ah! Sergio! (*Assenta-se em uma cadeira, vira-se para a parte oposta a Roberto e entra a chorar.*)

ROBERTO: Tu não pões os olhos em mim?... tu choras?... Não mereço amar-te... Sou bem infeliz!... Que foi o que intentei? Que disse? A que me arrojai?... que fiz?...

LUIZA: Pobre Luiza, a que te destinou o céu!... Arranca-te a necessidade dos braços de tua mãe... Chegas aqui com um de teus irmãos, e em vez do socorro que buscavas, achas desabrimento e desprezo; e desconhecem-te porque és pobre... Deixa-te o irmão... Ficas só... Compadece-se da tua mocidade e desamparo uma boa alma; porém a tua estrela é tão infeliz, que ela mesma guia e empenha este homem a perder-te... Não te valem as lágrimas... O que querem é arruinar-te... Sim... Se não for este, será o tio. (*Levanta-se.*) Que me quer este tio?... Para que me persegue também?... Fui eu quem procurou seu sobrinho?... Ei-lo, aí está, diga-o, acuse-se a si mesmo... Fala, homem enganador, homem inimigo do meu sossego.

ROBERTO: Luiza, o meu coração está inocente. Compadece-te de mim; perdoa-me.

LUIZA: Quem desconfiará dele?... Parecia-me tão sincero! Julgava-o tão bom e terno!...

ROBERTO: Perdoa-me, Luiza.

LUIZA: Perdoar-te!

ROBERTO, *querendo pegar-lhe na mão*: Luiza...

LUIZA: Aparta-te, já te não quero bem, não.

ROBERTO: Ó céus! Que há de ser de mim?... Mana, Duarte, intercedei... Luiza, perdoa-me.

LUIZA: Não.

CECILIA, *chegando-se a Luiza*: Menina...

DUARTE, *chegando-se também*: Um homem que a adora.

LUIZA: Que mo prove: que me defenda de seu tio, que me restitua aos meus, que me deixe ir daqui. Então eu lhe perdoarei.

CENA XI.

ROBERTO, LUIZA, CECILIA, DUARTE, CLARA.

CLARA, *a Cecilia*: Senhora, aí vem gente, aí vem gente.

DUARTE: Vamo-nos daqui.

(Pega Cecilia pela mão a Luiza e entrega-a a Clara, e todos se vão por diferentes partes.)

CENA XII.

O MARECHAL, CATHARINA, LOURENÇO.

CATHARINA: Sim, senhor, é este o que acompanhava o desalmado que m'a roubou; eu logo o conheci. *(Apontando para Lourenço, e seguindo o Marechal que entra apressado.)*

O MARECHAL: Patife! Não sei aonde estou que não meto eu uma cadeia para receberes o prêmio que mereces por semelhante desaforo.

LOURENÇO: Senhor, não me perca. Para que me prometeu?...

O MARECHAL: Em conclusão: ela está aqui?

LOURENÇO: Sim, senhor.

O MARECHAL, *à parte*: Ela aqui e eu sem o adivinhar! (*Alto.*)
Está no quarto de minha sobrinha?

LOURENÇO: Sim, senhor.

O MARECHAL: E tu eras o desavergonhado que seguia a carruagem?

LOURENÇO: Sim, senhor.

O MARECHAL: E o que vinha dentro era Duarte?

LOURENÇO: Sim, senhor.

O MARECHAL: Porém Duarte...

CATHARINA: Ele já disse que sim.

O MARECHAL, *à parte*: Agora tenho-os seguros.

CATHARINA: Quando eles ma tiraram, estendia-me ela os braços e dizia-me: “Minha rica tia, já a não tornarei a ver; encomende-me a Deus.” Senhor, deixe-me vê-la, quero falar-lhe e consolá-la.

O MARECHAL: Isso agora não pode ser. (*À parte.*) Que precioso descobrimento!

CATHARINA: Entregou-ma sua mãe e seu irmão; que lhe tornarei quando me pedirem conta dela? Senhor, ou ma restitua ou encerre-me com ela.

O MARECHAL, *à parte*: Espero que assim suceda. (*Alto.*) Por agora vá-se, e seja depressa, e cuide muito em não aparecer mais aqui, porque, se o suspeitam, não fico pela sua segurança.

CATHARINA: Porém hão de restituir-ma? Posso ir com essa esperança?

O MARECHAL: Sim, sim. Bem pode esperar; adeus. (*Vai-se Catharina.*)

LOURENÇO, *vendo-a sair*: Maldita seja a velha e mais quem a deixou entrar!

O MARECHAL: E tu, marotão, vai, acompanha essa mulher à sua casa, e adverte que se alguém souber que ela me falou, ou se aqui me tornar a aparecer, verás o que te sucede. (*Vai-se Lourenço.*)

CENA XIII.

O MARECHAL, só: A amiga de meu sobrinho no quarto de sua irmã! Que descobrimento! Bem presumia eu que os criados tinham parte nisto. Andavam a ir e a vir, falavam-se por acenos em segredinhos, umas vezes seguindo-me, outras escondendo-se. A tal criadinha é inseparável de mim como a sombra. Esta era a razão de tantas visagens e de que eu estava bem alheio; Marechal, fique-te esta para emenda, e nunca desprezes nada. Aonde há rumor, há novidade que examinar. Sobrada razão tinham para não deixar entrar a velha. Olhem que patifes! A casualidade me levou ali e a bom tempo... Examinemos porém o que nos resta fazer... Por ora tenteemos o negócio para lhes não perturbar o sossego... Se for em direitura ter com o pobre homem... Não... De que serve isto?... Marechal, agora cumpre-te envidar o resto e mostrares até onde chegas... Sim, a ordem está em meu poder, tornarão a restituir-ma... Está bem, estimo muito; desta vez não me há de ser inútil. Daqui a nada dou sobre eles; seguro-me da mocinha; expulso daqui fora o patifão que traçou isto, e desfaço dois casamentos a um tempo. Minha sobrinha... há de lembrar-lhe. Também o bananzola do pai há de ter o seu quinhão. Enfim, veio esta para me vingar do pai, dos filhos e do seu apaixonado. Que ditoso dia, Marechal! (*Vai-se.*)

FIM DO QUARTO ATO.

ATO QUINTO.**CENA PRIMEIRA.**

CECILIA, CLARA.

CECILIA: Que inquietação! que sustos... Eu morro... Apareceu Lourenço?

CLARA: Não, senhora.

CECILIA: Aonde iria?

CLARA: Não o pude saber.

CECILIA: Que mais se passou?

CLARA: Ao princípio rebuliço e estrondo; mas não pude averiguar quantos eram: sei que entravam uns, outros saíam, e de repente tudo serenou. Eu fui chegando-me nos bicos dos pés, e com todo o cuidado apliquei o ouvido; mas não alcançava senão palavras soltas; o que porém ouvi dizer ao Sr. Marechal, uma cadeia.

CECILIA: Ouvi-lo-ia alguém?

CLARA: Não, senhora.

CECILIA: Diria Lourenço alguma coisa?

CLARA: Isso lá... Sei que partiu como um raio.

CECILIA: É meu tio?

CLARA: Bem o vi. Fazia trejeitos, falava só, e bem dava mostras daquela maligna alegria que todos lhe conhecem.

CECILIA: E onde está ele?

CLARA: Saiu para fora disfarçado, só e a pé.

CECILIA: Vai... corre... espera que ele venha para casa; não o percas de vista... É necessário buscar Lourenço... Importa saber o que disse. (*A Clara indo-se retirando, que volta para a ouvir, e depois vai-se.*) Assim que chegar Duarte, dize-lhe que estou aqui.

CENA II.

CECILIA, LOGO ROBERTO.

CECILIA: A que me vejo reduzida?... Ah! Duarte!... Cercada de sustos... Tudo me está ameaçando, tudo me sobressalta. (*Vai ao encontro de Roberto que vem entrando.*) Mano, Lourenço desapareceu: não se sabe o que disse, nem o que é feito dele. O Marechal saiu disfarçado, a pé e só... A tempestade já está armada; já a estou vendo... já a ouço... não a quero esperar.

ROBERTO: Depois de te empenhares tanto por mim, queres desamparar-me?

CECILIA: Fiz mal, sim, fiz mal... Aquela menina já aqui não quer estar: convém deixá-la ir embora. O pai já repara na minha perturbação; ocupado com a sua dor e atenuado pelos seus filhos, que queres que ele presume senão que o pejo de alguma ação indiscreta nos faz esquivar a sua presença? Convém não o desampararmos. Duarte está perdido no seu conceito; Duarte, que ele destinava... Mano, tu és discreto, não arrisques mais o teu amigo, tua irmã, o descanso e os dias de teu pai.

ROBERTO: Não, já está assentado... um instante de repouso não posso ter!

CECILIA: Se aquela mulher entrasse... Se o Marechal soubesse... Tremo só de imaginá-lo... Com que aparências de verdade, como nos acometeria ousado! Que feias cores não

aplicaria ao nosso proceder! E em que ocasião? Nesta, em que o coração de nosso pai está disposto para receber quanto lhe quiserem imprimir.

ROBERTO: Aonde está Duarte?

CECILIA: Receia o teu perigo, receia o meu. Foi ter com essa mulher...

CENA III.

ROBERTO, CECILIA, CLARA, *NO FUNDO DA CENA.*

CLARA: O Marechal chegou agora. (*Vai-se.*)

CENA IV.

CECILIA, ROBERTO, DUARTE.

DUARTE: O Marechal já sabe tudo.

ROBERTO E CECILIA: Sabe tudo?

DUARTE: A velha entrou, conheceu Lourenço; as ameaças do Marechal intimidaram-no, e disse tudo.

CECILIA: Ah!

ROBERTO: Que há de ser de mim?

CECILIA: Que dirá meu pai?

DUARTE: O tempo insta, agora são inúteis as queixas. Já que não podemos prever nem desviar o golpe que nos ameaça, ao menos ache-nos juntos para o recebermos.

CECILIA: Ah! Duarte, que fizeste?

DUARTE: E não sou eu igualmente desgraçado?

CENA V.

ROBERTO, CECILIA, DUARTE, CLARA.

CLARA, *no fundo da cena*: Aí vem o Marechal. (*Vai-se.*)

DUARTE: Convém retirar-nos.

CECILIA: Não, esperarei por meu pai.

ROBERTO: Mana, que fazes?

DUARTE: Vamos, amigo.

ROBERTO: Vamos a salvar Luiza. (*Vão-se.*)

CECILIA: Deixais-me?

CENA VI.

CECÍLIA, *só, andando de uma para outra parte*: Não sei o que faça. (*Volta-se para o fundo da cena e exclama.*) Duarte... Roberto... Ah! meu pai, que lhe direi?... Que direi a meu tio?... Ele chega... peguemos na costura... isto me dispensará de olhar para ele. (*Assenta-se, pega na costura, levanta-se ao entrar o Marechal, faz-lhe uma mesura, torna a sentar-se, e tudo isto faz com os olhos na costura.*)

CENA VII.

CECILIA, O MARECHAL.

O MARECHAL, *olhando para o fundo da cena*: Minha sobrinha, tens uma criada muito esperta: não me viro para parte alguma que a não veja... Mas tu estás muito pensativa e cuidadosa... Parecia-me que as coisas estão em melhores termos.

CECILIA, *turbada*: Sim, senhor... creio que...

O MARECHAL, *à parte*: Tremem-lhe as vozes e as mãos... Terrível coisa é a perturbação! (*Alto, encostando-se à bengala de frente de Cecilia.*) Parece-me que teu irmão está mais acomodado. Assim são todos. Ao princípio muito fogo, nada os abala, não se lhes dá de se arruinares nem perderem-se; depois não é nada; em um abrir e fechar de olhos estão mudados... Estou certo, ou eu me engano, que não hás de ser assim; se o teu coração chegar a querer, há de ser para sempre.

CECILIA, *agoniando-se com a costura*: Ora... vamos...

O MARECHAL, *com ironia*: Tão mal vai a tua obra?

CECILIA: Muito.

O MARECHAL: Como anda teu irmão com Duarte? Parece-me que bem. Talvez se viesse a aclarar o ponto. Tudo por fim se descobre, e ao depois envergonhamo-nos de ter obrado mal. Tu estas coisas não as alcanças; sempre foste muito retirada e circunspecta.

CECILIA, *levantando-se e à parte*: Já não me posso suster. (*Alto.*) Parece-me que ouço meu pai?

O MARECHAL: Não; foi engano em ti. Este teu pai é homem bem esquisito! Sempre está ocupado sem saber em quê. No sentido de ver, ninguém o desbanca; sempre está a olhar e nada vê. Mas tornemos a Duarte. Quando não está contigo... Creio não desgostas que te falem nele. Eu, quanto a mim, ainda não mudei de parecer a seu respeito.

CECILIA: Tio...

O MARECHAL: Nem tu tampouco, não é assim? Cada dia lhe descobro uma nova perfeição, nem nunca tive dele mais amplo conhecimento... É muito bom rapaz... Estás com muita pressa?

CECILIA, *guardando a costura*: Certamente.

O MARECHAL: Que tens, que está triste?

CECILIA: Esperava meu pai... Tarda-me... Estou cuidadosa. (*Vai-se.*)

CENA VIII.

O MARECHAL, *só*: Cuidadosa te aconselho eu que estejas; mal sabes o que te espera. Por mais que chores e te amofines, será forçoso que te separe do amigo Duarte... um ou dois anos de clausura... Mas fiz uma parvoíce em não mandar pôr na ordem o nome da tal Clara: não lhe faria dissonância nem me havia custar mais. Tarda bem este bom homem

de meu cunhado; e eu, que não tenho em que me ocupe, já me vou aborrecendo. (*Olha para dentro e vê Silvestre.*) Venha embora, meu santarrão, venha.

CENA IX.

O MARECHAL, SILVESTRE.

SILVESTRE: Que tem que dizer-me com tanto empenho?

O MARECHAL: Agora o saberá; mas espere. (*Vai pé ante pé ao fundo da cena, e diz para Clara que está de dentro.*) Chegue, minha senhora, não faça cerimônia; aqui ouvirá melhor.

SILVESTRE: Que é isso? com quem fala?

O MARECHAL: Falo com a criada de sua filha, que nos estava escutando.

SILVESTRE: Esses são os efeitos das desconfianças que o mano semeia entre si e os meus filhos. Tem-os afastado de mim, e associado aos criados.

O MARECHAL: Não, mano, não sou eu quem os afasta de Vm.; é o medo que tem de que se não conheça de muito perto ou se descubra de todo o que fazem. Se eles estão, como Vm. diz, associados com os criados, é porque carecem que alguns deles os sirvam e concorram com o seu préstimo para as más obras que fazem. Vm. não sabe o que se passa na sua casa; enquanto Vm. dorme a sono solto, ou se deixa preocupar de uma desmedida melancolia, tudo vai de través. Tudo na sua casa são desordens, e estão tão ateadas nos criados, nos filhos e nos conjuntos... Em suma aqui já não há subordinação, não há decência, não há honra.

SILVESTRE: Não há honra?

O MARECHAL: Não.

SILVESTRE: Sr. Marechal, explique-se... mas não, poupe-me...

O MARECHAL: Tal não farei.

SILVESTRE: Sinto quanto se pode sentir.

O MARECHAL: Não posso presumir do seu desleixamento, que Vm. não sinta tanto que se inflame naqueles ardores que são próprios de um pai; mas não importa, eu farei o que devo e as consequências cairão sobre Vm.

SILVESTRE: Não me atemorize: que é o que eles têm feito?

O MARECHAL: Que têm feito? Boas coisas. Ouça, ouça.

SILVESTRE: Ouço.

O MARECHAL: A mocinha que tanto cuidado lhe tem devido...

SILVESTRE: Que tem?

O MARECHAL: Aonde imagina que estará?

SILVESTRE: Eu sei!

O MARECHAL: Não sabe? Pois saiba que está em sua casa.

SILVESTRE: Em minha casa!

O MARECHAL: Em sua casa, sim, em sua casa; e quem entende que a meteu cá?

SILVESTRE: Duarte?

O MARECHAL: E quem a acolheu?

SILVESTRE: Mano, espere... Cecilia... minha filha?...

O MARECHAL: Sim, Cecilia; sim, sua filha acolheu em casa a amiga de seu irmão. Isto é muito decente, não lhe parece?

SILVESTRE: Ah!

O MARECHAL: O tal Duarte paga-lhe muito bem as obrigações que lhe deve.

SILVESTRE: Ah! Cecilia, Cecilia, aonde estão os sentimentos que tua mãe te inspirou?

O MARECHAL: A amiga de seu filho em casa, no quarto de sua filha! Veja, veja.

SILVESTRE: Ah! Duarte!... Ah! filho!... Sou desgraçado!

O MARECHAL: Se o é, a culpa é sua, faça o que deve a si.

SILVESTRE: Tudo perdi em um instante: filho, filha e amigo.

O MARECHAL: Por sua culpa.

SILVESTRE: Só me resta um cruel cunhado que se gloria de apunhalar-me... Tirano... Aparte-se de mim... Quero aqui os meus filhos, quero vê-los.

O MARECHAL: Os seus filhos?... Os seus filhos estão agora em melhor ocupação, e não estão para ouvirem as suas lamentações. Seu filho está com a amiga ao lado no quarto da irmã... Supõe Vm. que se aborrecam?

SILVESTRE: Bárbaro cunhado... Suspenda... Mas não, acabe de assassinar-me.

O MARECHAL: Eu bem quis evitar-lhe estes desgostos; Vm. atalhou-me; agora trague-lhe todo o fel.

SILVESTRE: Oh! minhas perdas esperanças!

O MARECHAL: Vm. deixou-lhes encanecer os defeitos com a idade, e quando sucedia mostrar-lhos, desviava os olhos. Vm. mesmo foi quem os ensinou a desprezarem a sua autoridade.

SILVESTRE: Qual será o fim dos meus dias? Quem diminuirá as minhas penas? Quem me consolará na minha velhice.

O MARECHAL: Quando eu lhe dizia: "Vigie sobre sua filha; seu filho desmanda-se; Vm. tem em casa um velhaco", era eu homem tenaz, malévolo, importuno...

SILVESTRE: Morrerei, sim, morrerei. E quem terei ao meu lado? Ah! (*Alimpa os olhos das lágrimas.*)

O MARECHAL: Vm. fazia pouco caso dos meus conselhos, ria-se; agora chore, chore.

SILVESTRE: Que tenha eu filhos, que viva desgraçado, e morra só! De que me serve o ter sido pai?... Ah!

O MARECHAL: Chore.

SILVESTRE: Poupe-me, poupe-me; cruel, a cada palavra que sai da sua boca sinto em mim um arranco que me despedaça a alma. Não, meus filhos não cairão nos erros que lhes acumula. Estão inocentes; eu não posso capacitar-me que eles degenerassem tanto, e que se esquecessem por tal modo de mim, que rompessem nesses excessos... Roberto... Ceci-

- lia... Duarte... Aonde estão? Se eles podem viver sem mim, eu não posso viver sem eles... Eu deixá-los! Não... Venham... Venham... Prostrem-se a meus pés.
- O MARECHAL: Homem desleixado, não se envergonha?
- SILVESTRE: Venham... Acusem-se... Arrependam-se.
- O MARECHAL: Não, eu estimara que eles estivessem por aqui escondido, e que o ouvissem.
- SILVESTRE: E que ouviriam eles que já não saibam?
- O MARECHAL: E de que já não abusem.
- SILVESTRE: É necessário que os veja, que lhes perdoe, ou que os aborreça.
- O MARECHAL: Está bem, veja-os, perdoe-lhes, adore-os, e eles que o atormentem... Eu me irei para tão longe, que não ouça nem falar neles nem em Vm.

CENA X.

O MARECHAL, SILVESTRE, CATHARINA,
JERONYMO, LOURENÇO.

- O MARECHAL, *a Catharina*: Maldita mulher! (*A Lourenço.*) E tu, desavergonhado, que fazes aqui?
- LOURENÇO, JERONYMO, CATHARINA, *todos a um mesmo tempo ao Marechal*: Senhor!
- O MARECHAL, *a Catharina*: Que vem cá buscar? Vá-se: eu bem sei o que lhe prometi, não hei de faltar à minha palavra.
- CATHARINA: Senhor, bem vê a minha alegria... Luiza...
- O MARECHAL: Vá-se embora, já lho disse.
- JERONYMO: Senhor, atenda-a, atenda-a.
- CATHARINA: A minha Luiza... A minha menina não é o que se cuida... Sr. Jeronymo, fale Vm., eu não posso.
- O MARECHAL: Admira-me não conhecer o Sr. Jeronymo esta qualidade de mulheres, nem os contos que costumam inventar; dessa idade cai Vm. em lograções?

JERONYMO, *a Silvestre*: Senhor, ela está em sua casa.

SILVESTRE: Pois é verdade!

CATHARINA: Não me acreditem a mim, chamem-na.

O MARECHAL: Será alguma chicheleira, parente do tal Duarte.

(Grande estrondo e rebuliço dentro.)

SILVESTRE: Que rebuliço!...

O MARECHAL: Não há de ser nada.

CECILIA, *dentro*: Philippe, Philippe, chama meu pai.

SILVESTRE: Esta voz é de minha filha!

CATHARINA, *a Silvestre*: Senhor, mande vir a minha menina.

ROBERTO, *dentro*: Tenha mão, ou nos perdemos.

CATHARINA, JERONYMO, SILVESTRE, *todos ao mesmo tempo ao Marechal*: Senhor, acuda.

O MARECHAL: Não é nada, já o disse.

CENA XI.

O MARECHAL, SILVESTRE, CATHARINA, JERONYMO,
LOURENÇO, CLARA, *QUE VEM MUITO ASSUSTADA*.

CLARA: Espadas, alcaides, quadrilheiros... Acuda, senhor, se não quer que haja alguma desgraça.

CENA XII.

O MARECHAL, SILVESTRE, CATHARINA, JERONYMO,
LOURENÇO, CLARA, CECILIA, ROBERTO, LUIZA,
DUARTE, O ALCAIDE, PHILIPPE, QUADRILHEIROS,
E OS MAIS CRIADOS E CRIADAS QUE PUDEREM SER.

(Roberto sai com a espada na mão e Duarte sustendo-o, e todos vêm tumultuariamente.)

CECILIA, *gritando*: Meu pai!

LUIZA, *correndo para Silvestre*: Senhor!

O MARECHAL, *gritando ao alcaide*: Senhor, faça a sua obrigação.

CATHARINA, LUIZA, *ajoelhando aos pés de Silvestre*: Senhor!

ROBERTO: Primeiro me tirarão a vida. Larga-me, Duarte,

O MARECHAL, *ao alcaide*: Faça a sua obrigação.

SILVESTRE, ROBERTO, JERONYMO, CATHARINA, *todos ao alcaide*:
Suspenda.

(Luiza sempre de joelhos aos pés de Silvestre, pegando-lhe pela casaca.)

CATHARINA e JERONYMO, *ambos ao mesmo tempo ao Marechal, que desvia os olhos de Luiza*: Senhor, olhe bem para ela.

O MARECHAL, *ao alcaide*: Senhor, da parte de el-rei, lhe requeiro que faça a sua obrigação.

ROBERTO, *gritando*: Suspenda-se.

CATHARINA, ROBERTO, JERONYMO, *ao Marechal*: Olhe para ela.

LUIZA, *voltando-se para o Marechal*: Senhor!

O MARECHAL, *como fora de si vendo Luiza*: Ah!

JERONYMO, CATHARINA: Sim, senhor, é ela, é sua sobrinha.

(Ficam todos admirados olhando uns para os outros, mas Luiza nunca se levanta.)

ROBERTO, CECILIA, DUARTE, CLARA: Luiza, sobrinha do Marechal!

LUIZA: Meu rico tio!

O MARECHAL, *com mau modo*: Que fazes aqui?

LUIZA, *tremendo*: Não me perca!

O MARECHAL: Por que te não deixaste estar na tua terra? Por que te não foste quando te mandei dizer?

LUIZA: Eu me irei, eu me irei: meu rico tio, não me deite a perder.

SILVESTRE: Vem cá, minha filha; levante-se. (*Levanta-se Luiza.*)

CATHARINA: Ah! Luiza...

LUIZA: Minha tia! CATHARINA: Torno a abraçar-te.

LUIZA: Chego a vê-la!

CECILIA: Meu pai, não condene a sua filha sem a ouvir. (*Ajoe-lha aos pés de Silvestre.*) Prescindindo das aparências, Cecilia não é a culpada, porque ela não pôde resolver nem consultá-lo...

SILVESTRE, *com modo severo, mas compassivo*: Minha filha, caíste em um grande absurdo.

CECILIA: Meu pai...

SILVESTRE, *com ternura*: Levanta-te.

ROBERTO: Meu pai, por que chora?

SILVESTRE: Sim, choro por amor de ti, por amor de tua irmã. Filhos, para que vos desviastes de mim? Vede, apenas o fizestes, não vos pudestes suster que não caísseis.

ROBERTO, *beijando-lhe a mão*: Ah! meu pai!

SILVESTRE, *depois de alimpar as lágrimas, olha para o Marechal, que está como injuriado, e com autoridade*: O Sr. Marechal esquece-se de que é hóspede em minha casa?

O ALCAIDE: Pois o senhor não é o dono desta casa?

SILVESTRE: Isso devia Vm. averiguar antes de cá vir. Assim, retire-se, que eu afianço a senhora, e me obrigo...

O ALCAIDE, *ao Marechal*: O que mais me admira é querer o senhor meter sua sobrinha em uma cadeia! Honra muito bem os seus parentes!

O MARECHAL: Não a conhecia.

O ALCAIDE: Será pobre, que hoje em dia assim se costuma. (*Vai-se e os quadrilheiros.*)

O MARECHAL: Ainda lá estava esta!

SILVESTRE: Tudo é pouco para o seu merecimento.

ROBERTO: Meu pai!

SILVESTRE, *com ternura*: Bem te entendo.

ROBERTO, *apresentando-lhe Luiza e olhando para a banda*: Meu tio!

LUIZA: Não despreze uma filha de seu irmão.

O MARECHAL: Sim, de um perdulário, sem governo, que possuía mais do que eu, que dissipou tudo e vos deixou nesse estado.

LUIZA: Lembra-me que, quando eu era pequena, o tio me fazia muita meiguice, dizia que me queria muito; se hoje está arrependido disto, e se me aborrece, eu me irei embora; irei buscar minha mãe, a minha querida mãe, que fundava todas as suas esperanças no Sr. Marechal.

ROBERTO: Meu tio!

O MARECHAL: Eu já vos não posso ver nem ouvir.

SILVESTRE: Mano!

JERONYMO: Sr. Marechal!

ROBERTO: Meu tio!

SILVESTRE: É sua sobrinha.

O MARECHAL: Que veio ela cá buscar?

SILVESTRE: É o seu sangue.

O MARECHAL: Isso é o que mais sinto.

SILVESTRE: Apelida-se com o seu nome.

O MARECHAL: É o que mais me desconsoa.

SILVESTRE, *mostrando-lha*: Olhe para ela. Que parentes se não desvaneceriam!...

O MARECHAL: Ela não tem nada de seu, já daqui o aviso.

ROBERTO: Sobra-lhe tudo.

SILVESTRE: Querem-se bem.

O MARECHAL: Pois Vm. que-la para nora?

SILVESTRE: Se se querem bem!

O MARECHAL: Tu quere-la para mulher?

ROBERTO: Se a quero!

O MARECHAL: Aí a tens, convenio: por mim, tanto ganho como perco; não serás nem mais nem menos. (*A Silvestre.*) Mas há de ser com condição...

ROBERTO: Ah! Luiza, já nos não separaremos mais.

SILVESTRE: Mano, graça completa, nada de limitação.

O MARECHAL: Não, Vm. deve dar-me uma satisfação por causa de sua filha e desse homem. (*Apontando para Duarte.*)

ROBERTO: Satisfação!... De quê? Que fizeram eles? Meu pai, apelo para Vm.

SILVESTRE: Cecilia pondera e sente: a sua alma é muito sensível. Ela se repreenderá a si mesma; assim, é inútil a minha repreensão. Duarte, eu te perdoo; a minha estimação e amizade para contigo nunca terão quebra, os meus benefícios em toda a parte te acompanharão, mas...

(Vai Duarte retirando-se muito triste e devagar; e Cecilia não tira os olhos dele.)

O MARECHAL: Do mal o menor.

CLARA: Agora toca-me a minha vez. Vamos entrouxar o fato. (*Vai-se.*)

ROBERTO: Meu pai, ouça-me. Duarte, espera. Ele foi quem lhe conservou o seu filho; se ele não fora, já Vm. o tinha perdido; que seria de mim? Ele é quem me conservou Luiza... Ameaçada de mim e de meu tio, foi Duarte e minha irmã quem a livraram... Eles não tiveram mais tempo; ela não tinha mais do que este asilo... Eles sustaram-na à minha temeridade... Puni-los-á Vm. pelos meus erros?... Cecilia, anda, vem comover o melhor de todos os pais. (*Conduz Cecilia e ajoelham ambos.*)

SILVESTRE: Filha, eu já te perdoei; que mais queres?

ROBERTO: Que segure para sempre a sua e a nossa felicidade... Cecilia... Duarte... também se amam, também se querem.

Meu pai, despregue a nosso respeito toda a sua bondade; faça com que este dia seja para nós o mais feliz da nossa vida. (*Levanta-se, vai buscar Luiza e Duarte, e todos se ajoelham aos pés de Silvestre.*) Duarte, Cecília, vinde, vamos todos prostrar-nos aos pés de nosso pai.

LUIZA, *de joelhos pegando na mão a Silvestre, e não a larga em quase toda a cena*: Senhor...

SILVESTRE, *levantando-os*: Meus filhos! meus filhos!... Cecília, tu queres bem a Duarte?

O MARECHAL: Pois eu não lho disse já?

CECILIA: Meu pai, perdoe-me...

SILVESTRE: Para que mo ocultavas? Filhos, vocês não conhecem seu pai. Duarte, chega; as tuas dissimulações affligiam-me, porém sempre te reputei meu filho, sempre te destinei para Cecília; queira o céu que ela na tua companhia seja a mais ditosa de todas as mulheres!

O MARECHAL: Está muito bom; isso acaba de coroar tudo. Muito tempo há que eu estava prevendo esta loucura, e estava decretado se fizesse contra o meu gosto. Graças ao céu, concluíram-se os casamentos; mas não me tornarão mais a ver.

SILVESTRE: Engana-se, Sr. Marechal.

ROBERTO: Meu tio...

O MARECHAL: Retira-te. À tua irmã consagro o mais refinado ódio que se pode dar, e tu de cem filhos que tenhas não te hei de reconhecer nenhum, nem ser teu compadre, ainda que me convides para isso. (*Vai-se.*)

SILVESTRE: Vamos, filhos, vamos ver quem repara melhor os desgostos que causou.

ROBERTO: Meu pai, minha mana, amigo... Confesso que eu fui o causador de todos estes desgostos.

SILVESTRE: Vamos, filhos... Sr. Jeronymo, vá buscar os meus pupilos... Sra. Catharina, nunca me esquecerei de Vm. (*A Luiza.*) Minha filha, a vossa felicidade de hoje em diante

será a mais suave ocupação de meu filho; da vossa parte está o ensinar-lhe a moderar os ímpetos de um gênio arrebatado, para que saiba que ninguém pode ser ditoso quando se deixa arrastar das suas paixões. Sirvam-lhe de modelo e de regra, para o objeto da sua mais terna estimação, a vossa afeição, a vossa submissão, a vossa paciência e todas as mais virtudes que hoje nos patenteastes.

ROBERTO: Sim, meu pai.

SILVESTRE, *a Duarte, enquanto Cecilia lhe beija a mão*: Filho, meu rico filho, que já me tardava o chamar-te assim, tu farás suaves os dias de minha filha, e creio que na sua companhia não passarás nenhum que o não seja. Eu da minha parte farei quanto me for possível para vos fazer a todos ditosos. Luiza, é necessário mandar buscar vossa mãe e vossas irmãs... Filhos, brevemente ireis ao templo fazer voto de vos amardes eternamente, e não vos faltarão testemunhas. Chegai, filhos, vem, Duarte, e vós, Luiza. (*Une a todos quatro.*) Uma mulher virtuosa e um homem de bem são os dois entes mais sublimes da natureza. Mostrai aos homens este espetáculo ao menos uma vez em cada dia. Filhos, o céu vos abençoe como eu agora faço. (*Lança-lhes a benção, e eles se inclinam para a receberem.*) O dia que vos unir será o mais solene da vossa vida; queira o céu que também seja o princípio das vossas venturas... Vamos, filhos... Ó céu! Quão cruel!... Quão suave é o ser pai!

FIM DA COMÉDIA.

APONTAMENTO SOBRE O TEATRO GESTUAL EM DIDEROT

SÉRGIO DE CARVALHO

O pensamento teatral do filósofo-dramaturgo Diderot está atravessado pela percepção de que a beleza, a força e a verdade da experiência teatral se ligam a uma dramaticidade de tipo *gestual*. O desenvolvimento dessa visão constitui a base de sua proposta de uma poética feita de *quadros*, que devem ser estruturados por pantomimas, algo que ele apreciava, desde cedo, na poética de Shakespeare.

Em 1751, quando não imaginava qualquer projeto teatral, Diderot observa, na *Carta sobre os Surdos e Mudos*, que quase sempre é possível substituir as palavras pelos gestos. E que existem, na vida e na arte, alguns “gestos sublimes” que toda a eloquência oratória jamais conseguirá expressar:

Tal é o de Macbeth na tragédia de Shakespeare. A sonâmbula Lady Macbeth avança em silêncio e com os olhos fechados sobre a cena, imitando a ação de uma pessoa que lava as mãos, como se as suas ainda estivessem tintas do sangue do rei que ela degolara havia mais de vinte anos.

Não sei de nada tão patético em discurso do que o silêncio e o movimento das mãos dessa mulher. Que imagem do remorso!¹

No romance satírico *Jóias Indiscretas*, escrito pouco antes, em 1749, quando era apenas um espectador da cena parisiense, ele estava interessado no teatro como termômetro das dinâmicas sociais. Não era um interesse de ordem poética, mas sim relativo ao funcionamento social do teatro. No capítulo sobre a comédia, ele esboça uma crítica ao sentido ornamental de todo convencionalismo em arte que dificulta o reconhecimento do novo². O teatro, para Diderot, estava tomado por fórmulas artificiais de emotividade, por reproduções orientadas para um público que, a rigor, era indiferente ao palco porque se teatralizava e se emocionava consigo mesmo, como sugerem as “jóias falantes” do romance.

Sua aproximação, nos anos seguintes, do mundo da escrita e da reflexão teatral, tem como interlocutores, portanto, um sistema de convenções com valores contraditórios: de um lado, persistia, nos meios letrados, o sistema poético aristocrático do neoclassicismo francês, com suas regras de composição literária e suas definições normativas sobre gêneros: a tragicidade era extraída das crises da individuação dos nobres, e a comicidade da sátira da vida burguesa, sendo que ambas exigiam modos de organização formal reconhecíveis; de outro, um aparelho teatral que, a despeito de sua modernização relativa, se autonomizara, se tornava autorreferente, efeitista, um espelho da dissimulação social maior, incapaz de emoções e virtudes “verdadeiras”.

É preciso dizer que o projeto de Diderot de um teatro feito de quadros verdadeiros nunca se libertou totalmente das dimen-

¹ DIDEROT, D. *Obras II: Estética, Poética e Contos*. Org. trad. e notas Jacó Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 99.

² DIDEROT, D. *Jóias Indiscretas*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Global Editora, 1986, p. 195

sões conservadoras da cena literária neoclássica à qual se opunha, nem do confinamento individualizante do palco fechado. Só após a escrita do *Paradoxo sobre o Comediante*, de 1769, e do contato com Lessing, ele foi capaz de declarar de modo mais aberto seu fascínio pela energia do modelo shakespeariano, poeta da palavra concreta e gestual. Antes disso, procurava dialogar com as posições de Voltaire e seguidores, autor-filósofo que sempre considerou “monstruosas” a falta de decoro, a ausência de regularidade e a bufonaria híbrida expostas nas peças de Shakespeare.

Em sua primeira tentativa como autor dramático, *O Filho Natural*, de 1757, vemos o esforço crítico de Diderot em dialogar com o teatro realmente existente. É ali que a importância da gestualidade é descrita pela primeira vez como uma possível ferramenta poética de acesso a uma Natureza inquieta, feita de dores e gritos reais, que já pouco encontrava lugar num teatro feito de modelagem retórica aristocratizante e personalismo interpretativo. Não é o caso de analisar o notável material, composto por uma apresentação da suposta “história verdadeira”, pela própria peça, e pelas *Conversas* teóricas com seu “autor”, Dorval, nesta nota tão breve. Quero registrar apenas a estrutura de camadas sobrepostas que contém, em si mesma, uma concepção híbrida – e gestual – de teatro, à partir da tensão entre a teoria aberta e a prática insuficiente da peça. O leitor entra no volume seguindo uma personagem “cansada”, o próprio Diderot, após o trabalho em torno do sexto volume da *Enciclopédia*, em sua visita à família de Dorval. Ali ele toma contato com a história emocionante de uma família. O acontecimento foi registrado por escrito numa peça que é reencenada pelos próprios agentes todos os anos, no salão da casa, como se fosse um rito comemorativo. A comédia lacrimosa sobre as “provações da virtude” em meio a angústias e confusões amorosas, é seguida de um diálogo entre Diderot e Dorval. Eles

conversam sobre as dificuldades de representação de “quadros reais” da vida familiar quando o artista pretende que o critério de verdade venha das condições da vida mesma e não dos valores estéticos de uma cena convencional ou de uma caracteriologia interpretativa fácil. A procura da verdade do *quadro*, tal como fazem os pintores, contra os truques e os *golpes teatrais*, deve vir, entretanto, acompanhada de uma consciência sobre o sentido paradoxal de toda representação, que sempre envolve elaboração, enquadramento, organização da matéria, procura de consistência formal. Assim, entre a orientação para uma nova atitude realista, e a percepção de uma estilização sempre necessária (que corre o risco de ainda se aparentar aos padrões poéticos do passado), ganha destaque a mediação possível dada pela *pantomima*, essa “arte perdida” que “os antigos conheciam bem”. Era através da composição gestual, segundo Dorval, que o pantomimo representava outrora *todas as condições sociais*: “os reis, os heróis, os tiranos, os ricos, os pobres, os habitantes das cidades, os do campo, escolhendo de cada categoria o que lhe é característico; em cada ação o que ela tem de tocante.”³ A pantomima surge, assim, para Diderot, não como descrição do particular, mas como síntese de elementos característicos, como via de acesso à condição social. Nas *Conversas*, Dorval afirma que não sabe ainda “até onde a pantomima pode influir na composição de uma obra dramática e na representação”, mas é certo que sua utilização pode ajudar a estruturar “gêneros novos”⁴.

Mesmo hesitando em romper com o decoro do tempo e ainda incapaz de dar forma prosaica e material à luta de classes

³ DIDEROT, D. *Obras V: O Filho Natural ou as Provações da Virtude: Conversas sobre o Filho Natural*. Trad. e notas: Fátima Saadi. São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 118.

⁴ *Idem*, p. 128.

em curso (a França estava na iminência da revolução), seu anseio por um grito de dor real em cena o aproxima da “fala” muda dos gestos, com seu potencial de instaurar atritos inconscientes na cena e expressar as pressões abstratas da condição social. No momento em que tentava valorizar positivamente a vida familiar da pequena família patriarcal, ele propõe o uso do recurso pantomímico. Strindberg, décadas depois, talvez conhecendo os escritos de Diderot, propõe o mesmo procedimento para representar de modo mais “naturalista” o inferno da família burguesa, em sua *Senhorita Júlia*. A pantomima ressurge como possibilidade de abertura extra-dramática, como elemento narrativo, com potencial de abertura ou de distanciamento do drama dialógico com suas vozes da consciência.

No conjunto composto por *O Pai de Família* e o *Discurso sobre a Poesia Dramática*, publicado um ano depois, ainda que haja menos camadas metalinguísticas, a forma ensaística e experimental também se oferece ao leitor como uma “cena composta” em que os escritos têm algo de um *gesto teatral*. Diderot não teoriza mais por meio de diálogos, mas na forma de um tratado. Descreve em termos didáticos seu ideal de uma poética baseada em quadros, em que os gêneros se deslocam, em que uma comédia deve mostrar seu avesso e indicar o sentido trágico da condição burguesa, mesmo que apresente aristocratas decadentes como são os de sua peça: tragédia doméstica e comédia séria são os nomes pelos quais o drama vem a se estabilizar como gênero. Um dos motores da reflexão parece ser a acusação feita por Fréron de que *O Filho Natural* não era mais do que um plágio da peça *O Amigo Sincero* de Goldoni⁵. Não por acaso, o capítulo final do *Discurso* é aquele famoso texto

⁵ DIDEROT, D. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Trad., apresentação e notas: L. F. Franklin de Matos. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 69.

sobre autores e críticos que circula até hoje de modo autônomo. Por outro lado, é no penúltimo capítulo, para onde o texto converge em termos poéticos, que Diderot trata com detalhes da *pantomima*. Contra aqueles que diminuiriam o valor de sua peça anterior com base em preceitos gerais extraídos de um amálgama de casos particulares, ele volta a propor a necessidade de uma maior verdade dos materiais, daí sua menção inaugural à “quarta parede” imaginária que separa atores da plateia. Mas esse novo teatro da era burguesa, numa zona intermediária entre tragédia e comédia, fechando-se no palco real e nos cômodos da casa de família, deveria também ser aparentado ao *romance* doméstico, e se tornar, portanto, épico: “Uma das principais diferenças entre o romance doméstico e o drama é que o romance segue o gesto e a pantomima em todos os detalhes: o autor se dedica a pintar movimentos e impressões”⁶. Sendo a pintura dos movimentos o que encanta nesses romances, sua capacidade de registrar estados de alma na relação com a condição das personagens, também o teatro, diz ele, ganhará vida se o poeta aprender a contrapor os gestos aos discursos dialogados, quando conseguir fazer uso de *cenas compostas*, aquelas feitas de vários níveis de ações simultâneas, em que os diálogos são acompanhados de sub-cenas pantomímicas, tal como ocorre na cena de *Macbeth* citada há pouco, em que a loucura da senhora do castelo é observada e comentada pelo médico e pela ama que a contemplam de longe. O princípio episódico e desviante que caracteriza a tradição épica se infiltra, assim, em sua visão dramática, em outro aspecto de sua mutante perspectiva teatral que desconfia da exigência de uma continuidade absoluta, ideal que migrava do estilo neoclássico para o drama burguês em formação. É nesse sentido que Peter Szondi, sem fa-

⁶ Idem, p. 124.

zer uso da palavra épico, observa que “nos dramas burgueses de Diderot parece que o tempo quer sempre parar”⁷.

Em *O Pai de Família*, em meio ao sentimentalismo excessivo do conjunto, existe uma longa rubrica na abertura do segundo ato que descreve uma cena de diversas camadas gestuais: numa espécie de desfile, entram na casa representantantes de diversas classes sociais. Estão ali porque dependem do pagamento ou dos favores da família de nobres decadentes. Junto com os empregados, entram um lavrador, um homem miserável, uma vendedora de tecidos. O autor nos informa que a cena é composta de duas cenas simultâneas, uma delas feita à meia voz. Não por acaso, foi uma das cenas amputadas quando a peça chegou ao palco pela primeira vez⁸. É o momento em que o pai de família, ciente de que sua casa está de fato “pouco endinheirada”, ordena que, mesmo assim, as dívidas sejam pagas: “Não quero que ninguém padeça. Nem por amor da minha comodidade devo reter o suor alheio.” Em seguida, sem que as outras personagens o vejam, o pai dá uma esmola ao homem pobre e o acompanha até a porta. A cena parece confirmar a observação feita por Szondi de que Diderot imaginou um “drama burguês” sem conflitos sociais, incapaz da luta de classes, antes como um movimento de fuga para uma intimidade abstrata, para uma interioridade doméstica, para um ideal de humanidade virtuosa e capaz de afetividades justas e idealizadas. Por outro lado, apenas por almejar o retrato da *condição* à frente do caráter das personagens, por meio de ações gestuais (ainda compreendidas como condições dadas pela situação fami-

7 SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês: Século XVIII*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p.114.

8 Veja-se o comentário de Fátima Saadi sobre a mesma cena, no ensaio publicado neste volume. O corte do trecho muito irritou Diderot, conforme se mostra na carta escrita a Voltaire sobre o retalhamento e a “castração” de sua peça.

liar, e não como categorias ligada aos mundos do trabalho) introduz na cena uma inesperada dimensão concreta que tem o potencial cênico de inverter a relação entre figura e fundo, e criticar o núcleo dramático. Talvez por isso a cena tenha sido cortada. E ele precisava de uma teoria que chamasse a atenção para algo que sua obra era ainda incapaz de realizar. Entretanto, no atrito entre a peça e as reflexões, um campo de pesquisas se abria.

Em diversas ocasiões, Brecht se referiu à importância do trabalho teatral de Diderot, autor que considerava fundamental para os estudos de arte e dramaturgia, em especial para aqueles que pretendem a junção entre teoria e prática, a aproximação entre teatro e filosofia. Em 1937, Brecht tentou mobilizar um coletivo de artistas e intelectuais antifascistas, visando colaborações e ações conjuntas. Batizou o projeto de *Sociedade Diderot*. Nas cartas que escreveu aos parceiros possíveis (gente como Piscator, Eisler, Eisenstein, Tretiakov, Auden, Isherwood, Jean Renoir) ele prestou uma bela homenagem ao escritor francês. Dizia, em seus convites, que a pequena sociedade deveria ser composta, exclusivamente, por “pessoas produtivas”. Assim como Diderot mobilizou uma geração em torno de uma síntese enciclopédica dos saberes praticáveis de seu tempo, Brecht entendia que, na luta contra a desordem capitalista, não era hora para grupos meramente representativos. Era preciso viabilizar encontros pessoais, feitos do “olho no olho”, em torno de uma “sociedade produtiva” animada por pessoas que fossem capazes de pensamento, imaginação e práticas coletivas novas.

SUGESTÕES DE LEITURA

SOBRE O TEATRO EM DIDEROT

- AQUINO, Ricardo Bigi de. “Mlle. Clairon e Mlle. Dumesnil: Seus Livros de Memórias, Filosofias de Interpretação, e o Ideal Diderotiano do Ator”. *Arte Comunicação*, Recife, UFPE, v. 1, n. 2, pp. 183-201, dez. 1994.
- DIDEROT, Denis. *O Filho Natural*. In: *Obras V*. Trad. Fátima Saadi. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- GUINSBURG, J. “Denis Diderot”. *Revista USP*, n. 4, pp. 123-146, dez./jan./fev. 1989/1990.
- HUPPES, Ivette. *Melodrama. O Gênero e sua Permanência*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “O Paradoxo e a Mimese”. Trad. Fátima Saadi. In: *A Imitação dos Modernos: Ensaios sobre Arte e Filosofia*. Virginia Figueiredo e João Camillo Penna (org.). Trad. João Camillo Penna [et al.]. São Paulo, Paz e Terra, 2000, pp. 159-179.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Obras, Crítica e Criação*. Org. e trad. J. Guinsburg e Ingrid D. Koudela; trad. Gita K. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2016.
- LIMA, Luiz Costa. “O Controle Religioso do Imaginário. O Iluminismo Francês e Diderot. Diderot: Filósofo e Crítico de Arte”. In: *O Fingidor e o Censor no Ancien Régime, no Iluminismo e Hoje*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988, pp. 1-204.
- MATOS, Franklin de. “Filosofia e Teatro em Diderot”. In: DIDEROT. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. São Paulo, Brasiliense, 1986, pp. 7-25.

- MATOS, Franklin de. "A Querela do Teatro no Século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau". *O que nos Faz Pensar*, Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia da PUC, n. 25, pp. 7-22, agosto de 2009. Disponível em: http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/a_querela_do_teatro_no_seculo_xviii:_voltaire,_diderot,_rousseau/25_2_Franklin_Querela_do_teatro.pdf. Acesso em: 1/2/15.
- _____. "O Espetáculo Teatral segundo Diderot". In: *Discurso 17*, revista do departamento de Filosofia da FFLCH-USP, São Paulo, Editora Polaris, 1988, pp. 89-118.
- _____. "O Teatro na Ilustração Francesa". In: CARVALHO, Sérgio de (org.) *O Teatro e a Cidade*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 2004, pp. 111-120.
- NOVERRE, Jean-Georges. *Cartas sobre a Dança*. Trad. Mariana Monteiro. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 1998.
- NUNES, Manuela. "Introdução". In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo. Seleção Antológica*. Trad., intr. e notas Manuela Nunes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, pp. 3-20.
- ROSENFELD, Anatol. "A Aventura de Hamburgo". In: LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Herder, 1964.
- ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo, Perspectiva, Edusp; Campinas, Editora da Unicamp, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.
- SAADI, Fátima. *A Configuração da Cena Moderna. Diderot e Lessing*. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto/Edições Virtuais, 2017. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/portfolio/detail/a-configuracao-da-cena-moderna-diderot-e-lessing/>.
- SAADI, Fátima. *O Filho Natural, as Conversas e a Perspectiva da Reflexão*. Anais do IV Congresso da ABRACE, Rio de Janeiro, UNIRIO, maio 2006, pp. 87-88.
- _____. "Diderot e a Cena Teatral: A Conquista do Espaço". *Cadernos de Teatro* n. 160, Rio de Janeiro; Tablado, jan/mar 2000, pp. 12-17.
- _____. "Diderot e o Espaço Cênico". In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virginia (org.). *As Luzes da Arte*. Belo Horizonte, Opera Prima, 1999, pp. 239-260.
- _____. "Lessing, Voltaire e seus Fantasmas". *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 1, pp. 17-34, [s.d.]. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim1.pdf>. Acesso em: 5/5/2016.
- _____. "D'Aubignac e Diderot. Dois Olhares sobre o Espaço". *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. zero, pp. 21-38, jan. 1998.

Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetimo.pdf>.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês (Século XVIII)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo, Perspectiva, 2005.

SOBRE DIDEROT E O TEATRO EM PORTUGAL

ARAUJO, Ana Cristina. *A Cultura das Luzes em Portugal: Temas e Problemas*. Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa, Universidade Aberta, 1991.

BORRALHO, Maria Luísa. *Manuel de Figueiredo: Uma Perspectiva do Neoclassicismo Português*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, 1987.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER. *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez: A Baixa Comédia no Século XVIII*. Porto, Imprensa Portuguesa, 1871.

CARREIRA, Laureano. *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1980.

CICCIA, Marie-Noëlle. *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIIIe siècle*. Centre Culturelle Calouste Gulbenkian, 2003.

_____. “Lire de théâtre de Diderot en Portugais: Les enjeux de la traduction *O Pai de Família* (1788)”. In: *Varia*, n. 51, 2016.

JOBIM, Leopoldo Collor. “A Difusão da Obra de Diderot em Portugal e no Brasil”. In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*. V. 04, 1989.

FERREIRA, Licínia Rodrigues. *O Teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa, 2019.

MARTINS, Maria Teresa Payáns. *A Censura Literária em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005.

ROSA, Marta. *Diderot no Teatro Português do Século XVIII: A Obra de Antonio José de Paula*. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/29348>. Acesso em 10 de junho de 2020.

SANTOS, Ana Clara. “Arquivo Teatral: Uma Coleção de Teatro Francês”. In: *Sinais de Cena*, v. 15, 2011.

TAVARES, Rui. *Le censeur éclairé (Portugal 1768-1777)*. Tese de doutorado. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2014.

VILLALTA, Luiz Carlos. *Usos do Livro no Mundo Luso-brasileiro sob as Luzes: Reformas, Censura e Contestações*. Belo Horizonte, Fino Traço, 2015.

SOBRE O TEATRO EM DIDEROT (EM FRANCÊS)

FRANTZ, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris, PUF, [s.d.].

SZONDI, Peter. "Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing". *Poétique*, Paris, Seuil, n. 9, pp. 4-5, 1972.

FRANTZ, Pierre; MARCHAND, Sophie. *Le théâtre français du XVIII^e siècle*. Paris, L'avant-scène théâtre, 2009.

<i>Título</i>	<i>Cadernos TUSP de Dramaturgia 1 – O Pai de Família de Diderot: Uma Versão Portuguesa do Século XVIII</i>
<i>ISBN</i>	978-65-88699-00-3
<i>Concepção Editorial</i>	Sérgio de Carvalho
<i>Transcrição, Projeto</i>	
<i>Gráfico e Diagramação</i>	Estúdio Asterisco
<i>Produção Editorial</i>	Fábio Larsson
<i>Formato</i>	13 × 21 cm
<i>Tipologia</i>	Electra LT Std (texto) Barlow (títulos)
<i>Número de Páginas</i>	170
<i>Realização</i>	TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo

Duarte, enquanto Cecilia lhe beija a mão.
meu rico filho, que já me tardava o chamar-
tu farás suaves os dias de minha filha, e
na sua companhia não passarás nenhum que
a. Eu da minha parte farei quanto me fôr
para vos fazer a todos ditosos. Luiza, é ne-
mandar buscar vossa mãe e vossas irmãs. . . .
revemente ireis ao templo fazer voto de vos
eternamente, e não vos faltará testemunhas.
filhos, vem, Duarte, e vós, Luiza. (*Une a*

todos quatro.) Uma mulher virtuosa e
bem são os dous entes mais sublimes.
Mostrai aos homens este espectáculo
vez em cada dia. Filhos, o céu vos abençoe
agora faço. (*Lança lhes a benção, e
para a receberem.*) O dia que vos unir
lemne da vossa vida; queira o céu que
o principio das vossas venturas. . . . Vede
O' céu! quão cruel! . . . quão suave é

FIM DA COMEDIA.

Os **Cadernos TUSP**, nova série de publicações do **Teatro da Universidade de São Paulo**, vêm a público com a intenção de trazer ao leitor documentos inéditos da história das artes cênicas que, a despeito de seu relevante interesse acadêmico, cultural e social, talvez não chegassem ao mercado editorial brasileiro das artes do espetáculo.

Com **O Pai de Família de Diderot: Uma versão portuguesa do século XVIII**, primeiro dos **Cadernos TUSP**, convidamos nossos leitores a conhecer o pensamento cênico de um filósofo-dramaturgo que, perseguido em seu tempo, tem ainda pouca presença nos estudos teatrais brasileiros.



ISBN 978-65-88699-00-3



9 786588 699003