FFLCH
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE HISTÓRIA SOCIAL

POMPA E CIRCUNSTÂNCIA
Memória e História na São Paulo de 1926.

GERSON DONATO

TESE DE DOUTORADO
Prof. Orientador: **NANCI LEONZO**

SÃO PAULO
2013

RESUMO

A exibição da peça teatral, ou da cena histórica, *Um sarau no Paço de São Cristóvão*, produzida por Paulo Setúbal a pedido da Liga das Senhoras Católicas de São Paulo, no Teatro Municipal em 1926, em duas apresentações, que se tornaram quatro devido ao sucesso de público nos apresenta uma grande interrogação: o que queria a elite cafeeira e republicana paulista com um elogio a figura da primeira imperatriz do Brasil, menos de quarenta anos após o fim do Império? Era um projeto de governo? Um projeto de país e de cultura? Era apenas diversão, já que os “atores” eram todos amadores e pertencentes às famílias da elite? Quais os possíveis significados deste espetáculo, que obteve muito sucesso de público e grande exposição na imprensa paulistana, para a História e a memória de São Paulo e do Brasil?

ABSTRACT

The theater play (or historical scene) *Um sarau no Paço de São Cristóvão* exhibition, produced by Paulo Setúbal as a request of the Catholic Ladies' League of São Paulo, at Teatro Municipal de São Paulo in 1926, in two presentations, which became four due to the successful audience, proposes such a question: what was the objective of the republican coffee producing elite praising Brazil's first empress figure, less than forty years after empire ending? Was it a project of government? Of country and of culture? Was it just an amusement considering the actors were non-professional and belonged to the families of the elite? Which can possibly mean this show, which were successful in audience and was widely covered by São Paulo's press, to the History and to the memory of São Paulo and Brazil?

(Orientadora: Profa. Nanci Leonzo)

BANCA AVALIADORA:

Agradeço ...

A minha orientadora, Nanci Leonzo pela paciência e pelos conselhos, indicando opções e caminhos sem nunca ser impositiva ou cerceadora.

Aos profissionais do Arquivo Histórico de São Paulo, da Biblioteca Nacional, do IEB, da biblioteca da PUC e da biblioteca da FFLCH pelo empenho e tratamento dado aos meus pedidos.

A minha sobrinha Juliana Donato, pela busca do vídeo do “Sarau” e ao Ricardo Garcia pela ajuda com o tratamento do documento junto à mídia eletrônica.

A Liga Solidária pelo empenho na busca de documentos e pelo empréstimo do libreto.

A profa. Doutora Sara Albieri pelo apoio nos momentos difíceis e pela compreensão frente as minhas apreensões.

Por fim e sempre, aos meus pais e irmãos e, sobretudo, as minhas “três Marias”: Anita Maria, Maria Carolina e Maria Fernanda, por tudo e por me aturarem.

“Ao invés de perguntarmo-nos ‘se a história tenha ou não um sentido’, coloquemos antes de tudo a interrogação: ‘como chegamos a pensar que a história tenha sentido’?”

BODEI, R. *A História tem um sentido?*
Bauru, SP: EDUSC, 2001.

ÍNDICE

Introdução: A elite paulistana entre o modernismo e a “nova tradição”	p.1
Cap. 1. Construindo o retrato:	
1.1. Teatro Brasileiro: dos primórdios da colonização à República Velha.....	p.6
1.2. São Paulo na década de vinte: os avanços modernizadores e a realidade social..	p.17
Cap. 2. O momento da apresentação:	
2.1. A peça: tramas de uma encenação.....	p.44
2.2. A visão da imprensa.....	p.65
Cap. 3. Crítica e análise:	
3.1. Compreendendo o episódio; a memória, a História e o momento.....	p.76
3.2. Desvendando a imperatriz: os cento e quatro anos entre a participação na independência ao elogio[fúnebre] paulista na república.....	p.89
Conclusão: um espetáculo, quatro apresentações e muitas questões.....	p.100
Bibliografia.....	p.113
Anexo1	
Anexo2	
Anexo3	
Anexo 4	

INTRODUÇÃO

A elite paulistana entre o modernismo e a “nova tradição”

Em 1926 a elite cafeeira se organiza para montar a peça de Paulo Setúbal, *Um sarau no paço de são Cristovão*, com membros da oligarquia interpretando os personagens, em benefício da Escola Doméstica da Liga das Senhoras Católica nos dias 11 e 12 de dezembro no Teatro Municipal, tendo ainda feito apresentações extra nos dias 17 e 21 do mesmo mês, com lotação esgotada e apoio da Sociedade de Cultura Artística.

Esta mesma elite, capitaneada pela Sociedade de Cultura Artística, já havia encenado *O contratador de diamantes* de Afonso Arinos em 1919 e patrocinado a Semana de Arte Moderna de 1922. Os três momentos citados apresentam uma discrepância de sentidos.

Por um lado exaltam a figura da tradição bandeirante, com a peça de Arinos.

Por outro introduzem a modernidade que pretende acabar com os valores tradicionais na Semana liderada por Mário, Oswald e Bandeira.

Em outro momento, entoam um canto de reverência à figura da primeira imperatriz do Brasil, D^a Leopoldina, em um louvor ao Império, encenado por aqueles que derrubaram este sistema.

Aonde pretende chegar esta oligarquia? Qual é o projeto cultural dela? Existe um? Como colocar em um mesmo espaço cultural visões tão opostas de cultura e de experimentação cultural? Existe realmente uma discrepância de valores ou isto representa faces de uma mesma cultura oligárquica que estava tentando se equilibrar entre a criação de uma tradição para São Paulo e as correntes “modernizantes” vindas da Europa e que aportavam aqui provocando os instintos de “avanço”, “progresso” e “desenvolvimento” que afastariam o país do “subdesenvolvimento econômico-cultural” e levariam o Brasil para a modernidade europeia?

Manter a figura da imperatriz como uma “madona imaculada”, superior aos descasos de D. Pedro I, elevando-a ao patamar de “mãe da pátria” era parte do projeto de “invenções das tradições”, ou apenas mais uma ação descompromissada de uma elite sedenta de se firmar como culturalmente superior dentro do complexo cultural que havia se tornado o Brasil?

Esta questão da tradição que se apresenta nos remete a outra questão que é a do nacional, em oposição ao regional. Em um país com as dimensões territoriais do Brasil, com uma população mais rural e, portanto mais dispersa, com níveis de desenvolvimento regionais tão desiguais e com um povo formado por uma mescla de etnias além de ser um dos grandes

pontos de chegada de imigrantes fugidos das guerras e da miséria da Europa e Ásia, principalmente, o que era a cultura nacional, qual era o “tipo” físico nacional, qual era a cultura reconhecidamente brasileira?

Para alguns, como Oswald de Andrade e Plínio Salgado, em tudo o que podem ter de diferenças ideológicas, o indígena é o elemento que cria a base da nação e sua preeminência deve ser restabelecida.

Para outros, como Afonso Taunay e Paulo Setúbal, a cultura brasileira não pode se esquecer da herança indígena, mas a cultura brasileira se assenta nas tradições europeias católicas e civilizatórias.

Em outros como Monteiro Lobato e Godofredo Rangel, a brasilidade repousa no campo, na mescla dos “caipiras” e deve ser revitalizada pelos ares democráticos da América em oposição ao Velho Mundo.

Em nenhum há uma noção de nacionalidade cultural, mas sempre de regional se expressando de forma nacional.

São questões como essas que movem a pesquisa presente. Havia um projeto cultural da elite paulistana para a cultura brasileira e/ou paulista? A tradição resgatada (criada) pelo governo paulista, capitaneado por figuras como Washington Luís e Afonso de Taunay encontra eco nesta montagem de *Um sarau no paço de são Cristóvão*, mesmo tratando de uma figura imperial em um país com poucas décadas de republicanismo?

A preocupação apresentada pelos autores citados sempre leva a crer que a “paulistanidade bandeirante” é um bastião de independência fincada em território colonial português.

O esforço de se adequar o átrio, as escadarias e o salão principal do Museu Paulista, conhecido como Museu do Ipiranga, levando o público a colocar São Paulo na vanguarda dos movimentos de independência e de criação de uma noção de “brasilidade” é largamente conhecido.

A independência é decantada como formadora do Brasil enquanto nação, mas o sistema republicano era a tônica do momento, na década de 20 e as questões referentes à nação e a formação dos novos brasileiros em um país que vinha se tornando cada vez mais “estrangeiro” e que os sotaques na cidade de São Paulo já não se remetiam aos espanhóis e portugueses, nem sequer ao tupi que frequentou por muito tempo o falar na cidade, mas sim ao italiano, ao árabe e até ao japonês.

As figuras exaltadas, como na peça de Afonso Arinos¹, eram a do desbravador de territórios, dos bandeirantes, da vila de São Paulo isolada e independente. Observa-se a frase dita pelo ouvidor, conclamando o povo de Diamantina a reagir:

“... digei, bandeirantes e filhos de bandeirantes! Dizei, paulistas, meus patrícios e companheiros: como se lava a honra ultrajada?”

Na produção paulistana do início do século vinte e, portanto no início da república, mesmo havendo uma reverência à figura do libertador D. Pedro I, o que se vê é um interesse pelo que há de picaresco, divertido e até pervertido nas figuras que envolvem a corte, como o Chalaça e a Marquesa de Santos.

A apresentação da peça *Um sarau no paço de são Cristovão* adquire ar especial, pois mesmo sendo escrita pelo consagrado autor do sucesso *Marquesa de Santos*, que segue a produção de “curiosidades do império”, se propõe a deificar a figura de Leopoldina enquanto “mãe” da nação na homenagem proposta em sua evocação teatral.

A própria peça² é quase um resumo dos eventos que trouxeram a família Real Portuguesa ao Brasil, ao papel civilizador da corte no país e do governo de regência do então príncipe Pedro até que, sob influência fundamental de sua (traída) esposa Leopoldina e dos conselhos de José Bonifácio, proclama a independência. Não há verdadeiramente encenação ou interpretação. Há diálogos entre os personagens que descrevem os fatos.

Curiosamente, Paulo Setúbal, em carta a Afonso de Taunay, citada por Araújo³ em *Um metódico à brasileira*, afirma ser necessário se fazer um trabalho de levar a História pátria aos novos brasileiros que formavam a população paulista e que sua obra, se tinha algum valor era este, já que suas vendas demonstravam interesse, nem que fosse pela curiosidade e pelos fatos pitorescos da História brasileira.

Esta peça seria então uma boa ocasião de contar fatos relevantes da História brasileira para um maior número de pessoas, sem que para isso precisassem comprar e ler um livro, cumprindo, assim seu desejo e seu destino manifesto.

---

¹ ARINOS, A. O contratador de diamantes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1973.

² O texto da peça se encontra, na íntegra, no ANEXO 1.

³ ARAÚJO, K. A. de Um metódico à brasileira. Tese de doutorado da UNESP: Franca/SP, 2006.

Porém, em uma sociedade onde ocorreu a Semana de Arte Moderna, apoiada pela mesma oligarquia, guardando-se o fato que os três dias de apresentação foram mais vaiados do que aplaudidos, com exceção da pianista Guiomar Novaes, quatro anos depois ser encenada esta cena teatral no mesmo palco do Teatro Municipal, fica-se com a impressão de que algo não parece ter conexão.

Uma sociedade que se achava modernizadora e modernizante, aonde ainda era considerado intelectual expressar-se em língua francesa, como aparece até entre os modernistas das revistas da Antropofagia e Klaxon, em artigos, expressões sem tradução e até em endereços para entrega e comercialização destes materiais periódicos aqui produzidos na França e Bélgica.

Aonde seus membros dominavam a estrutura de forma implacável com políticas como a do “café com leite”, a dos “governadores” e a de proteção ao café, eliminando as oposições, impedindo eleições verdadeiramente democráticas, massacrando as vozes destoantes, como a dos tenentes do forte de Copacabana e de São Paulo, mas se apresentavam ao lado dos países democráticos e modernizadores do mundo.

O que, afinal, pretendiam os membros desta elite?

O presente texto pretende desvendar aspectos desta oligarquia, no que se refere à cultura, através da análise da encenação da peça de Paulo Setúbal, sua repercussão na imprensa e seu impacto no conjunto de ações da elite paulistana em relação aos destinos do país que governavam.

O que se defende aqui é a tese que a elite paulistana tinha sim um projeto de política cultural, oculto por “ações sociais” e beneficentes, atividades não chanceladas pelo governo, mas sendo “obrigatórias” enquanto eventos sociais a todos os membros “respeitáveis” da sociedade, inclusive os do governo paulista e nacional.

Não um projeto escrito e discutido, mas uma tendência de ações que levavam a um tipo de compreensão social que era compartilhado pela elite, uma modernidade que soltasse as amarras com o passado colonial, rural e iletrado, que colocasse São Paulo na dianteira do progresso industrial e cultural europeu e ao mesmo tempo em que preservasse as tradições mais caras ao “ideário” da formação da nação e da identidade com a entidade “Brasil” onde a cidade estava integrada, dando proeminência aos feitos dos habitantes paulistas nos eventos cruciais e fundadores da nacionalidade.

É um projeto conservador (de poder da elite) que agrega a inovação da modernidade (a urbanidade, a tecnologia) ao passado de “glória” (a História feita por heróis) e culmina,

numa roupagem progressista, em ações afirmativas de brasilidade, crescimento e conagração da população em torno de um ideal.

É um resgate da tradição e, mais do que isso, uma criação da tradição apresentada didaticamente em espetáculos, palestras e livros durante as primeiras décadas do século vinte, incentivado e financiado por esta elite, difundido por intelectuais e artistas e acompanhado de perto pela massa populacional que pretendia ascender a esta elite, seja formada por imigrantes, seja formada pela nova classe média urbana.

Para tanto, a tese foi subdividida em três partes. Em seu primeiro capítulo, Construindo o episódio, constrói um retrato do teatro brasileiro e o mapeia desde as primeiras expressões coloniais, passando pela construção do teatro nacional no século XIX até a década de vinte do século XX caracterizando a estrutura e as modificações ocorridas tanto na temática quanto nos propósitos das encenações em palcos brasileiros.

Dimensionando melhor o episódio, ainda neste capítulo, monta um quadro da situação de São Paulo, tratando da evolução política, dos problemas econômicos e da situação social da metrópole durante a década de vinte do século XX.

No segundo capítulo, O momento da apresentação, busca caracterizar o acontecimento, descrevendo o evento, tratando dos “atores”, trazendo uma breve biografia do autor, Paulo Setúbal, descrevendo a forma da peça em seus atos e, principalmente buscando a repercussão na imprensa escrita do episódio. Aqui se apreende a dimensão do acontecimento e a importância dado à ele pela oligarquia paulista.

No último capítulo, Crítica e análise, passa a desvendar o episódio, à luz da discussão sobre memória, seja na questão da manutenção social e cultural de estruturas, seja na questão da “invenção” de eventos como parte do real vivido por uma comunidade.

Em seguida, analisa a figura da imperatriz Leopoldina, mapeando a visão que se tinha dela e que foi nos deixada por relatos de seus contemporâneos, passando pela manutenção de sua memória após sua morte até o momento de seu centenário e consequente celebração aqui analisadas.

Capítulo 1. Construindo o retrato

1.1.O teatro brasileiro: dos primórdios da colonização à República Velha.

As origens do teatro brasileiro se confundem com as próprias origens do Brasil. Desde que os jesuítas aportaram no Brasil e se instalaram em 1549 em Salvador, a capital erguida por Tomé de Souza para acelerar a colonização, o teatro se torna parte integrante do projeto de catequização.

Mario Cacciaglia⁴ levanta um total de 25 peças jesuíticas apresentadas no Brasil só no século XVI, sendo esta lista baseada nas informações e nos poucos textos que restaram sobre tais espetáculos nos primórdios da construção do Brasil.

Estes espetáculos, que graças ao padre Fernão Cardim ter feito uma viagem de inspeção na qualidade de secretário do padre visitador Cristóvão Gouveia ao Brasil por dois e gerou uma carta para Portugal em 1585, segundo João R. Faria⁵, não eram propriamente encenações teatrais como se concebe hoje em dia. A encenação teatral era parte de um espetáculo maior que se iniciava com uma missa, muitas vezes seguida de procissão e de cantos e danças, muitas delas executadas pelos indígenas, tendo a cena teatral como uma espécie de alegoria final de tal espetáculo.

A função da encenação teatral neste contexto colonial brasileiro tem por base o didatismo. As peças que restaram deste período enaltecem a Igreja Católica e defendem a predominância lusitana sobre a terra conquistada, como uma dádiva de Deus aos reis de Portugal. De enredos simples e personagens planos, aonde o bem vem sempre encarnado em figuras sacras e o mal aparece como os hereges franceses, imperadores pagãos romanos ou mesmo de indígenas não convertidos, tem no final sempre a bem aventurança, a lição aprendida que leva os indígenas aos braços da Igreja.

Observa-se, ainda, através das obras de José de Anchieta, uma mudança no contexto da encenação deixa clara a preocupação que nas primeiras apresentações era com o elemento indígena e sua catequese e depois passa a ser também com o colono e sua prole, que também precisavam ser doutrinados.

---

⁴ CACCIAGLIA, M. Pequena História do Teatro no Brasil São Paulo: TAQ/EDUSP, 1986, pp. 5 a 8.

⁵ FARIA, J. R. História do teatro brasileiro São Paulo: SESC SP/Perspectiva, 2012, pp. 22 a 25.

O teatro assume nos primórdios da colonização brasileira a função de educar e trazer à cena “atores” indígenas ensaiados pelos próprios padres em espetáculos ao ar livre, sem grandes preocupações com figurinos e tendo por cenário a própria natureza da região.

Não há continuidade neste trabalho dramaturgico, como atesta S. Magaldi⁶, já que a produção jesuítica se finda e os mesmos se envolvem nas intrigas políticas que levarão à expulsão da Companhia de Jesus do Brasil pelo primeiro ministro marques de Pombal no século XVIII. Foram, ainda nos dizeres de Magaldi, supra citados, dois séculos de vazios, entre estes primeiros “esboços” teatrais e o teatro romântico do século XIX.

A produção teatral no Brasil colonial nos séculos XVII e XVIII foi esparsa por vários motivos:

- Ausência de educação formal no Brasil para propiciar a formação de uma classe intelectualizada e produtora de cenas teatrais;
- Ausência de espaços cênicos, de teatros, para a encenação de obras, mesmo que produzidas na Europa, de se apresentarem nas cidades coloniais brasileiras;
- A distância dos centros produtores de “cultura teatral”, instalados na distante Europa;
- O desinteresse da corte portuguesa com a estrutura colonial, mantendo-se sempre no limite da exploração das riquezas da terra sem se preocupar com alguma valorização educativo-cultural no Brasil;
- As invasões holandesas no século XVII e as disputas territoriais na região platina no século XVIII concentraram os esforços portugueses na manutenção do território brasileiro.

Deste longo período de dois séculos, pouco foi produzido ou encenado no Brasil vindo da Europa e menos ainda foi aqui mesmo criado. De autores como Cavalcanti de Albuquerque, Luís Figueira, José Borges de Barros ou Tomás do Couto só nos restam citações de suas obras, nem todas com seus títulos, mas apenas comentários sobre terem encenado.

A figura que se apresenta como o primeiro comediógrafo do Brasil é o baiano Manuel Botelho de Oliveira que produziu duas peças: Hay amigo para amigo e Amor,

---

⁶ MAGALDI, S. Panorama do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: SNT/DAC FUNARTE/MEC, [s.d.], pp. 23 e 24.

engaños y celos⁷ ambas publicadas em Portugal, já que na colônia isso não era permitido.

Por lá, também, Manuel Botelho fez seus estudos e teve contato com o teatro barroco espanhol, que dominava as artes portuguesas e influenciou a feitura de suas duas obras. Nota-se aqui também a ausência de marcas nos seus textos teatrais, assim como nos jesuíticos, e que são característicos das obras a serem encenadas. Não havia preocupação cênica, apenas intelectual com as peças.

No mais, o século XVII ainda é um vazio a se descobrir.

Se a produção nacional de teatro é pouco conhecida, ou mesmo inexistente, a encenação de peças nas igrejas e conventos era uma realidade que passa a incomodar a Igreja.

Em Pernambuco, o bispo proíbe a encenação em igrejas, no ano de 1729. E no ano de 1734, outra pastoral proíbe as encenações em qualquer lugar⁸. Sabe-se de encenações de Calderón de La Barca na Bahia em 1717 e 1729 (em um festival aonde se encenaram outros autores espanhóis).

Ainda na Bahia, após algumas tentativas de se criar um espaço cênico próprio, proibido de vez pelo governo português em 1733, funda-se aquele que pode ser considerado o primeiro teatro público do Brasil: o Teatro da Praia em 1760.

Porém, a produção teatral brasileira ainda se mantém esparsa e se baseando em autores que estudam na Europa e assumem a estética do Arcadismo ou do movimento Neoclássico e tendo suas encenações marcadas por trupes de amadores, mulatos, negros foros e até prostitutas sem muitas noções de palco ou da estética teatral do momento europeu. Observa-se este fato nas inúmeras críticas de viajantes europeus que assistiram tais exhibições⁹.

Ressaltam-se nesta parca produção os poetas e inconfidentes Claudio Manuel da Costa e Inácio José de Alvarenga Peixoto e uma polêmica sobre Antônio José da Silva, o Judeu.

Do poeta Claudio M. da Costa é conhecida O Parnaso Obsequioso e de Alvarenga Peixoto a peça perdida Eneias no Lácio além da tradução de Merope, de S. Maffei. Em ambos se nota a estética árcade, seja na temática clássica, seja, no caso da peça de Claudio M. da Costa, com a trama e os personagens saídos da mitologia greco-romana.

---

⁷ MAGALDI, S. idem, p. 25.

⁸ CACCIAGLIA, M. idem, p. 19.

⁹ Vários trechos são citados em FARIA, J. R. idem, pp. 42,43 e 48.

Já a polêmica acerca de Antônio José, o Judeu, se dá pelo fato dele ter nascido no Brasil, mas ter ido morar muito jovem, com apenas oito anos em Portugal, fugindo da perseguição da Inquisição à sua mãe. Sua obra teatral foi toda produzida e encenada em Portugal, de onde se considera ser ele um autor do teatro português.

Porém, parte da crítica brasileira rejeita este rótulo, já que suas peças também foram encenadas no Brasil, pelos menos comprovadamente em Cuiabá no ano de 1785¹⁰ e que o motivo de sua saída do Brasil foi exterior à sua vontade, caso contrário teria se tornado um autor teatral no Rio de Janeiro, sua cidade natal.

O que é comprovado e sabido é que ele agradou o público tanto da metrópole quanto da colônia.

Porém, novamente, não há continuidade na obra teatral, são produções esparsas dentro de uma carreira de poeta e nem uma organização da atividade teatral, sendo muitas das peças apenas produzidas em homenagens a autoridades visitadoras ou criadas exclusivamente para a comemoração de uma efeméride, como a obra encenada em homenagem ao nascimento da princesa D. Maria Teresa em 1773, à saber Aódia de José E. de Aragão e Lima, drama recitado no Teatro do Pará¹¹.

O que aparece de diferente no século XVIII é o surgimento de teatros e casas de ópera na região de Minas Gerais, como o de Vila Rica, hoje Ouro Preto e de Sabará. Sabe-se que a região mineira conheceu um florescimento cultural graças ao “século de ouro”, notadamente na poesia, na escultura e arquitetura e na música.

A constatação da existência de espaços cênicos na região mineira nos remete, no mínimo, a vinda de companhias estrangeiras para apresentar récitas e peças no Brasil com certa frequência e mesmo de grupos teatrais locais encenando as mesmas obras internacionais.

Não existia ainda, no Brasil, uma cultura teatral, como existiam em outros países da Europa e da América, mas já havia, pelo menos na região mineira, um público interessado neste tipo de espetáculo, seja por sua formação, seja pela imitação da metrópole, trazendo para Minas uma aparência de sociedade moderna, ou ao menos diferente das demais áreas coloniais, atrasadas e incultas.

Nos fins do século XVIII, vários espaços públicos passam a ser abertos em Diamantina, São Paulo, Porto Alegre e Salvador, deixando estas atividades de serem

---

¹⁰ FARIA, J. R. *idem*, pp. 49 e 50.

¹¹ CACCIAGLIA, M. *idem*, p.166.

exercidas em átrios de igreja e conventos, ou mesmo em praças públicas e em áreas construídas apenas para o evento.

São de 1798 em São Paulo e 1797 (e depois 1805) em Porto Alegre os primeiros contratos firmados em cartório regularizando a atividade teatral. Haveria espetáculo por ocasião de aniversário da Família Real, do general governador e do bispo. E também quando fosse de agrado do governador. Esta afirmação aparece em J. R. Faria¹² que afirma serem as palavras de Viriato Correa que teve o contrato em mãos:

“ Antes de ser arte ou diversão o teatro propunha-se como cerimônia cívica”

Portanto, desde as incursões jesuíticas do início da colonização, passando pelos dois séculos seguintes de nossa História, a atividade teatral tinha mais uma função estatal e didática do que de entretenimento como hoje se concebe. Era, na maioria das vezes, um ato de civismo e de assentimento ao poder metropolitano, salvo no segundo quartel do século XVIII, exclusivamente na região mineira onde se constata ser o teatro um espaço de se mostrar superior à grande maioria escrava e inculta da colônia e de se tornar alguém mais próximo da Europa e da cultura europeia afastando-se dos vínculos com a situação de precariedade cultural colonial.

Esta situação não se altera nas primeiras décadas do século XIX, só vindo a ser transformada após o processo de independência e a fixação do Império Brasileiro.

Em verdade, a estética romântica que advém com a tomada definitiva do poder pela burguesia e, principalmente o final da predominância aristocrática na cultura europeia trouxe uma nova forma de se conceber a arte e a própria cultura.

No Brasil este momento histórico se coliga com a independência e a busca de uma noção de Nação na ex-colônia portuguesa. É um momento de se criar um novo país, de se estabelecer o que é nacional e o que deve ser deixado de lado como resquício colonial.

No teatro, não diferentemente das artes em geral, o nacionalismo se faz presente através do incentivo oficial do governo monárquico na criação e manutenção de casas de espetáculo, na participação ativa dos integrantes do governo nos eventos e na negociação para atrair grupos estrangeiros para temporadas nacionais.

Cabe aqui não esquecer que antes mesmo da efetiva separação ocorrida no sete de setembro, o príncipe D. João, depois coroado João VI, desde sua chegada ao Brasil, iniciou um movimento de valorização cultural como nunca havia ocorrido no período colônia.

---

¹² FARIA, J. R. idem, p.46.

Como marcos desses novos tempos de teatro no Brasil, no ano de 1833 o ator João Caetano cria a primeira companhia teatral apenas composta de artistas brasileiros e domina o cenário artístico teatral do Brasil durante o Império. Por suas mãos passaram as obras de todos os grandes autores românticos e realistas, como José de Alencar, Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior, entre outros. O atual teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, antigo teatro São Pedro de Alcântara do império, foi a sua casa de espetáculos.

Os outros marcos ocorrem no mesmo ano de 1838 com as encenações de Antônio José ou o Poeta e a Inquisição de Gonçalves de Magalhães e O juiz de paz da roça, de Martins Pena que estabelecem o nascimento oficial da dramaturgia brasileira.

Deste ano em diante e notadamente durante o segundo reinado, o teatro se tornou uma atividade rentável, mantendo bom público em um crescente número de casas de espetáculo pelo Brasil, não só na capital federal, mas também em São Paulo, Porto Alegre, Recife, nas cidades mineiras, em Salvador, tanto com encenações de autores nacionais quanto com espetáculos de trupes italianas, portuguesas e francesas.

A temática nacional, seja na comédia de costumes, forma que conquistou os maiores públicos e se tornou uma das marcas do teatro nacional nas mãos de Martins Pena e posteriormente em França Júnior e Artur Azevedo, seja no melodrama e na tragédia de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves e Luís Antônio Burgain, encontrou farto espaço e material na colonização brasileira e no indianismo, na falta de uma “Idade Média” de quem fez uso o romantismo europeu de onde o brasileiro deriva.

Figuras históricas como o teatrólogo morto pela Inquisição, Antônio José, o poeta inconfidente Tomás A. Gonzaga, o bandeirante Amador Bueno, D. Pedro I ou o pernambucano Antônio Vieira caracterizam o teor das obras teatrais, que por muitas vezes se apresenta como obra didática, de formação cívica e nacional e menos de apresentação cultural e estética.

Mesmo nas comédias de costume, que dominam o cenário teatral brasileiro, o que se faz, muitas vezes é a construção de histórias edificantes, apontando as mazelas nacionais e que, invariavelmente, terminam com o “bem” prevalecendo sobre o “mal” em uma clara valoração de atitudes a ser seguidas.

A temática imposta aos autores pode ser acompanhada pela evolução dos acontecimentos históricos. Num primeiro momento, aonde se pretende fixar o que é nacional, buscam-se as raízes indígenas, em peças como Cobé, de Joaquim Manuel de

Macedo, depois, já no “apagar das luzes do império” vê-se a temática da escravidão ganhar forma em peças como O demônio familiar de José de Alencar.

Quanto à estética, o romantismo dá lugar ao realismo e naturalismo, sendo que muitos dos autores transitam entre as formas e também entre os gêneros. Se as heroínas românticas com suas discussões morais saem de cena, em seu lugar entram novas heroínas com temáticas menos apaixonadas, mas com finais igualmente moralizantes, só que aqui, nem sempre felizes.

Contudo, seja em sua vertente romântica, seja em sua vertente realista-naturalista o teatro brasileiro sofre um rígido controle estatal e sua função é claramente didática, como nos mostra C. Gadelha e E. Cafezeiro¹³, na criação do Conservatório Dramático Nacional em 1843. Em seu artigo 1º. De seu auto de fundação afirma:

“...terá por seu instituto e fim primário animar e excitar o talento nacional para assuntos dramáticos e artes acessórias, corrigir vícios da cena brasileira quando caiba à sua alçada, interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção brasileira quer de estrangeira que, ou já tenham subido à cena ou se pretendam oferecer às provas públicas, e finalmente dirigir trabalhos cênicos e chama-los aos grandes preceitos da arte por meio de uma análise discreta em que apontem e combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de os emendar.”

E, em seu artigo 8º., acrescenta outra função ao órgão:

“As regras para a censura e o julgamento estão estatuídas em um Regulamento AD HOC, tendo por fundamento, a veneração à nossa Santa Religião, respeito devido aos Poderes Públicos da Nação e as Autoridades constituídas, a guarda da moral e decência pública, a castidade da língua, e aquela parte relativa à ortoepia¹⁴.”

Mais que didática, cabe ao teatro no império manter a ordem moral, a veneração religiosa e o respeito às instituições públicas, além do “bem falar” da língua pátria sob pena de censura e impedimento da apresentação de quaisquer peças que firam tais regras.

---

¹³ CAFEZEIRO, E., GADELHA, C. História do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/FUNARTE, 1996, pp. 127 a 129.

¹⁴ Ortoepia é o estudo da correta pronúncia da língua.

O regulamento por um lado nos mostra um poder público partícipe da produção cultural do país, interferindo, para o bem ou para o mal, na criação teatral e instituindo regras para tal atividade. Por outro deixa bem claro que a preocupação governamental é menor com a arte, em seu aspecto mais amplo de expressão lírica e pessoal de um autor e maior com um sentido moralizante e de controle social através da censura de obras, como fica claro na proibição, “depois de algumas representações”¹⁵ da obra As asas de um anjo de José de Alencar, devido ao incesto sugerido numa das cenas.

O panorama permanece o mesmo no final do século, e do Império, aonde se mesclam peças românticas e realistas-naturalistas com experimentações simbolistas e, até, o absurdo teatro do absurdo de Qorpo Santo.

A comédia de costumes firma-se como o tipo de espetáculo teatral mais consumido e, no decorrer do último quarto do século os números musicais vão avançando dentro desta forma de apresentação.

Nesta passagem do século dezenove para o século vinte duas figuras ganham relevo: Artur Azevedo e o teatro de revista e Coelho Neto e seu teatro moralizante e simbolista.

Mais do que mudanças no teatro, nesta passagem de século ocorreu a proclamação da república e uma nova etapa para a vida cultural do Brasil.

Nas palavras de Artur Azevedo, um resumo da situação teatral brasileira no início da república¹⁶:

“Se a república não fizer alguma coisa em benefício do nosso teatro, não sei a que extremos chegará a arte dramática no Rio de Janeiro!

A muito tempo o público letrado e inteligente não assiste a outra coisa no palco fluminense senão a um duelo... [d]estes dois cenógrafos...”

O teatro havia se tornado mais um simulacro para o entretenimento que propriamente “arte de representar”, sendo que esta mesma prática contestada por A. Azevedo, foi usada muitas vezes pelo próprio, segundo E. Cafezeiro e C. Gadelha¹⁷ e as revistas do ano se tornam a expressão do teatro nacional.

Por outro lado pode-se apreender destas mesmas palavras de A. Azevedo que, sendo este o maior representante do teatro brasileiro no início da república, que a classe teatral estava sentindo falta do apoio governamental que tiveram durante o império.

---

¹⁵ Citado por MAGALDI, S., idem, p.97.

¹⁶ Em CAFEZEIRO, E. e GADELHA, C. idem, p. 342.

¹⁷ CAFEZEIRO, E e GADELHA, C. idem, p. 343.

Mesmo que, em muitos momentos este “apoio” representou censura, havia, indubitavelmente durante o império um projeto cultural, inclusive de apoio ao teatro, seja com o incentivo oficial para as encenações de obras nacionais, seja para captar companhias estrangeiras para atuarem em nossos teatros.

Mais do que apoio, a classe teatral brasileira sempre havia sido tutelada pelo poder público e, no início da república este auxílio, esta tutela, acabou. Os produtores e escritores dramaturgos deveriam se adaptar a esta nova etapa e, até, lutar por direitos, como nunca haviam feito durante o período imperial. Faltava amadurecimento e maior profissionalismo na classe teatral, algo que só irá se formar em meados do século vinte.

O que se sente durante a chamada República Velha é que há uma carência de preocupações culturais, seja em forma de projeto nacional, seja em forma de incentivo às atividades teatrais.

A fundação do teatro municipal no Rio de Janeiro em 1909 e de São Paulo em 1911 foram menos parte de um projeto e mais interesse da oligarquia regional que se pretendia “europeizada”, porém não tendo uma casa de espetáculos para receber as grandes figuras do teatro e da música internacionais que aportavam na capital da república e na capital do café.

Estas casas de espetáculo pouco recebiam de produção nacional teatral. Estiveram voltadas mais para récitas, óperas e companhias estrangeiras que para o fomento da arte nacional.

Por outro lado, as primeiras décadas do século vinte põem em cena o teatro operário de inspiração anarquista e filodramática (de *filodrammatici*, de ascensão italiana).

A multiplicação de casas de espetáculo no Brasil republicano se deve ao fato do grande número de imigrantes que chegam ao país, notadamente da Europa, e que a expressão teatral popular era enraizada nestes grupos que por aqui chegaram.

Ressalta-se, novamente, que não há por parte dos governos da república nenhum fomento à educação ou projeto de cultura de cunho nacional, até o golpe de Getúlio Vargas, o que já foge dos limites estabelecidos nesta tese.

Destacam-se neste período, além dos citados A. Azevedo e Coelho Neto, João do Rio, Goulart de Andrade, Graça Aranha, Raul Pederneiras, Viriato Correa, Afonso Arinos, Roberto Gomes, Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt e Gastão Tojeiro, estes últimos autores de *Forrobodó* e *O simpático Jeremias*, dois dos maiores sucessos de público de então.

O teatro, no início da república é marcado pelo ecletismo, como se demonstra na palestra proferida por Roberto Gomes em 1912, na Biblioteca Nacional¹⁸:

“Como vedes, manifestam-se hoje livremente e fraternalmente as tendências mais diversas. Restos de romantismo, surtos de naturalismo, reflexos de pré-rafaelismo, audácias de impressionistas, que têm a faculdade de ver todas as coisas verdes, escarlates ou roxas, e de que nós não devemos rir, porque todo excesso contém sem dívida uma parcela de verdade.”

Se as tendências, ou as escolas estéticas, coexistem, o que se sobressai é a figura do ator. Nomes como Apolônia Fausta, Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira dominam a cena teatral brasileira, sendo que muitas peças foram criadas para se adaptar aos tipos que estes artistas encarnavam com mais frequência, sendo sinal de sucesso garantido estes nomes impressos no anúncio da apresentação.

O teatro sobrevive, como a cultura em geral, durante a república, graças a encenadores e produtores como Pascoal Segreto, que chegou a ter dezoito casas de espetáculo entre Rio de Janeiro, Campos, São Paulo, Niterói e Petrópolis¹⁹. No mais, sociedades de cultura, companhias de atores profissionais e amadoras, sindicatos, etc, mantém a atividade teatral viva, correndo paralela aos interesses culturais do Estado Brasileiro.

Quanto a temática, o mesmo quadro que se apresentava no império se repete no início da república: crítica de costumes e figuras históricas e seus feitos.

O diferencial deste período eram as “revistas do ano” que se especializaram em traçar um painel político-social do Brasil, tudo regado à música, coristas, e números cômicos. Este tipo de espetáculo, muitas vezes era reciclado do anterior com aproveitamento de cenas, números musicais e de melodias, apenas se acrescentando algum novo tema surgido no ano. Era, portanto, um teatro de espetáculo ligeiro.

A década de vinte recebe um abalo em suas certezas literárias com o movimento paulista da Semana de Arte Moderna de 1922, apresentando no Teatro Municipal obras e autores que se pretendiam revolucionar a estagnada arte brasileira, capitaneada por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Graça Aranha, entre outros.

---

¹⁸ Citado em FARIA, J. R. idem, p. 336.

¹⁹ A trajetória de Pascoal Segreto encontra-se em GOMES, T. de M. Um espelho no Palco. Campinas: UNICAMP, 2004, pp. 87 até 107.

Este abalo não atingiu diretamente o teatro nacional. A produção teatral de Mário de Andrade, com seus poemas sinfônicos, como Café e sua incursão operística junto com o maestro Camargo Guarnieri, Malasarte, não apresentou eco, parecendo mais exercícios de possibilidades estéticas do que de preocupação com a cena brasileira.

Em Oswald o teatro foi também um exercício teórico de encenação e suas peças, A morta, O homem e o cavalo e O rei da vela só tiveram encenações na década de sessenta, sendo que o crítico e professor de teatro S. Magaldi acreditava não serem “encenáveis” até que o Teatro de Oficina o faz em 1967²⁰.

Já Graça Aranha, quase que uma estranha companhia para tais inovadores, pois sua obra era reconhecida e ele era membro da Academia Brasileira de Letras, seu teatro era anterior ao evento e não trouxe inovação à produção do período. Sua única peça foi escrita em francês e apresentada em 1911 na França²¹.

Talvez o mais inovador dos modernistas que participaram da Semana seja o arquiteto Flávio de Carvalho, só que sua peça, Um bailado para um deus morto e suas experiências teatrais ocorrem na década de 30, fora dos limites esta tese e já no período de transformações e de busca de uma cultura nacional propostas pelos integrantes do governo ditatorial de Getúlio Vargas.

Pelo contrário, o teatro permaneceu avesso aos ditames da “arte moderna” e, salvo por seu apelo popularesco, já nesta década se falava no fim do teatro frente ao cinema, que já estava se impondo como espetáculo popular, sendo que muitas das casas de espetáculo eram cineteatros.

Cabe ainda ressaltar que foi em julho 1926 criada a primeira companhia de teatro negro, a Companhia Negra de Teatro, que congregava apenas autores, atores, músicos e coristas negros, tendo durado um ano e nos legado dois grandes artistas nacionais: Pixinguinha e Grande Otelo, que se apresentou tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, cidade de sua fundação.

A profissionalização do teatro dava seus primeiros passos, ainda dependendo de iniciativas isoladas e longe da esfera governamental. Os espaços públicos dedicados ao teatro eram raros e suas atividades se voltavam, no mais das vezes, aos interesses da classe dominante regional, muitas vezes em espetáculos beneficentes e beneméritos, em

---

²⁰ O texto tratando da impossibilidade de encenar e a retratação do autor estão em MAGALDI, S. Panorama do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: SNT/DAC/FUNARTE/MEC, [s.d], pp. Prefácio e 189, 190.

²¹ Malasarte, legend en trois actes.

outras em efemérides, como a proclamação da independência, o nascimento de D. Pedro II e a morte da imperatriz Leopoldina, para citar exemplos da década de vinte.

1.2. São Paulo na década de 20: os avanços modernizadores e a realidade social

Nos anos vinte, na cidade de São Paulo, pujante capital do principal estado produtor de café e “controlador” das práticas políticas adotadas pelo governo federal, “locomotiva” do Brasil, “rival” da capital federal nos quesitos de desenvolvimento e de modernização, a intelectualidade fervilhava em suas esquinas, no triângulo central, longe da imagem de cidade de tropeiros, de “túmulo” dos jovens e futuros doutores do Largo de São Francisco do século XIX.

O crescimento urbano do centro da cidade é visto como espetaculoso, comparável com as grandes cidades do mundo ocidental, como aparece nas palavras de Alcântara Machado, em uma crônica publicada pelo Diário da Noite em 27 de junho de 1926, retirado de Eduardo Carmo²²:

“...o prédio do Crespi que tem nove andares. O que hoje não é nada porque há no centro da cidade e fora dele mesmo construções que têm dez, doze e quinze andares, de forma que S. Paulo continuando assim é capaz de bater a própria Nova York...”

O crescimento fascinava não só os “italianos” que “impediam o trânsito nas esquinas” do triângulo, mas também os membros da elite que louvavam o crescimento e disputavam a primazia de produzirem construções monumentais pela cidade.

---

²² Eduardo Benzatti do Carmo em sua dissertação de mestrado analisa a evolução urbana paulista através das obras de Alcântara Machado, em um estudo sobre as transformações dos aspectos materiais e imateriais da cidade de São Paulo, IN CARMO, E.B. de. São Paulo nos anos vinte. São Paulo: dissertação de mestrado da PUC-SP, 1997.

Em Márcia Padilha²³ percebe-se o avanço da malha urbana e a diversificação das atividades que passam a conviver na metrópole, mudando seu aspecto pacato de outrora e empreendendo em São Paulo um ritmo de cidade que não para, não deixa de crescer.

A outrora pacata cidade agora vive as voltas com construções de prédios, aberturas de novas vias, obras de saneamento básico, construções de escolas, uma profusão de fábricas que se estendem através das margens dos trilhos ocupando áreas que vão da Barra Funda ao Ipiranga.

Uma nova cultura urbana vai se impondo, aonde antes o que se via era uma elite rural habitando uma cidade, girando em torno dos proventos do café. Não que este produto tenha deixado a sua significância de lado na década de vinte, pelo contrário, tanto São Paulo quanto o Brasil dependiam da renda da exportação de tal produto.

Porém, o que se vê na década de vinte é um florescimento de uma estrutura até então desconhecida na cidade de vida urbana, implementada pela industrialização nascente e moldada pelas levas de imigrantes europeus que aqui aportaram durante as primeiras décadas do século XX. Estes novos paulistas eram cidadãos acostumados à vida urbana europeia e tinham outra forma de encarar a cidade, não como um depósito, um alojamento, mas como um espaço de convivência e de prática de relações humanas.

Se a riqueza se encontrava no café, a demonstração desta mesma riqueza é expressa através das chaminés das fábricas que escurecem o céu da capital. Este é o traço visível da transformação trazida pela riqueza cafeeira para a cidade. Este é o traço que é aclamado pela imprensa, pela literatura e pelo próprio governo.

O desenvolvimento urbano é visto e sentido pela população paulistana. A modernidade vem com a fumaça, com o apito das fábricas, com os bondes elétricos e com o trem que cruzam o espaço urbano.

A modernização perpassa a questão do saneamento. Durante as primeiras décadas do século XX São Paulo empreende várias campanhas no sentido de eliminar focos de febres e miasmas retificando seus rios e drenando seus charcos, ainda na região central da cidade. Em São Paulo a febre amarela, febre tifoide, malária, difteria, paludismo e tuberculose são constantes. A criação de centrais de saneamento urbano

---

²³ A obra traça um retrato da cidade de São Paulo nos anos 20 do século XX tendo por pano de fundo a publicidade em revistas e jornais, que demonstram o apelo da modernidade, da urbanidade e do progresso como tônica dos discursos, tanto oficiais quanto da insipiente oposição paulistana: PADILHA, M. A cidade como espetáculo. 1ª e. São Paulo: Annablume, 2001.

tanto em bairros nobres como Cerqueira César quanto em bairros de classe média como vila Mariana completa o quadro de avanços e intervenções urbanísticas.

Claro está que estas intervenções e esta modernização não atingem os periféricos e operários bairros paulistanos como o Brás e a Bela Vista, já mais conhecida como Bexiga, além de não se tratar de uma modernização democratizadora de condições. A elite urbana trabalha para si, sua intenção é tornar São Paulo uma metrópole dentro dos padrões de cidades existentes da Europa ocidental e nos EUA.

Segundo Marisa Deaecto²⁴ São Paulo começa um processo de “americanização” na década de vinte, fruto da mudança de eixo comercial ocorrida por conta da I Guerra Mundial. Nota-se claramente este fato pelas importações de automóveis efetuadas no estado que apresentam os seguintes números: entre 1907 e 1925 o número de automóveis que desembarcam no porto de Santos vindos dos EUA chega a 95.068, enquanto que, somados, os europeus não atingem 5.000 veículos neste período²⁵.

O crescimento urbano trouxe à cena social a figura do burguês, que não tem vínculos, necessariamente, com a “sociedade cafeicultora” e muitas vezes, pertence ao grande grupo de imigrantes que tomaram a cidade.

Eles trazem dinheiro, embelezam a cidade, modernizam-na e querem participação nos espetáculos do Teatro Municipal, nas corridas de automóveis ou nas provas de turfe. É uma nova elite abrindo espaço e se amalgamando com a tradicional elite do café.

Porém, ainda, São Paulo é a terra do café. E seus líderes ainda têm o domínio sobre a “coisa pública”.

Capital do café, São Paulo passou, no início da década de 20, por uma crise mundial graças aos aumentos das taxas de importação promovidas pelos Estados Unidos, tendo seu preço caído de 13\$000 para 8\$000 réis por dez quilos em New York.

Data desta década o quarto plano de valorização do café, sendo o primeiro conhecido como Convênio de Taubaté ocorrido em 1906, o segundo entre 1907-1908 sendo de responsabilidade exclusiva do estado de São Paulo, o terceiro de 1917, de responsabilidade, novamente do governo federal e o último em 1921, também promovido pela União.

---

²⁴ DEAECTO, M. M. Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930), São Paulo: Ed. SENAC, 2002, pp. 67 a 89

²⁵ DEAECTO, M. M. *idem*, p.57.

O governo federal negociou um empréstimo no valor de 9.000.000 de libras esterlinas para estabilizar os custos da produção, cobrindo o rombo de mais uma “valorização” do café.

Este tipo de ação política se fez eficaz, porém acabou por se tornar a regra e não uma exceção frente a uma crise.

Graças às pequenas safras de 1923 e 1924 e pela Lei Seca nos Estados Unidos, o consumo de café aumentou e os preços voltaram a ser favoráveis aos cafeicultores e exportadores brasileiros. Já em vista da grande safra de 1924, o presidente do estado, Carlos de Campos, criou o Instituto do Café, em 1925, tendo por intuito proteger os preços e controlar a produção deste.

Em 1926, o recém-inaugurado Banco do estado de São Paulo começa a fornecer empréstimos baseados nos estoques do café. Os preços praticados favoreciam e estimulavam o cultivo cafeeiro, fazendo com que terras antes não cultivadas por conta da baixa produtividade foram reutilizadas e novas áreas de cultivo foram abertas. A produção novamente tem um crescimento além dos limites do mercado.

E só por conta do Instituto do Café, não ocorreu uma nova crise em 1928, que quase foi causada pela safra de 26.100.000 de sacas.

Todo este esforço se vai em 1929 com a quebra da Bolsa de Valores de New York...

Porém, com o Instituto do Café criado nesta década, os produtores puderam ter garantia de lucro e de crescimento apoiado e mantido pelo governo, podendo até dedicar tempo e dinheiro para atividades filantrópicas e culturais por toda a cidade de São Paulo. Esta década representou um período de maturidade da produção e da comercialização, deixando nos paulistas à impressão que o Brasil só crescia graças ao estado cafeeiro e que aqui estava a “locomotiva” que puxava os, quase vazios de riqueza, estados brasileiros.

Esta euforia de crescimento e de protagonismo são a tônica dos discursos políticos do período. São Paulo é vista como a metrópole do hemisfério sul, aonde a riqueza material se encontra com a riqueza cultural.

Este estado de espírito pode se estender para a indústria nascente na cidade, a partir da política de deflação de Artur Bernardes de 1924 e a valorização do café de Washington Luís de 1926 que estabilizam a moeda e facilitam a importação industrial, não só de produtos industrializados, mas de implementos para a indústria. Porém é só em 1928 que se funda o Centro da Indústria do Estado de São Paulo, por Francisco

Matarazzo e Roberto Simonsen, e que a industrialização passa a ser vista como um projeto para a cidade e não apenas uma aventura de visionários imigrantes.

São Paulo havia se tornado uma cidade de imigrantes, avançava para além dos rios Tietê e Pinheiros. Suas ruas tinham bondes elétricos e carros, as casas davam lugares a prédios, próximos às linhas de trens cresciam vilas operárias. A futura metrópole estava em gestação.

Em números a população de São Paulo cresceu de 587.072 em 1920 para 887.810 em 1930, sendo que o número de imigrantes, principalmente italianos, supera os 74 mil na década de vinte, segundo dados extraídos de Edgard Carone.

A cidade se torna o centro dos investimentos da elite cafeicultora, mas só adquire ares urbanos graças aos estrangeiros residentes, segundo Pierre Dénis, citado por Carone²⁶, já que a elite ainda era agrária, mesmo habitando a capital. A higiene e saúde são focos de atenção por parte do governo que se mobiliza para acabar com os mosquitos nas barrancas do Anhangabaú, Tamanduateí e Tietê, retificando suas margens, criando reservatórios de água para abastecer a cidade na Cantareira e construindo o sistema de esgoto em bairros como Campos Elíseos e Santa Cecília.

Bairros nobres como Cerqueira César e Higienópolis e de classe média como Vila Mariana e Liberdade se valorizam com obras viárias e de saneamento básico. Já os bairros operários do Brás, Lapa e Penha recebem sua cota de modernização de forma mais lenta, mas constante.

São Paulo cresce e sua periferia fica coalhada de fábricas de tecidos, bebidas, calçados e móveis, além de moinhos e cerâmicas. Os nomes nos frontões das fábricas são Crespi, Matarazzo, Jafet ou Gamba, todos estrangeiros, todos “novos paulistas”.

Já na questão da iluminação pública, até a década de vinte no estado de São Paulo só haviam 32 cidades servidas por sistemas independentes de produção de luz. Entre as décadas de vinte e trinta as companhias Light and Power e a Companhia Paulista de Luz e Força executam o trabalho de ampliação do sistema e compra das pequenas unidades de produção elétrica unificando um sistema estadual de produção de energia. Na capital, os bairros nobres e o centro da cidade têm o serviço de força desde os fins do século dezenove, enquanto que os bairros populares vão adquirindo aos poucos este sistema, primeiro nas vias públicas e depois gradativamente nas casas.

---

²⁶ CARONE, E. A República Velha, Instituições e classes sociais. 2ª. E. São Paulo: DIFEL, 1972, pp. 27 a 51.

Os transportes públicos também vão acompanhar as mudanças ocorridas na metrópole. Os bandes elétricos, agora abertos e fechados, os “camarões”, circulam em mais de 30 linhas ligando os bairros ao centro. A malha ferroviária, que tinha importância vital para a exportação da produção cafeeira, também se expande em linhas suburbanas ligando os bairros mais afastados ao centro, passando pelos bairros operários que se erguem à suas margens, como na barra Funda ou no Pari.

Politicamente São Paulo era controlado pelo PRP, partido que dominou as primeiras décadas no cenário nacional, juntamente com o PRM, instaurando a Política do Café com Leite e enviando à presidência quatro ex-governadores: Prudente de Moraes, Rodrigues Alves, Campos Sales e Washington Luís.

O domínio político do PRP, desde a proclamação da república, somado a ausência de uma oposição atuante e verdadeiramente propositiva resultou na difusa política nacional-regional que se impõe no Brasil. Nas palavras de V. P. Borges²⁷:

“A oligarquia paulista era a oligarquia regional hegemônica associada à oligarquia mineira... e o Estado de São Paulo imprimiu à nação, através da Política dos Governadores... O estado oligárquico, cuja crise se acentua na primeira parte da década de vinte, era o ‘representante direto’ dessa oligarquia, transformados por ela em ‘interesses nacionais’”.

Neste contexto apresentado por V. P. Borges ocorre a fundação do Partido Democrático em 1926, o PD, tendo entre seus membros os “autênticos liberais” do Brasil e que se pretendem um partido nacional, mesmo tendo surgido e atuado em São Paulo. Ocorre a união de antigos colaboradores do PRP, como o conselheiro Antônio Prado que se torna seu dirigente, e que representa a oligarquia rural com os membros da burguesia urbana e “modernizadora”.

Enquanto agremiação política, o PD sofre devido aos seus ideais difusos e ao fato de ser um aglutinador de muitas tendências sociais em um momento de diversificação das camadas urbanas, mostrando-se, assim, despreparado para oferecer algo realmente novo enquanto oposição ao PRP.

---

²⁷ BORGES, V. P. Getúlio Vargas e a oligarquia paulista. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1979, p 24.

Porém sua criação leva a um afastamento do então presidente Washington Luís em relação aos líderes políticos de São Paulo e a uma fragilização do PRP ao negociar junto aos mineiros a sucessão presidencial e a candidatura de Júlio Prestes.

O PD passa a fazer oposição ferrenha ao PRP e tenta, a todo custo, retirá-lo do poder na cidade. Porém, mesmo tendo entre seus membros os Mesquitas, de O Estado de São Paulo, não tem este órgão de imprensa como “oficial” para sua ação.

São Paulo vivia, então, um choque entre forças tradicionais políticas, como Washington Luís, que se mantinham fiéis ao PRP e uma nova geração política que se pretendia modernizadora, culturalmente avançada e em busca de projetos que a afastassem do “velho jeito de se fazer política” tão comuns e que eram praticados pela oligarquia paulista.

No quadro de mudanças e avanços que se apresentou em São Paulo, a educação adquire novos ares na crescente metrópole.

São Paulo teve uma das primeiras reformas regionais de ensino pelas mãos de Sampaio Dória a chamada Reforma de 1920, que pretendia levar a educação para as áreas rurais e reorganizar o ensino na área urbana promovendo o soerguimento do padrão moral da formação dos educandos.

Entre 1922 e 1923, Manuel Lourenço Filho realizou a segunda reforma na educação pública, mesmo sendo paulista, no Ceará. Neste início de década, muitos professores paulistas deixam a capital, como Arnaldo Barreto indo ao Rio de Janeiro, e se dirigem para outros estados “exportando” a pedagogia “escolanovista” de São Paulo.

Assim como Anísio Teixeira e Fernando de Azevedo, Lourenço Filho representa a Escola Nova. São suas²⁸ as palavras abaixo sobre a escola em São Paulo e, por extensão, no Brasil:

“O verdadeiro papel da escola primária é o de adaptar os futuros cidadãos, material e moralmente, as necessidades vindoura, desde que estas possam ser previstas com segurança. Essa integração da criança com a sociedade resume toda função da escola gratuita e obrigatória...”

Analisando²⁹, em 1926 a escola paulista n’*O estado de São Paulo*, afirma:

---

²⁸ MONARCHA, C. Lourenço Filho. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 2010, p. 126.

“A escola tradicional não serve ao povo, e não o serve porque está montada para uma concepção social já vencida, senão morta de todo... A cultura, bem ou mal, vinha servindo os indivíduos que se destinavam às carreiras liberais, mas nunca às profissões normais de produção econômica”.

De forma geral, a educação elementar começou a ganhar espaço entre as camadas populares durante a década de vinte, porém, atingindo principalmente os filhos de estrangeiros que vinham de tradições europeias letradas e de valorização do mundo da escrita. Nas palavras de Washington Luís, era preciso “abrasileirar” os brasileiros, oferecendo efetivamente um novo modelo de educação. Novamente é São Paulo que alavanca esta busca por uma educação nacional.

Tradicionalmente no “Brasil português” a educação era algo da elite e tinha fortes vínculos com a formação francesa, e a elite cafeicultora paulista mantinha esta tradição. O número de leitores e os números baixos da produção de volumes escritos são sintomáticos neste período.

Laurence Hallewell em sua obra O livro no Brasil³⁰ apresenta um inquérito publicado n’O Estado de São Paulo em 1920 sobre a produção de livros na capital e totaliza 209 títulos lançados por 15 editoras. Entre elas a Monteiro Lobato & Cia., Cia. Melhoramentos, a C. Teixeira e Cia. e a O Pensamento, dos mais variados ramos de produção literária, indo dos livros didáticos, passando por romances e poesia até obras sobre ocultismo e espiritismo, que produziram 901.000 exemplares.

Tal produção baixa vem ao encontro das carências educacionais existentes na cidade e que só nesta década começam a ser repensadas e discutidas pelos poderes públicos.

Neste quadro de crescimento econômico e desajuste educacional, surge em cena uma gama de intelectuais que agitam o meio cultural e político da nascente metrópole.

---

²⁹ O inquérito d’O Estado de São Paulo sobre o ensino público paulista saiu no mês de junho de 1926, por vários dias, com vários especialistas em educação opinando e articulistas indicando estatísticas e análises com dados oferecidos pelo governo.

³⁰ Nesta obra estão arrolados os títulos e as editoras levantadas pela pesquisa d’O Estado de São Paulo. Texto de fôlego analisa o papel dos livreiros e editores na formação de um público genuíno de leitura no Brasil: HALLEWELL, L. O livro no Brasil. São Paulo: TAQ/EDUSP, 1985, pp. 223 a 266.

São, segundo Gella³¹, intelectuais profissionais, em parte da classe média de “orientação humanística”.

Tendo por pano de fundo o liberalismo, o positivismo comteano, as doutrinas libertárias de esquerda, o Futurismo de Marinette ou o fascismo italiano, a “intelligentsia” brasileira substituiu a típica utopia por “uma esperança, relegada a um futuro impreciso: os mitos do ‘país do futuro’ e do ‘gigante adormecido’”³²

O flerte da intelectualidade brasileira com o poder foi além de um mero acaso. Muitos afirmavam como Mário de Andrade, Paulo Duarte e Rubens Borba de Moraes que só com o apoio e com a verba governamental era possível produzir cultura. A intelectualidade brasileira parece estar visceralmente ligada ao poder, seja pelo fato que muitos intelectuais são frutos da elite como Paulo Prado, são “parentes pobres da elite” como Paulo Setúbal ou tentam se associar a esta como forma de atingir um status intelectual e social, como o já citado Mário de Andrade.

O poder tutela a intelectualidade, seja enquanto financista governamental seja enquanto mecenato da elite. Os exemplos são vários, e a década de vinte é pródiga em transformações sob tais patrocínios.

São desta mesma década a criação da Academia Brasileira de Ciências e a Semana de Arte Moderna de São Paulo, ambas em 1922, a fundação da Associação Brasileira de Educação em 1924, no plano estritamente cultural. A fundação do PC, as revoltas Tenentistas e as comemorações do centenário da independência brasileira orquestradas por Washington Luís são eventos sócio-políticos que marcam os vários rumos da “intelligentsia” brasileira em busca de espaço junto ao poder.

A década de vinte é marcada pela “invenção” do mito do bandeirismo criador do Brasil, na ótica de Ranger e Hobsbawn³³.

---

³¹ MARTINS, W. História da inteligência no Brasil. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977. Questão citada na análise da formação da intelectualidade brasileira e de sua aproximação com as classes dominantes e seus vínculos com o poder.

³² MARTINS, W. Ibidem.

³³ A “tradição inventada” proposta por Ranger e Hobsbawn parece encaixar-se perfeitamente no modelo do “bandeirismo” recriado para uma população que em grande parte era formada por estrangeiros e sem vínculo com a colonização portuguesa que formava São Paulo no início da república.

Era necessário, naquele momento histórico por que passava o Brasil, frente ao grande número de imigrantes que aportavam por aqui, vindos de lugares tão distantes como o Japão, o Líbano ou a Síria, além dos europeus que estavam em busca de uma nova terra após o pesadelo da I Guerra Mundial, vindos

Ocorre a remodelação do Museu Paulista, conhecido como Museu do Ipiranga, sob a direção de Afonso de Taunay e seu redirecionamento para a implantação de São Paulo como protagonista da História do Brasil e da sua independência. Apoiado por Washington Luís, que já havia sido prefeito e governador do estado, admirador do passado paulista, este que era conhecido como “paulista de Macaé” e que, anteriormente havia trazido à luz a publicação das Atas da Câmara de São Paulo e os Inventários e Testamentos, Taunay estabelece os cânones da História de São Paulo e dos mitos acerca da fundação da nação, que homogeneizam portugueses “nobres”, segundo Taques, e a “nobreza indígena”, criando a “raça de gigantes”, a São Paulo que não pode parar, ponta de lança da modernização do Brasil.

Esta reconstituição do passado, claramente demonstrado pela caravana organizada por Washington Luís entre Santos e São Paulo, através do caminho do mar³⁴, invoca a tarefa fundamental da intelectualidade dos anos vinte: estabelecer as bases do Brasil – nação, e de São Paulo como “fiador” dele...

A intelectualidade buscava a ponte entre a modernidade e a modernização do Brasil. Nas palavras de Luciano Martins, “pretende-se voltar às raízes, desmascarar a ‘ilustração’, sem renegar a erudição”, numa clara ambiguidade de rumo, que aparece com todas as suas cores na Semana de Arte Moderna de São Paulo, no Teatro Municipal, templo da oligarquia europeizada.

Nos modernistas de 22, observam-se casos paradigmáticos destes tipos de intelectuais. De forma simples, para não dizer simplista, apresentam-se como exemplos Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Plínio Salgado.

Mário de Andrade, intelectual mulato, vindo de baixo extrato social, ingressa cedo na Sociedade de Cultura Artística, formada pela elite cafeicultora paulista, e de

---

de etnias variadas, sejam eslavos, germânicos ou latinos se repensar a nacionalidade e a pátria, se voltar para a educação e para as tradições, sob pena de não se ter mais um país.

A busca de padrões culturais e a apresentação deles ao povo, através de epifanias, centenários, comemorações, foram fundamentais para que a população adquirisse para si esta “História”, acreditasse que era parte deste “povo” e se considerasse pertencente a este grupo, como ocorreu na Escócia e na Inglaterra analisadas pelos autores. Este parece ser o caso da cultura paulista e brasileira na década de vinte.

³⁴Do texto “O tradicionalista moderno” de FERREIRA e LUCA, IN: FERREIRA, A. C. e MAHL, M. L. (orgs.) Letras e identidades. São Paulo: Annablume, 2008, pp. 11 a 25.

ouvinte, passa a apresentar palestras sobre música popular e folclore, ainda antes de 1922, de onde se aproxima dos Prado e Penteado, mecenas do movimento. Nos anos 30, produz obras sobre música e folclore, trabalhando na secretaria estadual de cultura, em pleno governo Vargas.

Oswald de Andrade, filho de cafeicultores, típico “dândi” paulistano, vivendo na ponte São Paulo/Paris, produziu uma jóia do pensamento antropofágico: “tupi or not tupi, that’s the question”³⁵. Viveu e lapidou a fortuna da sua herança cafeeira, foi comunista de primeira hora e produziu a melhor reflexão sobre modernidade e colonialismo, expressa em suas obras ficcionais. Não concedeu nem tergiversou, seguiu sua ética e utopia próprias, isolando-se de grupos (afastou-se do PC, criticou Mário de Andrade, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado entre outros, foi preso durante o governo Vargas), intelectual único e incomum, sem deixar de ser um “filho da oligarquia”.

Plínio Salgado era jornalista e político, além de escritor. Após a perda da primeira esposa tornou-se próximo dos pensadores cristãos, entrou para a política e fundou a Ação Integralista Brasileira, já nos anos 30. Apoiou Vargas até a revolta Integralista de 38, quando foi preso e exilado.

Dessas três figuras emblemáticas dos anos 20, pode-se projetar um painel dos intelectuais e de sua relação com o poder na São Paulo cafeeira, oligárquica e “ponta-de-lança” do governo federal.

Em Bobbio³⁶, observa-se que deve haver responsabilidade ao se tratar da intelectualidade, pois, como produtora de um saber sistematizado, de ter fala e público que ouve e acata como verdade suas palavras, faz-se necessário ter claro as questões: Quem é que fala? A qual grupo ele fala? É um ideólogo de partido como Plínio Salgado? É um livre pensador vindo das elites, um experto, como Oswald? Ou ainda como um ideólogo, que tem um verniz liberal, mas participa do projeto político da ditadura Vargas, como Mário de Andrade?

A intelectualidade paulista da década de vinte se espalha pelo prisma do liberalismo americano, que encanta Monteiro Lobato, ao messianismo do fascismo italiano, que inspirou Cassiano Ricardo, passando pelo caudilhismo salvacionista dos

---

³⁵ A frase se encontra no Manifesto Antropofágico produzido em 1928 ou “ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha”, movimento que foi uma radicalização do movimento Pau-Brasil.

³⁶ Em BOBBIO, N. Os intelectuais e o poder São Paulo: Ed. UNESP, 1997, pp. 67 a 90. Ressalta a relação existente entre a intelectualidade e o poder político discutindo até que ponto esta aproximação afasta o intelectual de sua própria essência, que é a da crítica e da dúvida.

tenentes, que irá desembocar no golpe de 1930, e engrossou suas fileiras com pessoas do porte de Anísio Teixeira, Heitor Villa-Lobos e Alfredo Ellis Jr.

Os anos vinte abrem inúmeras possibilidades para se ler a realidade brasileira e as possíveis soluções para os problemas de modernização que estavam sendo pensados dentro dos vários projetos de Brasil e de São Paulo.

O que se observa, é que o poder, seja público, seja do capital particular, permeia as falas ou as atitudes dos diversos segmentos intelectuais, dos variados prismas ideológicos e/ou culturais.

A intelectualidade, quando não foi forjada no próprio bojo da elite, procurou se aproximar dela no intuito de conseguir legitimidade em seu agir ou mesmo de conseguir um espaço dentro da estrutura de poder. Aos que não tiveram a sina de Oswald de Andrade ou Paulo Prado, ou seja, nascer na elite, associaram-se a ela, como o “primo pobre” Paulo Setúbal ou ainda como o mulato Mário de Andrade e o “italiano” Menotti del Picchia.

O que caracteriza este momento na república é o fato de todos, intelectuais, políticos, clero, militares, etc, estarem em busca de projetos para se entender o país e para torná-lo uma nação.

Passados pouco mais de trinta anos da proclamação da república, ainda não se via com clareza o rumo a ser tomado pelo Brasil, em um mundo que havia acabado de sair da Grande guerra de 1914/18, e que assombrado, teve seus padrões europeus de excelência postos em cheque, invalidados pela brutalidade e pelos horrores das trincheiras no rio Marne. A própria Europa estava revendo seus valores, com transformações que iam das novas expressões artísticas do Expressionismo, do Dadaísmo, do Futurismo, do Cubismo e Surrealismo, passando pela crise das democracias liberais e do surgimento de novas vias políticas como o Fascismo e o Comunismo Soviético.

O mundo dos impérios europeus, parafraseando Hobsbawn, havia chegado ao fim e um novo “século” se apresentava representado pelo pós-guerra.

Aos cultores da Europa como matriz de toda a cultura, que desdenhavam criações locais e manifestações populares, era necessário buscar um novo caminho, em paralelo à construção do próprio país que estava sendo “invadido” por imigrantes italianos, alemães, sírio-libaneses, japoneses, etc e reproduzindo aqui seus costumes e hábitos tradicionais. Onde está o Brasil? Que cultura se está conservando? Que cultura

se quer? Estas questões permearam o falar político, cultural e intelectual da década de vinte.

Figuras como Taunay, Rodolfo Garcia, Theodoro Sampaio, Tobias Monteiro, Paulo Prado, Monteiro Lobato, Paulo Setúbal, Alfredo Ellis Jr., Pandiá Calógera, Afrânio Peixoto, Washington Luís, etc procuraram entender e explicar o Brasil para si mesmo e para a população letrada. Seja pela visão ligada a crise de identidade advinda da imigração e do crescimento do estado, seja através da criação dos mitos da raça bráslica, da fundação ou da pujança da pátria.

Parte daí uma das principais ações, que une a intelectualidade do mais amplo espectro: a educação. Por isso, em um país analfabeto, que tenta se encaixar em um mundo urbano industrial, a educação pública, a escola para todos, passa a ser a luta de boa parte dos intelectuais, como Anísio Teixeira e Lourenço Filho. E esta luta só começará a tomar forma no período Vargas, e se arrastará sendo uma das principais questões nacionais nos anos 50 e 60.

Em carta de Paulo Setúbal para Afonso de Taunay³⁷, percebe-se claramente a preocupação em se escrever uma História do Brasil para ser conhecida pelos brasileiros, sejam eles “quatrocentões”, sejam os filhos de imigrantes recém chegados. Havia carência de instrução elementar para a maioria da população, mas havia também pouco conhecimento da história nacional, poucas tradições “brasileiras”, apenas manifestações locais de grupos e culturas.

Não se via, da parte dos governos oligárquicos, a preocupação de se estabelecer os cânones do “nacional”, com a exceção pessoal de Washington Luís.

Este é um caso à parte na política federal, já que Washington Luís teve muito empenho com a História de São Paulo e com a fixação desta história como matriz para a História Nacional. Porém, não houve de sua parte esforço maior no sentido de se buscar maior educação pública e mesmo divulgação de suas preocupações nacionais além dos muros das elites letradas.

Por outro lado, havia o choque de ideias, expressas na imprensa, discutida nos cafés e mesmo nos gabinetes oficiais sobre o que era a cultura, qual a importância do

---

³⁷ a carta foi citada em minha dissertação de mestrado, extraída da tese de Doutorado de Kátia Araújo, da UNESP/2006, em que trata da carreira e das ideias de Afonso de Taunay. Ele foi uma espécie de mentor intelectual e consultor de História de Paulo Setúbal. Além disso, escreveu a evocação introdutória no libreto da peça aqui estudada. Taunay era uma referência, sempre que se tratava de História Brasileira, seja na imprensa, seja no governo paulista.

saber popular, como trazer o imigrante para dentro da cultura brasileira, e até, o que era a cultura brasileira.

A intelectualidade, com um pé aqui e outro na Europa, sendo do prisma ideológico que fosse, debate-se num turbilhão de ideias, palavras de ordem, recordações de viagens, leituras de textos em outras línguas, visitas instigadoras, como a de Blaise Cendrars e tradições folclóricas dos mais variados pontos do país.

Se, por um lado, alguns poucos pareçam desdenhar o poder, como Oswald, a grande maioria tem um projeto a ser apresentado e é confiante quanto à eficácia dele. Retomando a “modernidade modernizante” de Luciano Martins, salvando-se os matizes políticos, a industrialização, a educação mais ampla, as mudanças nos processos político-eleitorais, e o foco centrado na construção de uma identidade para o Brasil, aparecem em todos os discursos, nas páginas escritas, nas cartas e nas discussões.

Os intelectuais paulistas buscam seu espaço, o que significa buscar o poder, seja junto às instituições públicas, seja em associações particulares, como a Sociedade de Cultura Artística, seja nos partidos políticos, como o Partido Democrático, seja nos sindicatos ou nos institutos.

Na História brasileira, desde os tempos coloniais, as atividades intelectuais sempre estiveram nas mãos da elite e de seus apadrinhados. Com o advento da república, este quadro não se alterou, posto que não se instituísse aqui um estado de direito democrático, com liberdades individuais e com educação pública e gratuita para todos.

Nos anos 20, ainda era o Brasil uma república agrária, dependente do mercado consumidor norte americano e europeu, consumidor de produtos, básicos, industrializados, dominado por uma oligarquia que via a Europa, mas não via seu próprio país, com um sistema eleitoral dominado pelo coronelismo e sem legitimidade (basta lembrar que em nenhuma das eleições deste período a oposição, se é que Rui Barbosa e Nilo Peçanha possam ser chamados de opositores, conseguiu atingir 10% do total de votos), com partido único, o Partido Republicano, fragmentado em siglas regionais e sem projetos ou projeções de futuro.

A intelectualidade gravitava entre os saraus dos Prados e Penteados, as associações filantrópicas e de ciências e os gabinetes políticos em busca de subvenção, apoio, interlocução ou compadrio, quando não de tudo isso ao mesmo tempo,

sobrevivendo à custa das benesses públicas, em última instância, salvo raros e poucos intelectos realmente independentes e por que não dizer, autossuficientes, que a História esqueceu.

Mais uma questão ainda merece ser tratada neste panorama, a diversão pública.

São Paulo era uma cidade que crescia além do seu quadrilátero original, espalhando-se pelas margens do Tamanduateí, indo além do rio Tietê e descendo para o vale do rio Pinheiros. A população tinha poucas áreas livres e públicas para se divertir.

Os piqueniques na ilha dos amores do rio Tamanduateí, a natação e os passeios de barco pelo Tietê, uma visita ao Parque da Luz, que era o jardim botânico da cidade, as partidas de futebol, que já estava se tornando um fenômeno popular mudando sua face aristocrática depois da criação de clubes populares e de imigrantes, a audição de músicas nas casas especializadas que atraíam o público para sua porta entoando óperas em modernos fonógrafos, além dos circos e de espetáculos teatrais, seja nos próprios circos seja de forma mambembe.

Já a oligarquia tinha outras formas de diversão, se bem que o futebol, os passeios nos rios e o parque da Luz não eram exclusivos das classes menos abastadas.

Nas áreas nobres da cidade existiam parques, como em Higienópolis, aonde as babás levavam os filhos da burguesia para tomar sol e brincar.

Os “raids” de corridas pelas ruas da Moóca e Bresser eram outra diversão exclusiva dela, assim como o Hipódromo do Jockey Club.

A “moda das conferências”, na acepção de R. Carvalho³⁸, chega a cidade com uma série de palestras sobre o bandeirismo e a ocupação de Minas Gerais efetuadas por Afonso Arinos em 1915 e se torna cada vez mais frequente durante a década de vinte. Neste aspecto se ressalta o papel da Sociedade de Cultura Artística que apresenta para a sociedade não só a sua História, mas também a cultura popular e as inovações modernistas em suas conferências e saraus.

Os passeios noturnos se tornaram mais frequentes. Os bares, confeitarias e restaurantes, muitos com grupos musicais, ampliaram sua ocupação com famílias, tornando mais formal os ambientes, segundo M. Rago³⁹.

---

³⁸ CARVALHO, R. S. “Através do Brasil com Afonso Arinos” IN: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: USP, 2008, no. 46.

³⁹ No texto “trabalho feminino e sexualidade” IN: DEL PRIORE, M. (org.) História das mulheres no Brasil. 6ª e. São Paulo: Ed. Contexto/Ed. UNESP, 2002, pp. 578 a 606.

Os chás, beneficentes ou não, dançantes ou não eram outra fonte de diversão da oligarquia. Até o próprio Teatro Municipal era usado para tais atividades.

O teatro, tendo à frente o Municipal, orgulho da cidade, mas também o São José, o Politeama e o Santana promoviam desde óperas com companhias internacionais, peças nacionais de autores consagrados como Coelho Neto e Afonso Arinos, até montagens amadoras dos “filhos da oligarquia” em espetáculos beneficentes como o “Sarau...” de Paulo Setúbal e as várias montagens de peças de Alfredo Mesquita, classificadas pelo próprio autor como “diversão sem propósito de jovens entediados da oligarquia”. O teatro ainda promovia espetáculos de música de câmara e orquestrais, quase sempre também com elenco de músicos estrangeiros.

Ainda no Municipal era possível fazer festas privadas, como as do elitista Automóvel Clube, que tinha sua sede ao lado do teatro, ou as festas, convenções, bailes e recepções promovidas pelo Partido Republicano Paulista.

O movimento de 22, a Semana de Arte Moderna, se apresenta como mais um desses espetáculos da cultura oligárquica de São Paulo, trazendo ao público do teatro as inovações iconoclastas de seus integrantes, todos integrados ao corpo da elite, como Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Villa Lobos, Graça Aranha e Guiomar Novaes, ou agregados ao sistema como Mário de Andrade e Manuel Bandeira (já “testados anteriormente” em saraus particulares pela própria elite).

A apresentação da peça de Paulo Setúbal em 1926, também no Municipal, com um grupo de amadores da oligarquia, em prol da Liga das Senhoras Católicas pra a construção da Escola Doméstica é outro.

Havia também as associações, como a Sociedade de Cultura Artística, que promoviam saraus literários e musicais para seus associados e convidados, e os mecenas que faziam o mesmo abrindo suas mansões para seus pares ouvirem, por exemplo, Mário de Andrade falando sobre cultura brasileira ou ouvindo uma récita de Guiomar Novaes.

A elite paulistana tinha a seu dispor ainda as salas de cinema, que começam a ganhar corpo na década de vinte, exibindo filmes nacionais e estrangeiros (principalmente), transformando suas exhibições em eventos sociais.

O cinema, inovação tecnológica enaltecida pelos modernistas, estava se tornando um dos pontos de encontro desta população, não só da elite, e começava a concorrer com o teatro que, desde o século dezenove era o centro da cultura das grandes cidades.

Além dos filmes, começou-se a produzir documentários e cinejornais, levando à população, pela primeira vez imagens de conflitos, espetáculos e de eventos em movimento. Até o próprio evento retratado nesta tese, a encenação de “Um sarau no paço de São Cristovão” teve sua exibição filmada em uma curta peça de exposição executada por Rossi Films⁴⁰.

São Paulo, além disso, ainda oferecia as várzeas de seus rios para variadas práticas esportivas e recreativas, além de competições de seus clubes de futebol, que já ocupavam espaço nos jornais, maior do que os dedicados as artes e espetáculos.

Os rios da cidade, principalmente o Tietê, eram usados para as competições de remo, comuns em São Paulo e que levaram a construções de vários clubes em suas margens. As competições eram efetuadas, em geral, próximo a ponte das Bandeiras, aonde o povo de aglomerava para torcer pelas agremiações.

Não se devem esquecer também as festas religiosas, sejam as que se referem aos dias dedicados aos variados santos da devoção dos paulistanos, em sua larga maioria católicos, sejam as datas tradicionais do Natal ou da Páscoa, sejam as Festas Juninas.

Neste aspecto, a vida religiosa se alterou na cidade após a chegada dos imigrantes, sobretudo italianos, que associaram às tradicionais procissões, as animadas festas de São Genaro, por exemplo, com barracas de comidas típicas e música “profana” misturada aos hinos religiosos.

São Paulo crescia e se modificava a passos largos. Não era mais a cidade de tropeiros e caçadores de bugres dos primeiros séculos da colonização, nem o “túmulo” dos jovens, a que se referiu o poeta romântico Álvares de Azevedo do início do século dezenove, nem a cidade “rural” da oligarquia do final deste mesmo século.

Agora era, nos anos vinte, uma cidade moderna, com chaminés de indústrias despontando no ambiente, com uma periferia que não parava de crescer subvertendo a noção de centro, e com uma população cada vez menos “quatrocentona” e mais mesclada com novas cores e idiomas, vindos tanto da Europa quanto do extremo oriente.

---

⁴⁰ Vide anexo 3 com os fotogramas do filme.

Se o café era ainda uma referência, a oligarquia cafeeira no poder federal dava mostras de estar se esgotando enquanto projeto nacional, se é que havia tal pretensão ao se estabelecer no nascer da república no poder.

Os ventos de transformação trazidos da Europa pelo fim da Grande Guerra, os desafios de um novo tempo que se abria frente o crescimento dos EUA enquanto nação economicamente emergente, somada aos novos sotaques falados pelas ruas de São Paulo torna a década de vinte um momento de transformações latentes. Coube à elite dirigente oferecer as respostas para tantas questões e reagir aos eventos aqui apresentados.

Quanto ao teatro, o de São Paulo foi uma extensão do teatro da capital federal, ou seja, as encenações das mesmas companhias sempre faziam temporadas nas duas cidades sejam elas nacionais sejam estrangeiras.

Só em torno de 1917 é que “São Paulo ensaia teatro próprio”, nas palavras de Magaldi e Vargas⁴¹, ao encenar A caipirinha de Cesário Mota Júnior. Uma clara representação do regionalismo que já se instalara na capital paulista, na poesia e na prosa, chegando ao teatro.

No mesmo ano as encenações de Uma festa na Freguesia do Ó, de Danton Vampré e João Felizardo no teatro Boa Vista pela Companhia Arruda, O contrabando, O recruta do 43º, de Teodomiro Guedes, A pensão de dona Ana, de Danton Vampré, O café de São Paulo, deste e de Candido de Castro, A grande fita de Pedro Monte Alblas, Pátria amada e Nhô Zé Maria no Rio, ambas de Rego Barros, são exemplos da produção teatral que se inaugura tendo por centro a figura do caipira e em menor escala do habitante da cidade, vindo dos baixos extratos.

Em 1918, mesmo com a gripe espanhola fechando alguns teatros e paralisando outros, foi inaugurado o Teatro Avenida. Neste mesmo ano chega aos palcos Juó Bananére, em verdade o engenheiro Alexandre Marcondes Machado com sua recriação do português “macarrônico” dos italianos e ítalo-paulistas, com peça La divina incrensa, em uma crítica social e conjuntural do Brasil muito bem humorada e antecedendo os críticos da Semana de 22.

A situação do fim da Grande Guerra também gerou peças como São Paulo em fraldas, ainda neste mesmo ano.

---

⁴¹ MAGALDI, S., VARGAS, M. T. Cem anos de teatro em São Paulo. 2ª edição. São Paulo: Ed. SENAC SP, 2001, p. 88.

O grande acontecimento de 1919 é a apresentação no Teatro Municipal, que normalmente era usado para apresentações líricas e de companhias estrangeiras, da peça do recém-falecido Afonso Arinos.

O Municipal aparece como personagem da revista São Paulo Futuro, de Danton Vampré e Marcelo Tupinambá⁴², como

“figura desolada, triste, e que se auto intitulou como um grande botequim de tomar chá.”

Esta crítica direta a utilização do maior teatro paulistano vem ao encontro da grande encenação de O contratador de diamantes, de A. Arinos. Ela foi levada ao palco por uma trupe amadora organizada pela viúva, Antonieta Arinos, e composta por elementos das tradicionais famílias Prado e Penteado, entre outras. A peça teve como fim beneficiar com a renda o Asilo dos Inválidos e a Sociedade de Cultura Artística e a segunda apresentação, as escolas da Liga Nacionalista de São Paulo. Sua encenação mereceu crítica n’O Estado de São Paulo.

O Teatro Municipal, além do concorrido chá da tarde oferecido em encontros beneficentes, era o local do baile anual de carnaval da prefeitura e aonde se encenavam, de forma amadora e em nome de associações ou de orfanatos, peças de cunho nacionalista, espetáculos de dança folclórica e se promoviam bailes de debutantes.

Nos anos que se seguem, durante a década de vinte, a temática nacionalista e principalmente a regionalista com foco no caipira, continua a ser o centro da produção teatral de São Paulo.

Em 1921, mais um teatro é inaugurado em São Paulo, agora é o Santana, sob os protestos da classe artística que queria uma estreia capitaneada por uma brasileira e não pela austríaca Clara Weiss.

A Semana de Arte Moderna de 22, ocorrida também no Teatro Municipal, apresenta ao público todas as tendências da arte contemporânea, mas deixam de fora a arte teatral. Não há entre os modernistas interesses pelo palco, chegando até a declaração de Mário de Andrade que caracteriza a arte teatral como romântica e que

---

⁴² Citado em: MELO, C. S. “Narrativas da Paulicéia: caipiras numa cidade em transformação” IN: Fênix. Revista de História e estudos culturais. Assis/ São Paulo: UNESP, jan./fev./mar. de 2009, vol. 6, ano VI, no. 1.

estava sendo suplantada pelo cinema, assim como os versos livres estavam suplantando a métrica formal dos parnasianos.

Cabe lembrar que os experimentos teatrais de Oswald de Andrade são posteriores e nunca foram encenados antes dos anos sessenta e que o teatro-experimento de Flávio de Carvalho também é posterior e remontam à década de trinta.

Em 1924 a inauguração do Teatro Olímpia, no Brás, com a encenação da peça Pedra que rola de José Oiticica, com a trupe de Itália Fausta foi de grande sucesso, mesmo sendo este um bairro operário.

As Companhias Teatrais, muitas delas com sede no Rio de Janeiro, se desdobravam em São Paulo entre as apresentações de peças e a animação de festas além dos espetáculos com piadas para crianças.

Não havia separação entre a arte e o entretenimento, entre a profissionalização e o amadorismo, que “atuavam”, lado a lado nos mesmos espaços cênicos.

Uma apresentação da peça Ideal proibido Antônio Fonseca, inaugura o Teatro Santo Helena em 1925, na Praça da Sé. Porém a situação do teatro em São Paulo era tão crítica que, mesmo tendo sido inaugurado em novembro, já em dezembro entrava em cena um filme exibido em suas dependências.

Já no ano de 1927, São Paulo recebe no Teatro Municipal o próprio L. Pirandello, que faz uma conferência de “improviso”, conversando com o público mais do que teorizando sobre teatro. Foi, sem dúvida, o evento do ano.

Salvo algumas companhias mambembes e os circos, a atividade teatral era característica da burguesia e, mesmo assim, a manutenção das companhias de repertório era precária. A concorrência com o cinema chegou ao ponto de Oduvaldo Viana, na tentativa de “salvar o teatro”, criar um Teatro Paulista aos moldes do Portenho, com peças breves de um único ato em três quadros. No final de 1929 ele embarca para os EUA a fim de estudar a arte do cinema com o intuito de se criar um cinema “brasileiro”.

Neste ano de 29 o teatro paulista atingiu seu mais baixo grau, além do Teatro Municipal, que não recebia com frequência encenações de companhias, apenas o Teatro Apolo, no centro e o Oberdan, no Brás continuavam recebendo as companhias de Procópio Ferreira, Jaime Costa e outros.

Em 1930, o quadro que se apresenta é de vinte e dois cinemas para apenas oito teatros em funcionamento na cidade.

Observa-se que, durante a década de 20, a arte teatral sempre se manteve elitizada. A produção estrangeira, seja lírica, seja comédia de costume, seja drama e

toda a produção nacional era voltada para o público que frequentava as casas de espetáculo, ou seja, para a nascente burguesia industrial e cafeeira e para a classe média urbana.

Claro está que o circo e os (poucos) teatros populares em bairros operários atuavam com constância, porém isso só reforça a informação dita acima: o teatro era um dos passatempos da elite e estava sofrendo a concorrência da nova, a sétima arte, o cinema.

O público acorria às casas de espetáculo tanto para ver a Companhia de Comédia ou a Companhia da Dulcina, como para ver a apresentação amadora capitaneada por Antonieta Prado no Municipal, em 1926, de Um sarau no paço de são Cristovão, de Paulo Setúbal, espetáculo beneficentes em prol da Liga das Senhoras Católicas.

A imprensa cobria uma peça de Pirandello, levada ao palco pela Companhia Roma na mesma seção de jornal que enchia de elogios à apresentação amadora da sociedade paulista de O contratador de diamantes, de Afonso Arinos em 1919.

A noção profissional/amador parecia ser desconhecida. A classe artística ainda estava dando os primeiros passos para a profissionalização e não havia por parte da imprensa especializada ou analistas específicos para as artes. Muitas vezes, os mesmos autores de poemas e romances eram os analistas de cinema, artes plásticas e até de futebol, como fica claro na obra de Coelho Neto ou de Lima Barreto.

Além disso, o público, ávido de atividade e reconhecimento, acorria aos variados espetáculos, dando a impressão que a ideia era “ser visto”, era transitar socialmente, do que propriamente admirar uma obra de arte.

Na questão de gênero, ou mais especificamente, na questão da mulher, o Feminismo era uma das novidades que estava chegando à São Paulo. Já na década de 10, foi fundado o Partido Republicano Feminista e em 1917 é organizada a primeira passeata feminista no Brasil.

Em 1921 Bertha Lutz, entre outras, funda a Federação Brasileira para o Progresso Feminino. As associações se espalham pelo país, O Centro Social Feminino, a Legião da Mulher Brasileira, a Aliança Brasileira pelo Sufrágio Feminino e a Associação das Senhoras Brasileiras, que funda a Escola Comercial Feminina.

Antes disso em 1911, a Escola de Ciências, Artes e Profissões e a Escola de Enfermeiras Laicas já se dedicavam a formar mulheres para a independência cultural e profissional.

O que causa estranheza é que nem na obra da feminista Mariana Coelho⁴³, que faz uma catalogação do movimento no país desde seus primórdios até os anos 30 e nem de Céli Pinto⁴⁴ se observa qualquer menção ao trabalho da Liga das Senhoras Católicas ou da Escola Doméstica de São Paulo. Este movimento e esta escola não entram no rol das atividades de libertação da mulher, mas na de mantenedoras do “status quo” de subserviência social.

Menos ainda se vê a figura da imperatriz Leopoldina como matriz, modelo ou mesmo símbolo de libertação ou de avanço representativo das mulheres. A primeira mulher citada nas fontes do feminismo é Nísia Floresta, que escreve sobre o direito feminino frente às injustiças masculinas, em 1831.

Na São Paulo dos anos vinte, o papel da mulher era orquestrado pelos homens, sejam eles pais, maridos ou padres. A associação feminina, a Liga das Senhoras Católicas, era controlada pela Igreja, na figura do bispo da cidade.

Sua fundação aconteceu em 10 de outubro de 1920. A Liga inicia seus trabalhos sociais como Liga das Mães Católicas de São Paulo, sob a hierarquia da Igreja Católica Apostólica Romana e teve como primeira presidente Dona Guiomar Ataliba Penteado e vice-presidente Dona Zoraide Dias Costa. Ainda neste ano ocorre a separação entre a Liga das Mães Católicas da Associação das Mães Cristãs (existente na época), porque os fins da Associação eram particulares, e os da Liga eram fins “gerais e seus princípios, sociais”.

A atuação da Liga era no sentido da caridade e não da emancipação. Mesmo a criação da Escola Doméstica tinha mais o intuito de abastecer as residências ricas de empregadas bem treinadas do que oferecer as mulheres das classes baixas condições para sua emancipação econômica.

As senhoras da oligarquia precisavam de domésticas para se desincumbir das tarefas cotidianas e se dedicar as artes e atividades beneficentes. Não havia de parte a parte nenhum sentido de mudança nas atividades promovidas por esta associação.

---

⁴³ O livro da feminista traz uma análise de fôlego sobre o feminismo, não só no Brasil como no mundo; IN: COELHO, M. Evolução do Feminismo. Rio de Janeiro: Imprensa Moderna, 1933.

⁴⁴ A professora da Universidade do Rio Grande do Sul traça um panorama nacional do Feminismo e apresenta a luta política pelo sufrágio e depois contra a ditadura, como as bases do movimento no Brasil; IN: PINTO, C. R. J. Uma História do Feminismo no Brasil. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2003.

A tônica acerca da função feminina, dentro da classe mais abastada e leitora de São Paulo era mais próxima do “decálogo” publicado na Revista Feminina de outubro de 1924⁴⁵ que se segue:

I. Ama teu esposo acima de tudo na terra e ma o teu próximo da melhor forma que puderes; mas lembra-te de que a tua casa é de teu esposo e não do teu próximo;

II. Trata teu esposo como um precioso amigo; como a um hóspede de grande consideração e nunca como uma amiga a quem te contam as pequenas contrariedades da vida;

III. Espera teu esposo com teu lar sempre em ordem e o semblante risonho; mas não te aflijas excessivamente se alguma vez ele não reparar nisso;

IV. Não lhe peças o supérfluo para teu lar; pede-lhe, sim, caso possas, uma casa alegre e espaço tranquilo para as crianças;

V. Que teus filhos sejam sempre bem arranjados e limpos; que ele ao vê-los assim possa sorrir satisfeito e que essa satisfação o faça sorrir quando se lembre dos seus, em estando ausente;

VI. Lembra-te sempre que te casaste para partilhar com teu esposo as alegrias e as tristezas da existência. Quando todos o abandonarem fica tu a seu lado e diz-lhe: Aqui me tens! Sou sempre a mesma;

VII. Se teu esposo possuir a ventura de ter sua mãe viva, seja boa com ela pensando em todas as noites de aflição que terá passado para protegê-lo na infância, formando o coração que um dia havia de ser teu;

VIII. Não peças à vida o que ela nunca deu para ninguém. Pensa antes que se fores útil poderás ser feliz;

IX. Quando as mágoas chegarem não te acovardes: luta! Luta e espera na certeza que os dias de sol voltarão;

X. Se teu esposo se afastar de ti, espera-o. Se tardas em voltar, espera-o; ainda mesmo que te abandone, espera-o! Por que tu não és somente a sua esposa; és ainda a honra de teu nome. E quando um dia ele voltar, há de abençoar-te.

---

⁴⁵ Citado no texto de MALUF e MOTT, “Recônditos do mundo feminino”, História da Vida Privada no Brasil. IN: NOVAIS, F. A. (coord.), SEVCENKO, N. (org. do volume) História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998, vol. 3 pp. 394 a 396.

É sobre esta mulher, submissa, doméstica e domesticada pelos afazeres do lar que se cria o modelo da mulher-mãe-companheira dos anos vinte. Não há traço de independência feminina e as próprias questões da feminilidade ainda são tabus.

As revistas ainda trazem eleições de “moça” mais bonita, de “bom partido” para casamento ou mesmo de elegância. Todas as nascentes questões de emancipação, direitos ou condições de vida e trabalho passam ao largo da classe endinheirada que consome os periódicos.

O que se apreende, ainda do “Decálogo” é a preocupação de se salvaguardar o lar e que o modelo feminino é o “do lar”. As levas de mulheres operárias e empregadas domésticas de São Paulo estão além, ou aquém, da “condição de mulher” expressa por este tipo de regras.

Não se pressupõe que a leitora seja uma dessas mulheres que saem para trabalhar, ou por outro lado que estas mulheres não sejam “tão mulheres” como as que se dedicam a cumprir tal decálogo.

Afinal, se a realidade das operárias era distante dos grandes salões de festa e do “high society” a doméstica era alguém absolutamente comum às casas da burguesia paulistana, assim como as governantas e amas.

Neste sentido, o que se observa é uma cortina sobre a realidade imposta por este tipo de publicação, associado à tradição e aos costumes arraigados na sociedade paulistana. O ideal ainda é a mulher submissa ao lar e ao patriarcado.

Mesmo que se observe o crescente número de “filhas da burguesia” entrando na carreira do magistério, ainda se percebe que esta atividade é de meio período, o que não impede que a mesma se dedique ao lar durante o resto do dia.

Neste mesmo momento histórico, percebe-se a ofensiva médico-higienista ⁴⁶ tentando manter as mulheres presas ao lar por conta dos cuidados com as crianças, evitando deixá-las sob o cuidado de amas, amamentando seus próprios filhos e preocupando-se com as condições de higiene dos mesmos.

Existia na sociedade paulistana dos anos vinte toda uma preocupação em se caracterizar o papel da mulher como a “rainha do lar”, seja fazendo seja governando os empregados, para manter o marido livre dos problemas domésticos e só cumprir seu papel de provedor.

---

⁴⁶ Vide “Ser mulher, mãe e pobre” de C. Fonseca, IN: DEL PRIORE, M. (org.) História das mulheres no Brasil. 6ª e. São Paulo: Ed. Contexto/Ed.UNESP, 2002, pp. 510 a 553.

As figuras que se apresentam liderando movimentos pela emancipação feminina aparecem à margem dessa sociedade.

O modelo de mulher que se busca é o da própria imperatriz: mãe de seis filhos, fora os abortos sofridos, esposa obediente, mesmo frente aos casos do imperador que eram notórios, estudiosa e compenetrada, tendo trazido botânicos e outros cientistas para a Corte brasileira, intelectualizada, sem ser independente, com opiniões próprias, sem tomar os rumos de sua vida em suas mãos. Leopoldina se apresenta como o ícone necessário para tal momento de mudanças sociais.

Ela é uma resposta, se não consciente e organizada por parte da Liga das Senhoras Católicas, aos nascentes movimentos emancipacionistas e sufragistas que pipocavam na capital federal e que encontravam eco na cidade de São Paulo.

E ainda, resposta à modernização das relações sociais, com uma “volta ao passado”, buscando um paradigma tradicional, aproveitando-se de seu centenário de morte, para exaltar a “nova mulher” paulista.

Amalgamada à figura imponente da senhora Antonieta Penteado da Silva Prado, que a interpreta na peça de Paulo Setúbal, e que carrega dois dos principais e tradicionais nomes da sociedade paulistana, desde os tempos do império e das fazendas de café, a imperatriz Leopoldina cumpre de forma espartana sua nova função mítico-social.

E, por outro lado, sua intérprete, cumpre à risca o perfil de “moderna-tradicional” mulher paulistana.

Antonieta Penteado nasceu em 01 de julho de 1880, casou-se com Caio da Silva Prado com quem teve quatro filhos, sendo um deles o futuro e famoso Caio Prado Júnior. Ela abre sua casa para saraus com modernistas, viaja para a França em busca de inovações, frequenta a Sociedade de Cultura Artística, mas não deixa de cumprir as funções “do lar” que lhe estão reservadas. Observe o retrato da página seguinte:

A família (da esquerda para a direita): os irmãos Eduardo e Carlos, a mãe Antonieta, Caio Prado Júnior, a irmã Yolanda e o pai Caio. Do acervo da Danda Prado, no site: al.sp.gov.br

A cena expressa a mais tradicional das famílias paulistanas. Não se observa nesse foto nada que fuja ao modelo dos retratos em família tradicionais. Antonieta surge no centro, cercada pelos filhos, olhar sereno e firme. Cabe aqui ressaltar a roupa de marinheiro dos irmãos Caio e Carlos e o terno de Eduardo, já retratado como um adulto, igual ao pai. Ao fundo, Yolanda Prado, sua irmã, que fará o papel da viscondessa de Itaguaí, aí como senhora Prado Uchoa.

É deste modelo que se quer chegar à modernidade, apoiado ao modelo da imperatriz Leopoldina, falecida cem anos antes da encenação, representante do Império, que há quase trinta anos havia sido derrubado pelos próprios cafeicultores. Em pleno ano de 1926, festejam-se as qualidades desta mulher e elogiam seu modelo de conduta, assimilando-o ao modelo desejado pela sociedade paulistana.

Apoiado em higienistas e religiosos, a sociedade pretende, tanto pela ciência quanto pela religião, responsabilizar “a mulher pela manutenção de uma família saudável”⁴⁷. O casamento e a maternidade seriam as verdadeiras profissões das mulheres.

A fragilidade feminina também é decantada como forma de se manter a tutela e a proteção sobre suas atividades e, portanto, mantê-la junto ao lar.

---

⁴⁷ No texto “mulheres na sala de aula” de G. L. Louro, IN: DEL PRIORE, M. (org.) História das mulheres no Brasil. 6ª e. São Paulo: Ed. Contexto/Ed.UNESP, 2002, pp. 443 a 481.

Ao mesmo tempo em que se trava uma luta das sufragistas de Bertha Lutz no Rio de Janeiro, visando às eleições de 29, com possíveis alterações constitucionais, em que ocorre o 1º Congresso Internacional Feminista em 1922, também na capital federal, aqui em São Paulo, os ecos de tais lutas parecem passar ao largo das preocupações da elite.

Mesmo sendo moderna e modernizante em seu discurso, a elite paulistana não parece ter se voltado para as questões da emancipação feminina, ficando apenas a cargo de artistas, como Guiomar Novaes, Tarsila do Amaral ou mesmo de Patrícia Galvão, as isoladas vozes destoantes.

No conjunto das ações modernizadoras que empolgam os paulistanos dos anos vinte, não se encontram as propostas de igualdade de direitos ou de emancipação feminina. Se era louvado o papel intelectualizado das promotoras dos saraus, por outro lado, o fato de serem “donas de casa” era também constantemente exaltado.

Em suma, cabia a mulher paulistana o papel de dirigente do lar sem deixar de ser culta, feminina, submissa sem abandonar suas opiniões e protegida sem deixar de saber que é a ela que cabe proteger a família.

Capítulo 2

O momento da apresentação

2.1.A peça: tramas de uma encenação

Paulo Setúbal escreveu Um sarau no Paço de São Cristóvão como encomenda da Liga das Senhoras Católicas que pretendia conseguir fundos para a construção do novo prédio da Escola Doméstica, aproveitando-se do centenário da morte da imperatriz Leopoldina que seria “comemorado” em 11 de dezembro de 1926.

Na capital da república a cerimônia seria marcada por uma palestra no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, com a presença do então presidente Washington Luiz, em uma sóbria homenagem a imperatriz.

Já em São Paulo, a elite paulista planeja um espetáculo digno da realeza. Sob a liderança da Liga das Senhoras Católicas, mas tendo à frente a senhora Antonieta Penteado da Silva Prado, que representaria a própria imperatriz Leopoldina, levou ao Teatro Municipal duas apresentações da peça de Paulo Setúbal, que, devido ao sucesso se tornaram quatro.

A produção da peça teve o esmero dos saraus organizados pelos Penteado ou Prado, no que se refere aos cenários, vestuário e decoração, além do fato de se utilizar de uma orquestra na execução dos números musicais.

As roupas foram encomendadas para as exhibições, assim como houve uma busca nas próprias casas dos “atores” do mobiliário necessário para se remontar um salão imperial brasileiro. Vê-se nos jornais consultados um largo elogio aos detalhes da montagem, coisa que não se vê quanto às atuações e ao próprio enredo da peça.

A plasticidade é o que se ressalta nas exhibições, assim como a música e os pares das contradanças.

Da peça em si, enquanto uma obra literária, nada se colhe na imprensa. Este “nada” se estende às análises literárias posteriores sobre o teatro brasileiro e paulista e também há um largo silêncio quando se trata do próprio autor.

Um sarau no paço de são Cristovão não consta nem nas obras completas do autor, que por muitas décadas esteve nos catálogos da Companhia Ed. Nacional.

Este silêncio sobre a obra destoa do tratamento dado à mesma no ano de 1926 e do cuidado que cerca a apresentação, tão logo o sucesso das duas primeiras exposições, quando a divulgação passa para as mãos da Sociedade de Cultura Artística.

Este cuidado e esmero ficam mais claro quando se analisa o libreto da apresentação, encontrado entre os papéis da Liga Solidária, atual nome da Liga das Senhoras Católicas, que promoveu o evento.

O libreto⁴⁸, impresso pela seção de obras d'*O Estado de São Paulo*, tem em sua capa um desenho representando a imperatriz Leopoldina, como se vê abaixo:

Em seguida, numa primeira página, apresenta a direção da Liga, formada por D. Guiomar de Ataliba Penteado, presidente, D. Elisma Amaral de Souza Aranha, vice-presidente, além de D. Anália F. Matarazzo, D. Olga de Paiva Meira, D. Maria Lourdes L. Barbosa e D. Olga Silveira Campos, além de indicar as integrantes da Comissão de Festas (a já citada Olga de P. Meira, Maria A. C. B. do Amaral, Gabriela P. R. dos Santos e Benedita M. V. Souza).

Notam-se os sobrenomes das melhores cepas sociais paulistanas, indicando a força da associação dentro da sociedade da capital.

---

⁴⁸ O libreto na íntegra se encontra no anexo 2.

Seguem-se uma foto de Paulo Setúbal, o autor da peça e um texto de Afonso de Taunay, sobre o papel da imperatriz na independência brasileira.

Taunay constrói um texto fazendo elogios a mulher moderna, científica, *“religiosa sem superstições”*, à frente do seu tempo, naquela antiquada sociedade lusitana, carregada de preconceitos e de maneirismo que não seriam comuns a uma corte europeia do século XIX, de onde veio a jovem imperatriz. Coloca Leopoldina como a principal artífice do processo de independência, que pressiona um inseguro e intempestivo D. Pedro em direção a separação definitiva de Portugal.

O caráter da imperatriz se sobressai em seu texto,

“mulher absolutamente superior, sob todos os pontos de vista...”,

mãe extremada, estudiosa especializada em plantas, conhecedora dos problemas políticos e de suas implicações, esposa traída sem deixar de manter seu papel de imperatriz e, portanto de parte do Estado Brasileiro. Este retrato da imperatriz agrada não só aos nacionalistas, mas também as próprias “senhoras católicas” que viam nesta figura uma inspiração para seus atos beneméritos e sua participação social proativa. Era o retrato da mulher paulistana moderna da década de vinte que estava sendo espelhado na figura de D. Leopoldina.

As páginas seguintes apresentam fotos de Antonieta da Silva Prado e Marcel da Silva Telles, indicados como a imperatriz e o imperador, sem que estejam com as roupas usadas na encenação.

Não só estas fotos, como as demais do libreto, não foram tiradas caracterizadas pelo evento. São, antes, fotos típicas da época, os retratos que eram feitos nos inúmeros salões fotográficos do centro de São Paulo.

Só as fotos dos grupos de dança foram feitas no Municipal, e mesmo assim, sem que os dançarinos estivessem caracterizados com a indumentária de época.

Há duas páginas com a descrição dos três atos da peça.

Ainda aparecem citados os nomes do ensaiador, Restier Junior e do ponto Antônio Rodrigues da Silva, para os números de dança.

Não há indicação, em nenhum local do libreto, nem em nenhum material pesquisado de um diretor para a cena teatral. O que se supõe disso é que os próprios “atores”, mais as indicações dadas por Paulo Setúbal no texto da mesma é que pautaram a direção do espetáculo.

Esta é, com certeza, uma das marcas do espetáculo “espontâneo”, amador, encenado em São Paulo sem pretensões de se tornar uma obra de dramaturgia, mas apenas uma encenação em um teatro.

Outro nome que aparece no Libreto é o do maestro Cordiglia Lavallo, que regeu uma orquestra de “40 *profs.* do Centro Musical”. Nesta mesma página indicam-se as músicas tocadas na abertura, nos dois intervalos e nas quatro quadrilhas.

Na última página é mostrado um croqui da futura escola que será construída com os valores arrecadados pela encenação:

Consultando a Liga Solidária, atual representante da antiga Liga das Senhoras Católicas, não se pode confirmar a construção de tal obra e nem o destino dado aos recursos obtidos com as apresentações.

Quanto ao Libreto, nele não consta nome de autor, além do texto laudatório em homenagem à imperatriz escrito por Afonso de Taunay.

Não constam também as datas de apresentação, sendo indicado apenas o local das mesmas.

Quanto ao autor da peça, o já citado Paulo Setúbal nasceu em Tatuí, no dia 1º de janeiro de 1893 com nome de Paulo de Oliveira Leite Setúbal. Era filho de Antônio de Oliveira Leite de Setúbal e de Maria Teresa Nobre Setúbal, que tiveram mais oito filhos.

O pai, comerciante, morre em 1898 e a família se muda para São Paulo em busca de melhores condições de vida junto a família de sua mãe.

Sua vida foi marcada pela tuberculose, que o perseguiu desde os tempos do Largo de São Francisco, quando iniciou seu curso de direito. Teve que abandonar o curso para se tratar, primeiro de volta à Tatuí e depois em Campos do Jordão.

Recuperado, volta a São Paulo e conclui em 1915 o bacharelado em direito. Torna-se promotor público, interino, mas se exonera do cargo e começa a advogar.

Deixa São Paulo novamente e se estabelece em Lages, Santa Catarina, para novo tratamento de saúde, junto a seu irmão João Batista.

Como já havia feito antes, em Lages retoma sua prática de jornalista, profissão que era mais afeito, graças a sua facilidade de escrever de modo incisivo, direto e franco, como afirma Nereu Corrêa⁴⁹:

“Os jornais existentes em Lages, em 1919, eram O Planalto e O Lageano, que abriam maior espaço para os assuntos de interesse regional [...]. Mas raro era o número em que não apareciam colaborações de cunho literário...”

Neles, a presença de Setúbal se percebe desde a edição de 25 de janeiro de 1919 com a *Correspondência de Lages*.

Seu retorno a São Paulo é marcado pela publicação de *Alma Cabocla* em 1920, o primeiro e único livro de poesia de sua produção, editado por Monteiro Lobato, que já havia publicado alguns de seus poemas na Revista do Brasil.

Casa-se em 1922 com Francisca de Souza Aranha com quem teve três filhos: Olavo, Maria Vicentina, e Maria Teresinha.

Publica em 1925 *A Marquesa de Santos* e em 1926 *O Príncipe de Nassau*, mesmo ano em que leva ao palco do Teatro Municipal a peça *Um Sarau no Paço de São Cristovão*, obra que não foi publicada nem que consta em suas “obras completas”, publicadas por anos pela Companhia Editora Nacional.

Em 1927 publica *As Maluquices do Imperador* e no ano seguinte uma espécie de continuação, *Nos Bastidores da História*.

---

⁴⁹ CORREA, N. Paulo Setúbal em Santa Catarina. Florianópolis: UDESC, 1978, pp. 12 e 13.

Elege-se deputado estadual em 1828, mesmo ano da publicação de *A Bandeira de Fernão Dias*, mas não se adaptou a vida política. Acabou se tornando o orador oficial da Casa, graças a sua verve, mas enquanto parlamentar teve uma atuação apagada. Após dois anos de mandato, renunciou ao cargo.

A saída da Câmara coincidiu com nova crise de tuberculose e com sua viagem, no início de 1930 à Suíça onde passou por uma cirurgia em seu enfermo pulmão.

Retorna ao Brasil e, em 1932, participa ativamente como orador do movimento constitucionalista paulista contrário a Getúlio Vargas em pleno vale do Anhangabaú. Seus discursos inflamados de “paulistanidade” eram frequentes na rádio.

O Ouro de Cuiabá e *Os Irmãos Leme* saem em 1933, dando continuidade aos livros com teor bandeirante iniciado com a publicação da biografia de Fernão Dias. Ainda nesta linha, publica *El-Dorado* em 1934, *O Sonho das Esmeraldas* e *O Romance da Prata*, ambos em 1935.

Em 1934 torna-se membro da Academia Brasileira de Letras, sendo levado para tal casa pelas mãos de Alcântara Machado⁵⁰ que em seu discurso, na posse de Setúbal, afirma:

“Poeta, sois o cantor comovido e suave do que São Paulo encerra de mais extreme e castigo - o interior, a fazenda, o caboclo. Romancista buscais inspiração nas crônicas, em que se conta ingênua ou enfaticamente como se edificou o Brasil. De sorte que até hoje nenhuma página escreveste em que não lateje o sentimento de nacionalidade.”

Os problemas de saúde, ampliados por sua participação ativa nos comícios durante o levante paulista, agravaram-se e uma nova crise pulmonar o atingiu em 1936. Viajou para São José dos Campos, aquela que seria sua última tentativa de cura. Publica neste ano seu último livro, *Ensaio Histórico*, afastando-se da narrativa (alegórica) da História e se aproximando de um texto mais reflexivo, na forma de ensaio.

Morreu em 1937, vitimado pela tuberculose, deixando o livro *Confiteor*, autobiografia publicada nesse mesmo ano. Monteiro Lobato, seu editor e amigo escreveu um texto, quase um epitáfio, sobre sua morte:

---

⁵⁰ ALCÂNTARA MACHADO, A. “Discurso de recepção na Academia Brasileira de Letras” IN: SETÚBAL, P. *Ensaio Histórico*. 5 a. e. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1983, p. 159.

“E está morto Setúbal!... A morte sabe escolher; pega de preferência o que é bom, as pestes ficam aqui até o finzinho. Morreu Setúbal e com isso nossa terra está podada de algo insubstituível. Onde, em quem, aquele fogo olímpico, aquela bondade gritante e extravasante como champanhe, aquele dar-se loucamente a todas as ideias nobres, ricas de beleza? Onde, em quem, a coisa maravilhosamente linda, e boa, e saudável, e reconfortante, que foi a breve passagem de Setúbal pela terra? Desse Paulo tão generoso, nobre e despreocupado no dar-se, que em quatro décadas queimou uma reserva de vida que para outro, mais calculista, daria para oitenta anos?”

*Sim, o céu ontem fez muito bem em chover. Setúbal mereceu grandemente essa homenagem, esse misturar das lágrimas do tempo com as dos seus amigos...”*⁵¹

A peça, ou antes, a cena histórica ou reconstituição como bem disse o próprio autor nas páginas d’A Gazeta de 11 de dezembro, viria a ser representada pelas

“...pessoas de maior destaque e distinção da nossa sociedade”.

Não era, portanto uma encenação profissional nem um texto propriamente dramaturgico, nas palavras de S. Magaldi⁵², na introdução da edição comemorativa dos cem anos de Setúbal e única publicação do texto da peça.

Era, nas palavras do crítico teatral, uma evocação histórica com três atos que se remete a teatralidade da História e visam produzir efeito sob o público, aumentando o interesse sobre a cena.

Por outro lado, o mesmo crítico ressalta que a peça pode ser uma das precursoras do teatro moderno brasileiro, já que une o que havia de moderno com a tradição, citando as palavras do Alfredo Mesquita, um dos “atores” desta montagem e que depois viria a ser um dos pilares da criação do TBC em 1948.

---

⁵¹ Monteiro Lobato foi o primeiro editor de Setúbal, publicando Alma Cabocla em 1920 e de todas suas obras seguintes com grandes vendas.

Este trecho se encontra em MONTEIRO LOBATO, J. B. Mundo da Lua e Miscelânea. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1946, p.196.

⁵² Esta é a única citação de Sábato Magaldi sobre a peça de Setúbal. Ela se encontra em MAGALDI, S. “Um sarau feito espetáculo” (prefácio) IN: SETÚBAL, P. Um sarau no Paço de São Cristóvão. [São Paulo]: Edição comemorativa do Centenário do autor, 1994.

Esta posição não encontra eco nem na obra Cem anos do teatro paulista⁵³ nem nos comentários de Mesquita citados na obra O espetáculo da cultura paulista⁵⁴, extraído da revista *Dionysos*, nº 25, set. 1980, que fala da apresentação do Sarau no Teatro Municipal em 1926 em que afirma:

“ de peça propriamente dita, pouca coisa tinha. Antes, pretexto para recitativos, cantos, música e, no 3º ato, danças: gaivota, giga, quadrilha, em que tomei parte com minhas amigas e amigos, jovens grã-finos de então ”.

A estrutura dramática é simples, dividida em três atos, em dois únicos cenários: um dos salões do Paço no primeiro e segundo atos e o Salão Encarnado, aonde ocorrerá o sarau no último ato. O enredo se desenvolve em torno dos números musicais de dança típicas do império, como a giga, a pavana e a gavota.

Não há propriamente uma trama, já que o desenrolar das cenas se dá através de perguntas feitas entre os personagens.

Há uma narração de fatos referentes ao Brasil de D. João e impressões acerca das habilidades e aptidões dos históricos personagens envolvidos.

No início do primeiro ato, as palavras da marquesa de Aguiar⁵⁵ resumem bem o teor da trama, e também da encenação:

“Um sarau discreto, sem ruído. Uma reunião de amigos! Mero pretexto para ouvirmos alguns versos, alguma música ao cravo.”

A peça gira em torno, portanto, da comemoração do aniversário da imperatriz transformada em um sarau já que a mesma não era afeita a exposição pública. Desde o início deixa-se em suspense a presença do imperador, que “tinha compromissos

---

⁵³ MAGALDI e VARGAS. Cem anos de teatro em São Paulo, 2ª edição. São Paulo: Ed. SENAC SP, 2001.

⁵⁴ MATTOS, D. J. L. O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950. São Paulo: Conex, 2002.

⁵⁵ Na página 22, primeiro ato, cena III, IN: SETÚBAL, P. *Um sarau no Paço de São Cristóvão*. [São Paulo]: Edição Comemorativa Centenário do autor, 1994.

ministeriais”, além de não se enquadrar nos “amigos” da imperatriz, como afirma a mesma marquesa de Aguiar⁵⁶.

As chegadas dos nobres se sucedem, até que o barão de Marshall, ministro da Áustria, conta aos demais aspectos do casamento por contrato feito Europa entre a arquiduquesa e o representante de D. Pedro, o marques de Marialva. Sua narrativa é entrecortada por apartes e perguntas que enriquecem e contextualizam este momento histórico.

Ao chegar ao fim da narrativa, a baronesa de Goitacazes dá a deixa para uma nova explicação: o papel da imperatriz na independência. Conta com a ajuda de dois novos personagens que se juntam aos demais na cena VII, o marques e a marquesa de Gabriac, vindos da França e que ficam admirados em saber qual foi o papel de Leopoldina neste episódio.

Mais uma vez um episódio histórico é narrado pelos personagens entre apartes e expressões de admiração, por parte de Gabriac.

Sua narração é completada com a chegada da viscondessa do Rio Seco, que por ser uma “autêntica paulista”⁵⁷ deve saber como ninguém os episódios ocorridos em São Paulo e que levam ao evento do Ipiranga.

No fim da cena VIII, à figura heroica de partícipe do processo de independência, acrescenta-se a cultura da imperatriz, dando mote aos elogios a pessoais que levam ao fim do primeiro ato. Aqui a inteligência, a busca pelo conhecimento, a humildade, a paciente e apaixonada figura de Leopoldina ganha contornos.

O segundo ato, já com a imperatriz em cena, que havia chegado ao sarau no fechar das cortinas do primeiro, dedica-se aos números de música ao cravo, notadamente tratando da obra do padre João Maurício. Neste ato se elogia o gosto musical de D. João VI e o aprendizado de D. Pedro, que se tornou um excelente cravista, além de compositor.

A figura “cult” do imperador se avulta e um de seus poemas é declamado pelo marques de Maricá⁵⁸. Em seguida, declama-se um trecho de *Marília de Dirceu*⁵⁹ e um poema de Victor Hugo⁶⁰ em francês.

---

⁵⁶ Na página 23, mesmo ato, mesma cena, idem, ibidem.

⁵⁷ Na página 41, primeiro ato, cena VIII, idem, ibidem.

⁵⁸ Nas páginas 60 e 61, segundo ato, idem, ibidem.

⁵⁹ Nas páginas 63 e 65, idem, ibidem.

Por fim a princesa Maria da Glória recita um poema acompanhada no cravo⁶¹.
Deste poema não há indicação de autoria:

*“O céu deixou cair mimosa lágrima,
Que logo se julgou no mar perdida,
A concha a recolheu dizendo: ‘Agora
Serás minha pérola querida,
Contra as vagas terás seguro abrigo,
Serena viverás sempre comigo.
Ó lágrima celeste ora em meu seio,
Tu és a minha dor, minha ventura...
Permita, ó céu, que em doce e puro enleio
Eu guarde das tuas gotas a mais pura!’”*

O terceiro ato é dedicado à dança. Nota-se aqui também o didatismo da peça, já que a cada número musical é descrita a origem da dança em questão. Primeiro a pavana, depois a gavota, o minueto, a giga e a quadrilha. A imperatriz assiste a tudo lançando palavras de felicitações pela exibição e de carinho pelos presentes.

Antes de se iniciar a segunda parte da quadrilha, entra em cena o imperador, que veio cumprimentar a esposa. Todos cantam juntos o hino da Independência. Cai o pano.

Didática e esquemática, a peça se apresenta mais como um sarau do que propriamente como espetáculo dramático, mais como o conagração da elite que como obra de cunho artístico.

As personagens, por ordem de cena, no primeiro ato são: marquesa de Aguiar, viscondessa de Itaguaí, visconde da Cunha, baronesa de Goitacazes, viscondessa da Cachoeira, marquesa de Jacarepaguá, marquesa de Paranaguá, barão de Marshall, marques de Valença, marquesa de Valença, marques de Maricá, marques de Gabriac, marquesa de Gabriac, viscondessa do Rio Seco e a criadagem (cinco ou seis

---

⁶⁰ Declamado pela marquesa de Gabriac, nas páginas 66 e 67, idem, ibidem.

⁶¹ Na página 68, idem, ibidem. Crê-se ser este poema da própria lavra de Paulo Setúbal, feito especialmente para a peça, já que não se comentou a autoria, como durante todo este ato foi feito pelos personagens, nomeando autores dos poemas e das composições musicais.

criados e um mordomo que anuncia a entrada de cada personagem). No segundo ato entra em cena a imperatriz Leopoldina, a condessa de Itapagibe, Maria Francisca (filha da condessa) e a princesa Maria da Glória. No terceiro ato, em sua última cena, o imperador D. Pedro I.

Os papéis foram assim dispostos entre os “atores”: Antonieta P. da Silva Prado como a Imperatriz Leopoldina, Cleonice C. da Mota como a princesa Maria da Glória, Noemia N. Gama como a marquesa de Aguiar, Carolina da Silva Teles como a condessa de Valença, Yolanda Prado Uchoa como a viscondessa de Itaguaí, Renata C. da Silva Prado como a viscondessa da Cachoeira, Maria Amélia Gomes como a baronesa do Rio Seco, Albertina Splenger como a marquesa de Gabriac, Maria Penteado Camargo como a baronesa de Goitacazes, Mariana M. V. César como a marquesa de Paranaguá, Marcel da Silva Teles como D. Pedro I, Paulo Assumpção como barão de Marshall, Eurico Sodré como marques de Maricá, Paulo Goulart como visconde da Cunha, Tito Paes de Barros como marques de Gabriac, Martinho de Paiva Meira como marques de Valença, Manuel C. de Alencar como o “criado de galão”.

Já para as danças, participaram quarenta membros da elite⁶², sendo alguns os que também atuaram como atores, a saber, Renata C. da Silva Prado, Carolina da Silva Teles, Albertina Splenger, Mariana M. V. César, Yolanda Prado Uchoa e Paulo Goulart.

A peça poderia ter sido um texto laudatório, como o próprio Setúbal escreveu em matérias para os jornais O Estado de São Paulo, A Folha da Noite e A Gazeta, todos de 11 de dezembro de 1926, apresentado em um dos institutos, como também foram noticiados em variados periódicos conferências acerca do tema.

Nela as cenas vão apresentando os personagens que, ao conversarem sobre o sarau que irá se iniciar, traçam um perfil da imperatriz, nos dizeres de Magaldi⁶³, no prefácio da obra publicada:

D. Leopoldina surge, nos relatos, valorizada por suas qualidades. É discreta, não gosta de exhibições, tem firmeza de caráter, “foi a alma da Independência”, promoveu a missão científica dos austríacos Spix e Martius para estudar o Brasil e,

---

⁶² A relação completa dos “bailarinos” se encontra no ANEXO 4.

⁶³ MAGALDI, S. “Um sarau feito espetáculo” (prefácio) IN: SETÚBAL, P. Um sarau no Paço de São Cristóvão. [São Paulo]: Edição comemorativa do Centenário do autor, 1994.

apaixonada pelas ciências, passa dias a catalogar plantas e "noites inteiras, no varandim do Paço, com os óculos de aumento cravados no céu".

A peça é mais um elogio à augusta figura de Leopoldina, um pretexto para se falar sobre os personagens e a cultura brasileira que se formava na época retratada e um motivo para se congregar a elite em uma apresentação para seus pares.

O sucesso, seja por qualquer um dos atributos indicados acima para a peça, foi claro. De duas montagens iniciais, nos dias 11 e 12 de dezembro, ampliaram-se as apresentações para os dias 17 e 21 de dezembro. Estas duas apresentações extra tiveram o apoio da Sociedade de Cultura Artística, como mostra o box no jornal *O Estado de São Paulo* do dia 15, tratando inclusive do “não-privilégio” de compra dos ingressos por parte dos associados da instituição.

As apresentações extras, dos dias 17 e 21, tiveram preços de ingressos barateados, “para que um maior número de pessoas possa vê-lo”. Na coluna Artes e Artistas, do dia 13 (*O Estado de São Paulo*) encontram-se os preços: de 3\$000 até 100\$000.

Para estas duas apresentações, também n’*O Estado de São Paulo*, fica-se sabendo que os ingressos de esgotaram entre os dias 15 e 17, de onde se conclui que as encenações caíram no gosto do público.

Resta a dúvida sobre os motivos de tal sucesso. Seria apenas por terem sido encenadas por membros da elite, e, mesmo o público mais “popular” que assistiu estava querendo se aproximar e até se sentir um par destes “nobres” senhores e senhoras da sociedade paulista? Ou o apelo do nome da imperatriz era o suficiente para atrair público ao teatro? Ou ainda a figura popular de Paulo Setúbal, que acabara de publicar em 1925 o romance de sucesso, *A Marquesa de Santos*, seria suficiente para lotar e esgotar os ingressos?

Os 1634 lugares do teatro Municipal de São Paulo, em quatro apresentações, somariam um público de 6536 pagantes, o que não chega a ser um público avultado para uma cidade com 580 mil habitantes.

Bastaria que os membros da elite se unissem por esta causa, a Escola Doméstica, e o teatro se encontraria cheio, não esquecendo todos os “primos pobres da elite”, segundo a concepção de Micelli ⁶⁴, que incluiria inclusive o próprio Paulo Setúbal, nem

---

⁶⁴ Micelli traça um retrato da aristocracia paulista e de seus “parentes pobres”, IN: MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

os membros da classe média “estrangeira”, filha de imigrantes e que queria entrar para este reservado círculo social.

Não há por que falar em “público popular” em uma cidade onde não havia instrução, nem meios de comunicação acessíveis, nem renda para frequentar os (poucos) teatros. O espetáculo foi feito por e para a elite.

O apelo do centenário da morte da imperatriz Leopoldina, mesmo sendo noticiado nos jornais e, portanto ser matéria de interesse, não conseguiria por si só atrair um grande público ao teatro.

A figura imperial, de importância no processo de independência do Brasil, teve seu centenário lembrado em textos de capa de jornais como a Folha da Manhã, a Tribuna de Santos, O Estado de São Paulo e a Folha da Noite.

Internamente, com direito a matéria e a foto, os jornais, com um mesmo teor de saudosismo e reverência aclamavam e teciam loas a esposa, mãe, virtuosa e heroica figura, como demonstrado no exemplo na próxima página, retirado do jornal A Platéia de 11 de dezembro de 1926:

Após 37 anos da proclamação da república, com o sistema recém-instalado no país, ainda as figuras imperiais recebiam reverência na imprensa e, portanto, junto ao público leitor-consumidor.

Estava se tecendo uma nova História para o país e as figuras de destaque, mesmo que representando o sistema derrubado a menos de cinquenta anos, tinham forte apelo na formação de uma “consciência de nação”.

Há de se notar que a tela em questão, óleo de D. Failutti se encontra no acervo do Museu do Ipiranga, hoje Museu Paulista, na sala principal, junto ao famoso “independência ou morte” de Pedro Américo. Não esquecendo se de todo o papel do diretor do museu, Afonso de Taunay, na criação do mito de São Paulo como artífice da independência e de toda a polêmica que cerca sua visão de História triunfalista. Esta era a tônica do período.

Quanto ao autor, Paulo Setúbal, poeta e romancista, era um dos autores mais lidos do Brasil, desde a sua primeira obra publicada, Alma Cabocla em 1920, passando pelo estrondoso sucesso de A Marquesa de Santos em 1925 e por Maurício de Nassau em 1926.

Nas palavras de Monteiro Lobato, seu editor, seu nome era sinal de vendas ⁶⁵. Não à toa ocorreu o convite para que escrevesse a peça, já que, mesmo após a revolucionária Semana de Arte Moderna em 1922, no Teatro Municipal, patrocinada e apoiada por vários dos “atores” da encenação do Sarau o nome de Paulo Setúbal ainda era respeitado e visto como promissor, já que partilhava com os “modernistas” o ideal de se criar uma nação aonde ainda se encontrava um eco e um ranço de colonialismo e servilismo e aonde se procurava pensar uma nação.

O que teve mais peso pouco importa, frente ao sucesso e casa cheia não apenas nas duas apresentações prevista, mas também nas duas apresentações extra, que obtiveram apoio da Sociedade de Cultura Artística.

São Paulo, a elite paulista, queria mostrar-se engajada, seja observando sua “função social” de auxílio aos mais carentes, seja apresentando os ideais em que iriam se pautar em sua atuação na busca de se criar uma identidade nacional, provinda da paulista.

---

⁶⁵ Citado na dissertação de mestrado, IN: DONATO, G. Paulo Setúbal: entre a História e a Literatura. Dissertação de mestrado, USP, 2008, p. 18.

Era uma resposta ao crescente número de imigrantes que, se por um lado era felicitado por estar “fazendo o Brasil crescer”, por outro deixou claro a fragilidade cultural do Brasil que não havia se livrado das amarras portuguesas e dos francesismos do século XIX e que, ao receber tantos italianos, libaneses, sírios, japoneses, estava perdendo sua identidade. Por isso o resgate do caipira por parte de Cornélio Pires e Lobato e o sucesso de obras de Setúbal, Godofredo Rangel e Menotti Del Picchia.

Por isso o didatismo da encenação teatral, do elogio a uma figura imperial e a preocupação em se marcar a independência brasileira, desde o centenário de 1922, passando pelo nascimento de D. Pedro II, comemorado largamente também em 1926, meses antes da apresentação pela morte da imperatriz.

Por isso, também, o resgate ou a criação (?) do mito da mãe da pátria, a imperatriz que é a primeira brasileira, mesmo sendo austríaca, e que dá consistência a nação.

Em um país de estrangeiros, nada melhor que enaltecer a figura de uma estrangeira, austríaca, como a “mulher brasileira” padrão, modelo de patriotismo e de retidão de caráter.

Por outro lado, a nascente burguesia imigrante queria se integrar ao “ser brasileiro”, e consumia essas obras, participava das associações, frequentava os saraus literários (e os promovia, também), aproximando-se dos “paulistas tradicionais”, descendentes da “nobreza bandeirante” que conquistou a terra. Era uma forma de autoafirmação e de integração da nova elite que vinha de formando e que queria ser parte dessa História.

Isto fica claro quando se vê que membros de famílias tradicionais paulistas, como os Silva Prado e Penteado aparecem contracenando com os Crespi. E mais, como no caso de d. Renata Crespi Prado, que representou a musicista da corte, e que representa a fusão deste novo paulista, ítalo-português.

Nota-se, também, que há um protagonismo feminino na encenação. Os principais papéis estão em mãos femininas e a figura de D. Pedro I só aparece na última cena, sem direito a fala.

A figura que se avulta é mesmo a da imperatriz.

A figura central da encenação, Antonieta Penteado da Silva Prado, foi uma das principais mecenas paulista do movimento Modernista, sendo sua casa uma espécie de “centro cultural” que agregava os membros desta elite “revolucionária” das artes brasileiras. Não à toa, recebeu para si a incumbência de retratar a própria imperatriz

Leopoldina na encenação. Da mesma forma que era a protagonista no movimento modernista, vem em cena para protagonizar o elogio à figura “mãe” da independência, ou como aparece descrito nos jornais da época, o exemplo de mulher a ser seguido no Brasil.

De qual mulher, afinal está se tratando nesta exibição?

Filha da família Penteado e Silva, nascida em 1880, casada com Caio Prado, ambos de tradicionais castas de cafeicultores paulistas, frequentadora e, principalmente, organizadora de saraus e festas para a elite endinheirada e para os intelectuais e artistas de São Paulo, foi figura marcante nas principais representações culturais “oficiais” da cidade. Antonieta era uma mescla de “dona-de-casa” dedicada aos seus quatro filhos e agitadora do meio cultural.

Uma mulher “moderna”, no sentido de leitora, conhecedora da vida “além do lar”, viajada, integrada às ações sociais da elite, independente econômica e socialmente. Vista como um exemplo a ser seguido pela nova mulher, que os novos tempos de São Paulo crescendo e se industrializando necessitavam.

Antonieta era o reflexo da imagem de mulher-símbolo que se propagava ao falar da imperatriz Leopoldina, de suas virtudes (sobretudo a dignidade de, mesmo sendo traída, nunca reagir em público, ferindo a sua condição de rainha), de sua sabedoria (vislumbrou um novo país e lutou por ele) e de sua entrega (foi mãe de mais de seis partos, vindo a morrer em virtude de seu desgaste físico no último, o que gerou menino Pedro).

O quanto esta evocação tem de homenagem a imperatriz e o quanto tem de louvor a todas as “Antonietas” da sociedade paulistana que estavam ditando um novo estilo de vida urbana e intelectualizado para a cidade de São Paulo é um valor difícil de ser calculado.

Como já foi dito, toda a história contada é a história do tempo presente. Só se escreve (ou se encena) algo que diz respeito ao que se vive, ao que se sente ou ao que se repudia. Neste sentido, volta-se a questão inicial, aonde queria chegar a Liga das Senhoras Católicas, os “atores”, o autor Paulo Setúbal, o afamado historiador Afonso de Taunay e a imprensa que não esboçou nenhuma reação adversa ao espetáculo?

Voltando ao enredo, como uma constante nas obras, seja nos romances ou nos contos de Setúbal, todos os personagens são rigorosamente históricos.

Mesmo sua obra sendo classificada como “romance histórico”, já foi demonstrado em Donato⁶⁶, que o elemento ficcional não aparece em suas obras na figura de personagens que poderiam alterar a trama histórica, ou trazer nova perspectiva para a mesma.

Paulo Setúbal só se permite produzir diálogos entre os personagens históricos e, mesmo assim, esta era uma tendência da História produzida no início do século, e que era dedicada ao público não especializado.

Mas para evitar que tratassem como “invenção do autor”, Setúbal sempre indicava uma carta, um trecho de diário ou de livro para comprovar a situação criada.

Na peça a postura do autor continua a mesma. Todos os personagens citados são rigorosamente históricos e poderiam plenamente ter estado em um sarau no Paço de São Cristovão em uma comemoração junto à imperatriz.

Como a obra em questão foi produzida para ser encenada, no texto só se encontram as marcações indicadas pelo autor referentes às entradas e saídas dos personagens e de suas posições em cena. Não há o rigor quanto às falas, como aparecem expressas nas demais obras.

Porém, estas mesmas falas são impessoais, tratando-se de uma explanação dos fatos que levaram ao desenlace da Independência, como já foi exposto anteriormente, neste mesmo capítulo.

Além da imperatriz Leopoldina, de D. Pedro I e da princesa Maria da Glória, futura rainha de Portugal, notórios personagens da História brasileira, aparecem em cena um grupo de nobres que dão fluidez a peça e tornam o ambiente próximo do que seria um sarau.

Alguns dos nobres em questão obtiveram seus títulos ainda durante a vinda de D. João VI, outros foram agraciados já durante o Império de D. Pedro I, a saber:

- Marquesa de Aguiar, esposa de D. Fernando José de Portugal e Castro, ministro de negócios estrangeiros de D. João VI e Marques de Aguiar;
- Viscondessa de Itaguaí, esposa de Antônio Dias Pavão, o Visconde de Itaguaí;
- Visconde da Cunha, antes Marques da Cunha, D. Francisco da Costa de Souza Macedo;

---

⁶⁶ DONATO, G. Paulo Setúbal: entre a História e a Literatura. Dissertação de mestrado, USP, 2008.

- Baronesa de Goitacazes, Ana Francisca R. Maciel da Costa, agraciada com o título em 1921, pelo próprio rei D. João;
- Visconde e Viscondessa da Cachoeira seguem uma tradição de três viscondes da Cachoeira na família, entre 1764 e 1827;
- Marquesa de Jacarepaguá, esposa de Francisco M. G. V. de Barbuda, Marques de Jacarepaguá;
- Conde e Condessa de Valença, Estevão Ribeiro de Resende e Ilidia M. de Souza;
- Marques de Maricá, Mariano José P. da Fonseca;
- Marques da Paranaguá, esposa de Francisco V. Barbosa, Marques de Paranaguá;
- Condessa de Itapagipe, Dona Anna R. de A. Calmon;
- Visconde do Rio Seco, antes Marques de Jundiaí, Joaquim J. de Azevedo.

Além desses nobres naturais da terra, surgem em cena, ainda, dois títulos de nobreza europeus. Um vindo da Áustria, Barão de Marshall e outro vindo da França, Marques e Marquesa de Gabriac.

Sobre o Barão de Marshall, ministro da Áustria para o Brasil, suas correspondências são usadas como fontes primárias ao se estudar o Império sob o comando de D. Pedro I e foram citadas pelo próprio Setúbal na bibliografia de sua obra sobre a Marquesa de Santos, maior dos seus sucessos editoriais, publicado em 1925, além de aparecer em obras de outros autores que estudaram o período como Pedro Calmon. O Barão aparece em destaque, também, no diário da própria imperatriz, ainda enquanto arquiduquesa da Áustria⁶⁷.

Já sobre o Marques e a Marquesa de Gabriac, este era ministro das finanças da França e sua atuação é citada por Isabel Lustosa⁶⁸ em sua obra sobre D. Pedro I. O próprio marques figura como historiador do período inicial no século XIX na França.

---

⁶⁷ KAISER, G. Um diário imperial. Leopoldina. Princesa da Áustria, Imperatriz do Brasil. Rio de Janeiro: Rer, 2005.

⁶⁸ LUSTOSA, I. D. Pedro I. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

A preocupação de Setúbal em se manter fiel a História é, portanto, mantida em sua única peça teatral. O autor de ficção nunca aflorou em seus textos em prosa, deixando que o “eu lírico” só viesse à tona em sua obra poética, também única, Alma Cabocla, livro de estreia e sua única incursão pela poesia.

A figura da imperatriz Leopoldina toma conta de toda a peça, sendo a mesma uma espécie de elogio a tal figura histórica.

Nascida na Áustria em 1797, possuía o título de arquiduquesa da Áustria. Seu nome era Leopoldina Josefa Carolina Francisca Fernanda Beatriz de Habsburgo-Lorena. Após seu casamento, adotou outro nome a sua extensa lista de nomes, em homenagem a família de Bragança, Maria. Sendo assim chamada de Maria Leopoldina.

Era a filha de Francisco II do Sacro Império Romano Germânico, depois apenas Francisco I, rei da Áustria, devido à desagregação de seu império frente às transformações trazidas pelas guerras napoleônicas.

De cabelos loiros encaracolados e olhos azuis, a imperatriz não causou boa impressão entre os portugueses e na corte era tida como feia e sem graça pessoal. Esta imagem se perpetuou no imaginário popular do Império.

De concreto o que se sabe é que era, como em geral todas as Habsburgo, bem instruída. Dominava as ciências naturais, principalmente a mineralogia e a botânica, diversas línguas, como o francês, o alemão, o italiano, o latim e o português, que fez questão de aprender para poder vir ao Brasil assumir sua função de princesa e depois de imperatriz. Além disso, se interessava por música, notadamente Beethoven e Haydn.

Chegou ao Brasil em 1817, vindo com um grande número de artistas, zoólogos, médicos e botânicos, o que confirma a ideia de estudiosa que o ideário popular nos legou.

Incomodou-se com o calor do Brasil, porém a fauna e a flora a deslumbrava, como bem descreve nas inúmeras cartas enviadas aos parentes na Europa. Gostava de sair para cavalgar, muitas vezes acompanhada pelo próprio marido, colhendo impressões e caçando, sendo vista como boa atiradora.

Teve sete filhos, Maria da Glória, depois rainha de Portugal e também personagem da peça de Setúbal, Miguel, natimorto, João Carlos, morto ainda bebê, Januária Maria, Paula Mariana, Francisca Carolina e Pedro, futuro imperador do Brasil.

Faleceu poucas semanas após um aborto, fruto de septicemia, em dezembro de 1926.

Para se estabelecer o mito da boa mãe, boa esposa e sofredora pelos deslizes do marido, a morte em mais um parto sequencial (vinha engravidando desde 1819, anualmente) coroou a imagem.

Se isso não bastasse, ainda era intelectualmente superior a média das mulheres, não só da nobreza brasileira, mas também da portuguesa, e politicamente ativa, já que presidia o Conselho de Estado na ausência do imperador.

E foi neste momento, em 2 de setembro de 1822 que acabou por assinar o decreto da independência do Brasil. Só no dia sete uma carta sua e outra de José Bonifácio alcançam D. Pedro, já em São Paulo, tratando da pressão das Cortes e ocorre o famoso Grito do Ipiranga.

Sua figura entra para o imaginário popular como a de uma heroína nacional, a primeira delas, ao se colocar sempre ao lado, e por que não dizer, à frente de D. Pedro nas questões de política.

Em seu diário, aparece como uma mulher preocupada em conhecer o país que seria seu lar, aprender o português e compreender os costumes da corte portuguesa aqui instalada. Seu texto varia da segurança para a incerteza sobre D. Pedro e como seria o Brasil e sua nova família.

Na peça em si, é apenas uma figura magnânima, que parece sofrer em silêncio frente à fatalidade de sua relação com D. Pedro, que aparece nas entrelinhas das falas dos nobres, ao questionarem se ele viria à homenagem. Não há a construção psicológica da personagem nem nenhuma reação ou ação que a leve à vanguarda das cenas. Ela é sempre plácida e distante, como uma imperatriz deve ser e conversa de modo neutro, sem paixões e de forma plácida.

A imperatriz é decantada como um paradigma a ser seguido pelas mulheres dos anos vinte, um modelo de vanguarda, mesmo sendo alguém do início do século anterior e que se está comemorando o centenário da morte em 1926, que deve ser cultuado pelas novas gerações deste novo tempo que se apresenta em São Paulo e no Brasil.

Ela é o símbolo da mulher que se quer para o Brasil: mãe carinhosa, esposa devota, mantenedora da família, estudiosa e científica, ligada às questões do Estado e da sociedade. Ela é o ícone da nova mulher paulista, voltada para a cultura, ligada aos negócios da família, sem deixar de ser mãe, esposa e, sobretudo, o esteio da família.

Duas outras figuras da realeza aparecem na peça, o imperador D. Pedro I e a princesa Maria da Glória. Ambos aparecem como coadjuvantes. A princesa, no segundo

ato, ao término, entra em cena e declama um poema em homenagem à mãe. Esta é a sua única participação no evento.

O poema em questão, o último a ser declamado, não apresenta autor, de onde se supõe ser do próprio Paulo Setúbal.

Já o imperador só aparece no último instante do terceiro ato e sua entrada encerra a peça. Afinal, não era para tratar do augusto personagem a reverência da cena histórica.

Sua apresentação em cena é mais como uma reverência à figura da imperatriz que, mesmo sendo preterida em nome da Marquesa de Santos, ainda consegue atrair D. Pedro I para homenageá-la em seu aniversário. Sua entrada apoteótica é seguida dos versos do Hino da Independência, para não se perder de vista a importância de tal personagem. E cai o pano, antes que qualquer tensão pudesse se instalar ou que a figura de D. Pedro pudesse tirar a preeminência de Leopoldina do centro das atenções do sarau.

Antes, sua entrada serve como apoteose final de uma história sem contexto, de um texto sem trama, de uma apresentação que tudo tem de cívica e didática e quase nada apresenta de dramática.

2.2. A visão da imprensa

A encenação da peça Um sarau no Paço de São Cristóvão, em homenagem ao centenário da morte da imperatriz Leopoldina, atraiu a atenção dos jornais da capital paulista, mas não obteve nem sequer uma nota na imprensa da capital federal, então o Rio de Janeiro.

Foi, sem sombra de dúvida, um evento regional, circunscrito à capital do estado de São Paulo. Aliás, não se vê na própria imprensa paulista sinais de interesse ou preocupação com eventos exteriores ao estado. Em muitos casos, os problemas europeus aparecem com destaque, mas nunca algum problema ou questão que se refira a um outro estado ou região.

Os jornais consultados foram *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *Jornal do Brasil*, *A Platéia/Diário Popular*, *O Povo*, *São Paulo Jornal* (que não tinha volumes de dezembro), *Estado de São Paulo*, *A Gazeta*, *A Capital* e *A Tribuna de Santos*.

A morte da imperatriz Leopoldina foi noticiada, com chamada de capa no *Jornal do Brasil* e uma série de matérias assinadas por Hermeto Lima nos dias 05, 06 e 12 de dezembro de 1926. Nessas datas se ressaltou o papel ímpar da imperatriz no processo de independência nacional.

Nos dias 07, 10, 11 e 12 do mesmo mês aparecem notícias sobre a missa e sobre a solene homenagem no Instituto Histórico e Geográfico com conferência de Max Fleiuss. No dia 12 é relacionada lista de autoridades presentes à solenidade. Porém, da encenação da peça em São Paulo, nada foi escrito.

Não só na capital da república o evento deixou de ser noticiado, mas em Santos, principal porto cafeeiro, a *Tribuna de Santos* da a notícia da celebração no Instituto Histórico e Geográfico, com sede no Rio de Janeiro, em matéria de capa, no dia 08 de dezembro, e no dia 11, também na capa, com foto do quadro da imperatriz, além de nota relembrando o evento. Sobre a capital do estado, nem menção neste ou em datas subsequentes.

Enquanto a imprensa fora da cidade de São Paulo se cala, aqui a encenação é matéria de capa de jornais, mas nenhuma cobertura foi tão contundente quanto a d' *A Gazeta*, que a tornou manchete em sua capa, no dia 11 de dezembro, como se vê na reprodução da próxima página:

Além de apresentar a peça e seus propósitos, junto a Liga das senhoras católicas em um box, no pé da página, ainda traz uma entrevista com o autor, Paulo Setúbal, que declara, sobre a apresentação:

“nenhuma tão patriótica como essa vai realizar amanhã”;

E sobre a homenageada:

“trata-se, pois, de uma grande brasileira, uma mulher modelo. Homenagear lhe a memória à obra de seu patriotismo”.

O texto segue tratando dos nomes dos “atores”, sendo que todas as figuras femininas com papéis de destaque estão representadas nas fotos, e da fineza e perfeita reconstituição das roupas, músicas e móveis de época para o espetáculo. Para o jornal

“...tomaram parte as pessoas de maior distincção da nossa sociedade”,

sendo exaltada a reconstituição de época e o papel beneficente da encenação, que afinal não tinha fins lucrativos mas reverteria na construção da escola doméstica da Liga das Senhoras Católicas.

No dia 17, agora como uma nota, trata do sucesso das apresentações dos dias 11 e 12 e das encenações extra nos dias 17 e 21, devido à busca por ingressos por parte do público.

Já *A Platéia* publica no dia 11 a foto do quadro da imperatriz e fala do centenário da sua morte, sem citar a encenação do *Sarau*.

O *Diário Popular* da mesma data apresenta uma nota sobre a encenação em três (?) datas, ressaltando que a elaboração ficou a cargo da Liga, associada à Sociedade de Cultura Artística. Estranha nota, já que as apresentações foram em número de quatro, sendo a última no dia 21 e a participação da Sociedade de Cultura Artística só se efetivou após o sucesso das duas primeiras apresentações programadas.

Na *Folha da Manhã* do dia 11, o centenário é lembrado na coluna “Vida Social”, em que se enaltece a figura da imperatriz como “exemplo de mulher”. No dia 12, na mesma coluna, anuncia a encenação, caracterizando-a como “obra mais literária que teatral”. A nota explica a peça e nomeia os atores, em apenas uma coluna. Da peça em si pouco se diz, não há crítica nem ao menos uma sinopse.

A *Folha da Noite* do dia 09 apresenta meia coluna sob o título “O centenário de D. Leopoldina. A festa no Municipal da Liga das Senhoras Católicas” relatando o futuro evento, no dia 11 com quase uma página e o mesmo título, com subtítulo “A imperatriz e o Patriarca”, tratando da participação fundamental da imperatriz Leopoldina e de José Bonifácio na forja da independência brasileira. No dia 12 tratando da encenação do *Sarau* de Paulo Setúbal, apresenta a peça e os motivos do evento no Teatro Municipal. Aparece aqui uma foto dos integrantes da montagem, como se vê na próxima página (esta cópia da foto foi retirada do livreto da encenação, já que a do jornal estava em péssimo estado e é a mesma):

No jornal *A Capital*, do dia 14 de dezembro, aparece uma matéria sobre a apresentação das

“récitas do Teatro Municipal com a peça de Paulo Setúbal”.

Em duas colunas, só neste dia, trata da peça como obra de “refinamento extra comum”, dos atores amadores e seus papéis e tece elogios ao cenário e figurinos da encenação. Novamente não se vê uma crítica ao evento ou mesmo uma análise de conteúdo apresentado.

O Estado de São Paulo faz a cobertura mais ampla de todos. Saem notícias nos dias 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 17 de dezembro.

No dia 11 há uma nota em “A Sociedade” com os nomes dos “atores”, ou seja, com o elenco de “socialites” e a indicação de cada personagem. Percebe-se que não aparece nem na coluna “Artes e artistas”, nem na coluna “Palcos e circos” do jornal, mas na “coluna social”, caracterizando o tipo de espetáculo que se estava montando. O evento foi tratado pel’*O Estado* não como um espetáculo de arte mas antes como um evento social. Neste jornal se percebe mais claramente a posição da encenação no

âmbito da sociedade: era um acontecimento social, como os inúmeros chás da tarde, no próprio Teatro Municipal que foram noticiados por este mesmo veículo.

Porém é só nele que isto fica claro, nas entrelinhas. Mesmo assim, não há crítica ao espetáculo em si, só as notas informando as datas, os valores e a importância do centenário de morte da imperatriz.

Neste mesmo dia, numa matéria de página inteira, assinada por Paulo Setúbal, sob o título “Um centenário: Imperatriz Leopoldina” caracteriza-se o papel histórico da homenageada na construção da independência e da nacionalidade pelo autor da peça a ser encenada.

Em um box, no dia 12, há uma nota sobre a terceira apresentação, do dia 17. Em um texto “Crítica”, faz-se um elogio ao “magnífico espetáculo de ontem no Teatro Municipal” em três colunas, ressaltando o excelente papel dos “atores” e o vestuário, em um texto sem autor. Quanto as “críticas” propriamente ditas, nada aparece nem sobre o enredo ou a trama urdida.

No dia 13 aparece a mesma nota em um box alertando sobre a venda de ingressos para a apresentação do dia 17 e uma matéria de três colunas que trata do sucesso das apresentações e que, devido a procura, os preços seriam reduzidos para atender aos mais desassistidos.

A coluna “Artes e Artistas” neste mesmo dia 13 apresenta o valor do ingresso, que vai de 100\$000 a 3\$000 réis.

Aqui se vê uma mudança na postura do jornal frente à apresentação de *Um Sarau no paço de são Cristovão*, já que deixa, após o sucesso das duas primeiras apresentações, a coluna de sociedade e passa a ser tratada na coluna de espetáculos.

Esta mudança pode ser vista também no fato da Sociedade de Cultura Artística passar a vender diretamente para seus membros ingressos para a encenação e se colocar como coprodutora do evento, pelo menos em suas duas últimas apresentações.

As ligações da Sociedade com o Estado são notórias e não cabe aqui tratá-las, mas a mudança de interesse de ambos na apresentação levou a uma maior exposição do mesmo na imprensa escrita. De evento social a encenação passou a ser tratada como obra de arte.

Apenas uma nota na coluna “Artes e Artistas”, sobre a venda de ingressos aparece no dia 14.

No dia 15 aparecem duas notas: uma na seção “Artes e Artistas” sobre o fato dos ingressos já terem se esgotado para o dia 17 e outra num box da Sociedade de Cultura Artística tratando do mesmo assunto.

A lotação esgotada também aparece no dia 16, na seção “Artes e Artistas” para a apresentação do dia 17.

Novamente, no dia 17, na mesma seção, aparece o aviso de que a última apresentação, do dia 21, também já teve seus ingressos esgotados.

Em outros jornais, aqui mesmo da capital, nada foi encontrado sobre o evento nem sobre uma possível repercussão.

As revistas consultadas foram: *A Cigarra*, *Paratodos*, *Careta*, *O Malho*, *Fon-Fon*, *O Sacy*, *Revista do Brasil* e *Revista Antropofágica*.

A ampla maioria se volta para segmentos sociais e não trata de assuntos mais gerais, ou dos acontecimentos da cidade ou do país.

A *Revista do Brasil*, *O Sacy* e a *Revista de Antropofagia* não tratam da questão da encenação da peça teatral nem das comemorações acerca da morte da imperatriz do Brasil. As três mantêm suas linhas editoriais voltadas para as artes e lançamentos de livros e discussões políticas (*do Brasil* e *Antropofágica*) e problemas regionais (*O Sacy*).

A primeira, *Revista do Brasil*, chega a publicar, não em seus textos, mas em forma de propaganda, o lançamento da obra *Maurício de Nassau*, de Paulo Setúbal, na edição de 30 de setembro de 1926, lembrando o estrondoso sucesso d’*A Marquesa de Santos* um dos primeiros “best sellers” da república, e chamando os leitores para este novo livro do consagrado autor, que também já havia escrito matérias neste mesmo veículo e era contratado desta mesma editora. Porém, nada se fala sobre sua obra encenada no Municipal de São Paulo.

De todas as revistas pesquisadas esta é a que causa mais admiração ao não tratar da encenação. Afinal, Paulo Setúbal era um de seus articulistas, suas obras eram sucesso de público e de crítica, e a publicação das mesmas era efetuada por ela. Por que o silêncio acerca da encenação de *Um sarau no paço de São Cristovão*, podendo ser feita uma crítica, como normalmente era publicada em suas páginas?

O que parece é que a linha da crítica se dedica às obras de outras editoras, mas só há crítica de obras da própria editora quanto estas forem favoráveis. Não havendo nada a dizer a favor, cala-se a crítica, ignora-se o fato.

A *Revista Antropofágica*, que estava sendo publicada encartada em um jornal, só se dedica a crítica literária e aos concertos de arte moderna, notadamente de Guiomar Novaes.

Já *O Sacy*, dirigida por Antônio Salgado e Menotti Chiarugi em substituição a Cornélio Pires, dedica-se mais a crítica política e aos “causos” caipiras e do mito do saci.

As revistas *Fon-Fon*, *Careta* e *O Malho* seguem uma linha editorial de revista de sociedade, e se centram nas manifestações da sociedade carioca. Aqui se nota o quanto de regional estava impregnada a imprensa. Nada se fala a não ser que envolva componentes da elite da capital federal.

Todas tratam do centenário da imperatriz Leopoldina com texto e foto do evento promovido no Instituto Histórico e Geográfico, como nas imagens abaixo, pela ordem, *Fon-Fon*, *Careta* e *O Malho*:

O CENTENARIO DA 1.ª IMPERATRIZ

I — Commemorando o seu centenário no Instituto Histórico.
II — O esquife contendo os seus restos mortaes.

O Instituto Historico e Geographico Brasileiro commemorou a 11 do corrente, com uma sessão solemne especial, realizada em sua sede sob a presidencia do conde de Affonso Celso, o centenário de Maria Leopoldina, a primeira imperatriz do Brasil, sobre cuja personalidade discorreu o dr. Max Fleiuss.

Já a revista *Paratodos* não noticia a comemoração do centenário da imperatriz, mas, curiosamente, trata do nascimento, também centenário, de D. Pedro II que foi comemorado no Colégio D. Pedro II. No mais, nem a imperatriz, nem a peça em São Paulo são assuntos da publicação.

Apenas a revista *A Cigarra*, em suas edições de números 290 e 291 de dezembro de 1926, em volumes quinzenais, apresenta uma cobertura do evento. Em contrapartida,

não é tratada nesta publicação do evento promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico.

O evento é tratado em pouco mais de uma coluna sob o título “Um sarau no paço de S. Cristovam”, sem autoria, elogiando o “triunpho” da montagem nos dias 11 e 12, os figurinos e cenários, enaltecendo o autor, Paulo Setúbal e elencando os principais personagens e seus respectivos encenadores, com elogios como:

“D. Antonieta Penteado da Silva Prado encarnou com notável distincção a sereníssima Imperatriz Leopoldina; d. Noemia do Nascimento Gama, foi uma genuína camareira-mor, representando com fidalga elegância, o seu papel”.

Na seção “Collaboração das Leitoras” do mesmo volume, 290, um texto de uma leitora (ou leitor, já que se disse “*atraído* por aquela estranha beleza”, que era contemplar o Teatro Municipal aberto para receber o público para a estreia do espetáculo) que assina como “Petronia”, ocupa toda a página, tecendo um retrato das duas primeiras apresentações da peça, novamente com elogios aos figurinos, aos cenários e as contradanças e descrevendo os seus três atos. Enumera os “atores” em seus papes, elogiando a montagem da mesma. Conclui o texto declarando que a evocação histórica foi:

“...empolgante cena que deixa nos assistentes uma impressão de nobreza e finura, ao mesmo tempo que uma saudosa lembrança daquelles tempos de reverência e galanterias”.

No volume 291, em uma nota da coluna “Notas de arte”, comenta-se a última apresentação, do dia 21 de dezembro, e se confirma o êxito da encenação, pois o “theatro [achava-se] literalmente cheio”. Nem a coluna, nem a nota têm autoria.

Percebe-se nitidamente que não há uma preocupação nacional ou, pelo menos, não tanto “bairrista” por parte das revistas consultadas.

Os assuntos de ordem política, como o mal estar causado pelo governo de Artur Bernardes é evidente nas publicações, assim como as atitudes de Washington Luís frente ao governo da república aparecem nas publicações independentemente de seu estado de origem, porém, em se tratando de eventos de ordem cultural ou social, o que acontece em outras cidades ou estados não entra na pauta dos editores das revistas.

Tudo o que é externo à sociedade leitora e consumidora aparece como peculiaridade em fotos, como as visitas às embaixadas no Uruguai e Argentina ou mesmo como visita a Minas Gerais, tão facilmente percebido nas páginas d'*O Malho*, *Paratodos* ou *A Cigarra*.

Só há espaço para o que acontece no espaço local, não se vê nem o estado vizinho, e, no caso “rival” em “glamour” social, como Rio de Janeiro e São Paulo, basicamente se ignora o que acontece no outro.

Portanto não há notícia a ser trazida ao leitor, independentemente do local e das circunstâncias. O que se percebe na imprensa é que só era mostrado aquilo que o público já conhecia, ou já tinha visto. Estes veículos eram mais continuação das ações da elite do que propriamente tinham função de imprensa que transmite notícias.

O cine jornal, que já estava se firmando como uma opção de informação e que atingia a um público maior de pessoas, muito além dos que liam os poucos jornais e revistas produzidos na capital, deixou um documentário sobre a encenação de *Um Sarau no paço de são Cristovão*.

Em um curto informativo da Rossi Films com duração de quatro minutos, apresenta-se a evocação histórica⁶⁹.

Em um texto inicial lembra-se da apresentação de 11 de dezembro e logo em seguida aparece a imperatriz entrando em um salão com os nobres da corte a recepcionando.

Outro quadro indica que a encenação foi feita por “artistas amadores”.

Não foi uma filmagem da encenação, mas uma cena montada exclusivamente para que fosse filmada, com os atores em suas roupas de cena.

Após a entrada da imperatriz e de sua acomodação no trono, frente à corte, entra o imperador. A cena se apresenta com ambos sentados no trono conversando e a menina Maria da Glória sentada a seus pés. Os nomes são apresentados tão logo entram.

A imperatriz é pega em um longo close, e o nome de Antonieta Penteado Prado aparece sozinho.

Depois, em novo cartaz aparece seu nome, o de Marcel Teles e da menina Cleonice Serea da Mota e seus respectivos papéis.

Um cartaz anuncia “os atores”. Em seguida a câmara gira por todos os “nobres” que estão próximos aos imperadores. É nítida a estranheza e a timidez de muitos frente à câmara. Praticamente todos olham nitidamente para a mesma quando são focados.

---

⁶⁹ Os fotogramas encontram-se no ANEXO 3.

Não há naturalidade nem a menor tentativa de se encenar algo, todos se apresentam vestidos a caráter para desfilar frente à câmara.

Outro cartaz anuncia a pavana. Neste momento, em que a câmara filma a dança, há mais naturalidade em cena. Depois, anuncia-se a gavota. Novamente, a rápida cena se desenvolve mais solta, com os casais de bailarinos envolvidos na dança e não olhando a câmera.

Abruptamente a cena, e o documentário, se encerram.

Significativo, além da cena em si gravada em movimento, fica o anúncio inicial indicando ser esta encenação uma evocação histórica, não uma peça teatral, em uma clara indicação dos produtores da Rossi Films sobre o que havia sido feito no Teatro Municipal, afastando o evento de uma crítica severa artística, mas festejando-o pelo que era em si: um *mise-en-scène* de cunho evocativo e elogioso em homenagem ao centenário de morte da imperatriz.

Cabe agora analisar esta construção de memória que se apresentou ao público, obteve sucesso, foi reapresentado outras três vezes, aparecendo em destaque na imprensa paulistana e depois sumiu da História oficial sem deixar rastros.

Capítulo 3

Crítica e análise

3.1. Compreendendo o episódio: a memória, a História e o momento.

Como afinal, as sociedades recordam seus heróis, seus momentos históricos, seus rituais e cerimônias?

A morte da imperatriz Leopoldina, ocorrida em 11 de dezembro de 1826, insere-se no corpo das comemorações do primeiro centenário da independência, que haviam agitado a capital paulista em 1922 e se estendido pelos anos seguintes.

Esta constatação, que teria por encerrado a discussão dos motivos das apresentações no Teatro Municipal em 1926, perde impacto ao se notar que não há chancela oficial em nenhum momento dos quatro espetáculos apresentados.

Eles são organizados pela Liga das Senhoras Católicas e acabam agregando a Sociedade de Cultura Artística devido ao sucesso das duas primeiras apresentações, para mais duas apresentações, aí, inclusive, aparecendo mais amiúde no jornal O Estado de São Paulo, porém em nenhuma das fontes apresenta-se nenhuma indicação de apoio ao espetáculo.

Menos que isso, o então presidente Washington Luiz, que esteve presente nas comemorações oficiais no centenário da independência em São Paulo, não esteve na primeira noite de apresentação no Municipal, em 11 de dezembro de 1926 e nem em nenhuma das três demais apresentações da peça.

Não há, como se observa pelo capítulo “A visão da imprensa”, repercussão fora da cidade sobre a apresentação homenageando a imperatriz apresentada no Teatro Municipal.

A encenação foi uma iniciativa “privada”, promovida pela elite paulistana e se nota que parte dela estava se bandeando para o recente fundado Partido Democrático e iniciando uma sutil oposição ao poderoso PRP. Talvez, por isso, o então presidente Washington Luiz não esteve em nenhuma das apresentações ocorridas no Municipal, sendo que não é possível que tivesse tantos compromissos que o impedissem de vir a São Paulo, aonde tinha sua carreira política consolidada e, em tese, apoio.

Descartando a óbvia ligação com as comemorações oficiais pela independência, ressaltado o fato de que não houve apoio governamental em tal empreitada, a pergunta inicial retorna: como as sociedades recordam e o que elas recordam?

As sociedades se recordam como afirma Connerton⁷⁰, para adquirirem identidade. O processo de memória e memorização está interligado a necessidade de se sentir pertencente de um grupo, de uma História.

---

⁷⁰ CONNERTON, P. Como as sociedades recordam. Oeiras, Portugal: Celta Ed., 1993.

Este sentimento de “pertença” é que leva a formação das nacionalidades, do sentimento de nativismo, da noção de pátria e de país. Em um país recém-formado, com cem anos de independência formal, mas apenas com trinta e sete anos de república, livres da dinastia portuguesa dos Bragança e Bourbon, a noção de pertencimento, de brasilidade, era baça.

Maurice Halbwachs⁷¹ indica que

“as nossas memórias estão localizadas no interior dos espaços materiais e mentais do grupo”.

Aqui cabe uma nova questão: se as memórias estão localizadas junto ao espaço, físico e imaterial, do grupo, como esperar uma nação aonde se encontravam variados grupos imigrantes, que se tornam maioria da população, ocupando o mesmo espaço que a agora minoria descendente dos idos coloniais?

Quais eram as comemorações que grupos italianos, sírios, japoneses aceitariam praticar invocando qual memória histórica brasileira?

Ainda em Connerton⁷² observa-se que:

“... as elites nacionais inventaram rituais que reclamam a continuidade com um passado histórico adequado, organizando cerimônias, paradas e reuniões de massas e construindo novos espaços rituais”.

Esta parece ser a chave para a resposta da questão. Em um país novo, com a população aumentando graças às levas de imigrantes que aqui aportaram desde meados do século XIX, a questão do nacional em relação ao estrangeiro era uma questão a ser pensada, seja pelo governo, seja pela própria sociedade.

A elite cafeeira, agora também inflada pela nova classe industrial paulistana, recheada de imigrantes e seus filhos nascidos paulistas, em vários momentos desde o início da república, tem se esforçado em promover festas e celebrações evocando a memória histórica da formação brasileira e principalmente paulista e de seu papel de liderança no contexto da História do Brasil.

---

⁷¹ CONNERTON, P. idem, 28.

⁷² CONNERTON, P. idem, p.30.

As construções do Museu Paulista, que a princípio seria um museu de História natural, depois convertido em um museu apenas de História, e do Teatro Municipal, que foi inaugurado com a apresentação da peça de Afonso Arinos, O contratador de diamantes, são apenas dois exemplos emblemáticos deste tipo de construção das elites.

A formatação apresentada por Afonso de Taunay, então primeiro diretor do museu, quando se torna de História, deixa clara a visão de História Brasileira que se quer passar e a preeminência de São Paulo sobre os demais estados na formação da própria nacionalidade.

Na obra de Ana M. de A. Alves ⁷³ a construção do átrio de entrada com as estátuas encomendadas dos bandeirantes, os quadros, depois através da escadaria, com mais sertanistas de São Paulo e suas fundações, tendo no centro uma estátua de D. Pedro I, que depois desembocam na sala principal do museu com o famoso quadro de Pedro Américo são sinais da construção histórica que os paulistas queriam passar ao Brasil, de sua preeminência na formação do território brasileiro e no caráter nacional.

O sentimento de pertença, portanto, está sendo criado em cerimônias em forma de rituais em que se apresenta a “identidade” que se almeja para tal grupo. A função da cerimônia seria, portanto, educativa, muito mais que “recordativa”.

Nesse contexto, a evocação dos episódios referentes ao processo da vinda da família Real Portuguesa ao Brasil, do governo de D. João VI, da regência de D. Pedro até o momento da independência, ressaltando o papel da imperatriz Leopoldina, dispostos entre os três atos do Um sarau o paço de São Cristovão são uma alegoria da memória histórica que se quer, pelo menos a elite, para a História nacional.

Além disso, com todo o didatismo demonstrado na apresentação da peça, aonde os fatos são narrados, contados pelos personagens, não através de atuação e de dramaticidade, mas como em uma conversa, ou melhor dizendo, em curtos monólogos entremeados de expressões de júbilo e surpresa dos demais personagens, a apresentação se torna apenas uma “aula”.

A memória, para Connerton⁷⁴, é um exercício de recordação (e de esquecimento) persuasiva expressa através de cerimônias. A persuasão é fundamental, assim como o fato dos participantes estarem habituados ao desempenho, e não serem apenas competentes cognitivamente para a executarem.

---

⁷³ ALVES, A. M. de A. O Ipiranga apropriado. São Paulo: Humanitas/FFLCH/ USP, 2001, pp. 164 a 176.

⁷⁴ CONNERTON, P. *idem*, p. 38.

A persuasão se faz presente através das performances competentes, que carregam de significados a encenação da memória pelo grupo. E cabe ao grupo “recordar” de tal encenação e a classificar como memória significativa de um determinado episódio passado pelo grupo em questão. É, portanto, com função de educação que a memória se estabelece, e se recorda em forma de “culto encenado”⁷⁵, como no presente estudo da cena teatral de Paulo Setúbal.

O próprio Setúbal⁷⁶, em cartas trocadas com seu mentor Afonso de Taunay, deixa claro que crê na necessidade de se educar o povo “em sua História” e que seus livros publicados tinham esta mesma função educativa.

Por outro lado, a construção da História procede de uma dupla redução: a da experiência viva da memória e a da especulação sobre a ordem do tempo⁷⁷. A História tem por característica não se ater aos limites do tempo, mas sim criar grandes periodizações, agindo dentro da chamada cronosofia⁷⁸, muito mais do que da cronologia, que é o campo da memória.

A experiência viva de memória é carregada de testemunhos intempestivos, e, portanto, de difícil confiança, produzindo assim a “crise do testemunho”⁷⁹, e fazendo da História uma ciência cheia de suspeitas.

Nesse sentido, a História é a ciência das representações, seja enquanto práticas sociais de pertencimento a lugares, espaço social, etc., como já foi ressaltado em Connerton⁸⁰, seja como medida de avaliação dos esquemas e valores compartilhados por um grupo, como ressalta Ricouer⁸¹.

A apresentação da peça exaltando a memória da imperatriz Leopoldina, relembando os fatos “capitais” do processo de independência, incluindo a elevação da

---

⁷⁵ A expressão é de CONNERTON, P. *idem*, *ibidem*.

⁷⁶ ARAÚJO, K. A. de, *idem*, *ibidem*.

⁷⁷ RICOUER, P. A memória, a história, o esquecimento Campinas: Ed. UNICAMP, 2007pp. 151 a 165

⁷⁸ Ainda em RICOUER, *idem*; da obra de K. Pomian, A ordem do tempo, existem quatro maneiras de se visualizar o tempo: cronometria, cronologia, cronografia e cronosofia, pp. 164 e 167.

⁷⁹ RICOUER, P. *idem*, *ibidem*.

⁸⁰ CONNERTON, P. *idem*, *ibidem*.

⁸¹ RICOUER, P. *idem*, *ibidem*.

importância do governo de D. João VI e a descrição do caráter “modernizante” e avançado da própria imperatriz, “primeira mulher moderna” do Brasil ⁸², integra-se neste difícil processo de formação da memória construída e de formação da História nacional.

Ainda em Ricoeur ⁸³se observa que a memória natural tem três níveis, a memória impedida, no nível patológico-terapêutico, a memória manipulada, no nível prático e a memória obrigada, no nível ético-político.

A memória impedida, que é a vinculada ao luto, é a “memória enferma”, não cabe nos parâmetros deste trabalho.

A memória manipulada, que representa o papel da ideologia que age sobre os grupos e os indivíduos, é a representação do “discurso justificador do poder, da dominação”. É “uma memória exercida... no plano institucional, uma memória ensinada” ⁸⁴. São os acontecimentos da história comum elevados a identidade comum, através de um discurso retórico ensinado ⁸⁵:

“História ensinada, história aprendida, mas também história celebrada”

A memória manipulada está na matriz da memória histórica dos ditadores, dos caudilhos e mesmo das “quase democracias” comuns ao contexto da América Latina do início do século vinte.

Observa-se este movimento de memória manipulada na apropriação do Museu Paulista pela visão bandeirante de Afonso de Taunay ⁸⁶. A história do Brasil passou a ser vista, pelo Museu, não à toa popularmente conhecido como Museu do Ipiranga,

---

⁸² Palavras de Afonso de Taunay, na introdução do livreto da peça.

⁸³ RICOUER, P. idem, ibidem.

⁸⁴ RICOUER, P. idem, pp. 380 a 403.

⁸⁵ RICOUER, P. idem, ibidem; de onde se extrai: “Enquanto o traumatismo remete ao passado, o valor exemplar orienta para o futuro. Ora, o que o culto da memória pela memória oblitera, ao objetivar o futuro, é a questão do fim, do desafio moral”.

⁸⁶ Em ALVES, A. M. de A. idem, ibidem, a independência aparece como uma sucessão de fatos iniciados pelos “desbravadores paulistas” e que culmina com a independência ocorrida às margens do riacho do Ipiranga, aonde se ergueu o monumento e o museu para exaltar a pujança paulista.

Mesmo a encenação de Um sarau no paço de São Cristovão não tendo sendo feito dentro dos moldes oficiais, não há de se negar o caráter oficial que a oligarquia responsável pela apresentação tendo a frente à Liga das Senhoras Católicas, deu ao espetáculo, que foi tratado de forma cerimonial pela imprensa e que ostentou em seus “atores” os membros da elite que, de certa forma, representavam a ideologia reinante na cidade e por extensão no Brasil.

A elite, enquanto se divertia com as roupas, a decoração e os números de dança estavam passando conscientemente uma visão do triunfalismo da independência e do vulto maior da imperatriz, matriz das mulheres independentes nacionais e por extensão das mulheres republicanas ⁸⁷ que estavam encenando a peça, num claro autoelogio da principal “atriz” do evento, senhora Antonieta Prado.

A memória obrigada pode ser dividida em dois aspectos, o retorno ao passado através da “ambição veritativa da memória” ⁸⁸ e o exercício do passado, através das técnicas de memorização.

É a memória enquanto dever de justiça com a História, com o grupo, de submeter à herança a um inventário de ações que formam a sociedade. Não é mais uma manipulação ideológica, mas “de modo sutil, no sentido de uma direção de consciência”, de “justiça das vítimas” ⁸⁹.

Não é mais apenas o desejo de um grupo que comanda um país, mas o dever com aqueles que morreram e que produziram as condições de existência do grupo e do próprio país.

Em certa medida, o papel da peça expresso pelo próprio autor, Paulo Setúbal, é deste resgate do papel criador e primordial da imperatriz no conjunto dos eventos que resultaram na independência do Brasil.

Setúbal, pelas vozes dos atores, parece estar contando os fatos para que a sociedade se recorde e assuma novamente os valores trazidos pelos “pais da pátria”, e principalmente pela “mãe da pátria”, Leopoldina.

A peça, chamada pelo autor de invocação histórica, é mais um exercício de rememoração do passado do que propriamente uma encenação dramatúrgica.

A obra apresenta este sentimento de dever para com a figura de Leopoldina, de memória obrigada e indispensável para a formação do país que a elite paulistana parecia desejar.

---

⁸⁷ Extraído de Taunay, no libreto da peça.

⁸⁸ RICOUER, P. *idem*, *ibidem*.

⁸⁹ RICOUER, P. *idem*, *ibidem*.

A História, portanto é a expressão manifesta dessa pretensão, não se valendo mais do modelo histórico, mas sim do modelo memorial e comemorativo⁹⁰.

Já que a memória “se perdeu”, não há no coletivo urbano paulistano esta memória, então cabe a “uma consciência individual, numa decisão solitária... se encarregar novamente” de engendrar uma “nova memória”⁹¹. Este papel coube à direção da Liga das Senhoras Católicas e ao escritor Paulo Setúbal que deu forma a esse espetáculo.

A memória, nos lembra Le Goff⁹², é parte fundamental da identidade, individual ou coletiva, e é esta identidade que faz com que nos reconheçamos “brasileiros”, “paulistas” ou “paulistanos”.

Mas a memória coletiva não é apenas uma conquista social de grupo, é também um instrumento e um objeto de poder.

Nela podemos perceber as crenças mais antigas que formam uma sociedade ou observar a mais cruel das dominações ideológicas.

A memória seria, portanto, um fenômeno social, mais do que individual e excepcional, como, novamente nos recorda Halbwachs⁹³.

Nesta linha de análise, a memória não se restringe ao indivíduo, mas as relações interpessoais das instituições sociais. A memória do indivíduo se forma através de suas relações com a família, com a escola, com a classe social, com o trabalho, enfim, com os grupos de convivência deste mesmo indivíduo.

É através do outro que recordamos, ou seja, a memória é acionada pela relação social dos indivíduos dentro de um determinado grupo.

E aqui, novamente, em sintonia com Halbwachs⁹⁴, Bosi⁹⁵, Le Goff⁹⁶, Bérghson⁹⁷ e Ricouer⁹⁸, se enquadra a cena histórica levada a cabo em 1926 no Teatro Municipal comemorando o centenário da morte da imperatriz Leopoldina.

---

⁹⁰ Trata-se da “obsessão comemorativa” nomeada por Pierre Nora, citado por RICOUER, idem, ibidem.

⁹¹ Ainda em Nora, os lugares de memória acabam por “engendrar uma outra história”, citado por RICOUER, idem, p. 416.

⁹² LE GOFF, J. História e memória. 5ª e. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003, pp. 419 a 476.

⁹³ Citado por BOSI, E. Memória e sociedade. 3ª e. São Paulo: Cia das Letras, 1994, pp. 53 a 55.

⁹⁴ Citado por BOSI, E. Memória e sociedade. Idem, ibidem.

⁹⁵ BOSI, E. Idem, ibidem.

Como já foi anteriormente exposto, era necessário trazer à tona a “História pátria” para a sociedade que estava “esquecendo” seus “heróis” e, principalmente, não os reconhecia como tais.

O século XX, premente de progressos materiais e de velocidade, devastado por uma guerra mundial que colocou em cheque os valores da sociedade europeia, carregado de vanguardas artísticas, como o Futurismo, o Surrealismo, o Expressionismo, e de transformações políticas, como o nascimento do Fascismo italiano, tem em seus anos vinte uma “idade de ouro” das inovações tecnológicas.

Nesse contexto a sociedade paulistana dos cafeicultores, de pequena capital de um estado limítrofe, adquire ares de metrópole, vivendo no “glamour” das sociedades europeias e com uma ponta de inveja dos Estados Unidos, notadamente de New York.

Havia nesse estado de espírito um porém: a grande entrada de imigrantes estava por descaracterizar o tipo “bandeirante” que se tinha por padrão. E mais, como fazer com que todos estes novos paulistanos se sentissem brasileiros e também bandeirantes sem nenhum vínculo histórico com a cidade e com o país?

A busca de uma memória social brasileira legitimaria até os tantos filhos da nova elite estrangeira que estavam se abasileirando com casamentos do porte de um “Crespi da Silva Prado” deixando claro que esta nova geração quer assumir para si a História de seu país independente de sua origem ser recente no panorama histórico e populacional do Brasil.

A feitura da peça de Paulo Setúbal, assim como de toda a sua obra⁹⁹ com exceção de seu livro de poemas¹⁰⁰, tem este papel didático de se ensinar a História paulista para os paulistas, expressamente declarado pelo próprio autor.

---

⁹⁶ LE GOFF, J. Idem, *ibidem*.

⁹⁷ Citado por BOSI, E. Memória e sociedade. Idem, *ibidem*.

⁹⁸ RICOUER, P. idem, *ibidem*.

⁹⁹ A obra de Paulo Setúbal se divide romances históricos (A Marquesa de Santos, O Príncipe de Nassau, A Bandeira de Fernão Dias e Os Irmãos Leme), contos históricos (As Maluquices do Imperador e Nos Bastidores da História), crônica (O Ouro de Cuiabá), episódios históricos (El Dorado, O Sonho das Esmeraldas e O Romance da Prata), ensaios (Ensaio Histórico), teatro (Um Sarau no Paço de São Cristovão), memórias (Confiteor) e poesia (Alma Cabocla), sendo que só os dois últimos não tem o teor didático histórico das demais obras. Esta divisão da obra foi feita por BRAGA, D. Paulo Setúbal, Vida e Obra. São Paulo: Pax & Spes, 1998.

¹⁰⁰ O livro de poemas foi publicado em 1920, Alma Cabocla, e é sua primeira obra e única incursão pela poesia. O livro foi publicado por Monteiro Lobato e se tornou rapidamente um “Best seller”, sendo que o autor passou a ser saudado como representante do nativismo paulista, afora muitos destes poemas tendo

O interesse da Liga das Senhoras Católicas de enaltecer a figura da imperatriz vai à direção da construção da figura de uma nova mulher paulistana, expressa de duas maneiras distintas, à saber:

1. A peça foi pensada como meio de arrecadar fundos para a construção da Escola Doméstica, que habilitaria mulheres de classe baixa para a profissionalização doméstica, deixando de lado a ideia de que cabe a mulher o cuidado com o lar e ao marido a provisão do mesmo;

2. Enaltecer a “nova mulher” paulistana que era independente, promovia saraus, discutia com escritores e artistas, bem ao molde da precursora Leopoldina, mulher à frente de seu tempo, segundo o historiador da elite paulistana Afonso de Taunay ¹⁰¹, tendo por paradigma a “atriz” que a interpretou, d. Antonieta Penteado da Silva Prado.

Tanto na elite quanto nas classes baixas se buscava uma nova sociedade e por extensão novos Homens e Mulheres para o Brasil republicano, moderno e independente que se queria formar.

Para tanto era necessário se afastar dos laços “rançosos” da antiga sociedade colonial portuguesa que estavam entranhados na sociedade nacional, aproximando-se da França, das vanguardas europeias, destes novos brasileiros que as levas migratórias haviam trazido e não deixavam de trazer ano a ano, mas sem perder de vista a noção de Brasil.

A memória da elite paulistana, a décadas no poder da república, insiste no papel “civilizador” do bandeirante paulista, com suas expedições pelo interior, semi-independentes do poder central de Portugal e “vivendo por seus próprios propósitos”. Seriam estes, os bandeirantes, os primeiros brasileiros, unidos à elite indígena através dos casamentos, como legaram os escritos de Pedro Taques e Frei Vicente¹⁰². Efetivamente esta memória coloca os paulistas como os primeiros brasileiros.

---

sido escritos em sua estada de dois anos em Lages, Santa Catarina, numa de suas tentativas de se tratar da tuberculose que o perseguiu por toda curta vida.

¹⁰¹ Na introdução do livreto da peça.

¹⁰² De Taques temos a Nobiliarquia Paulistana e de Frei Vicente a História do Brasil, ambos tratando da formação de São Paulo pelos mamelucos nobilitados.

Associado ao fato da independência ter sido proclamada em São Paulo, às margens do riacho do Ipiranga e do movimento republicano ter nascido em São Paulo com a fundação do PRP, a elite coloca São Paulo como a “locomotiva” que puxa o Brasil na direção do progresso.

Mais que isso, a elite coloca São Paulo como a matriz do Brasil.

A busca em si da figura da imperatriz como um destes símbolos a ser exaltados pelos paulistas vem ao encontro desta necessidade de comemoração, no sentido de se rememorar símbolos que são fundamentais para a formação da memória de nação e mais do que isso, da necessidade de se criar o sentido da comemoração e da memória de país que se quer ter e se quer oferecer aos novos paulistas e brasileiros que estavam formando esta nova nação de imigrantes, mas que tinha uma História a ser contada.

Uma última questão se apresenta de forma consistente. Como tudo o que foi exposto trata da memória, que não sendo apenas uma manifestação do indivíduo, mas principalmente a que aqui interessa é a fruto do grupo que forma a sociedade paulistana, como justificar o fato da sociedade estar mesclada por imigrantes e, portanto, ter memórias sociais diferentes daquelas ligadas a História do Brasil.

Parte da sociedade só tinha vínculo com a História brasileira graças à escola, que neste momento, os anos vinte, passavam por transformações, chamadas de Nova Escola, mas que terão resultados práticos muito tempo depois do evento aqui analisado.

O número de salas de aula e até o interesse por educação popular por parte do governo não permitia que muitos destes novos paulistas tivessem acesso a História nacional e não havia memória de eventos brasileiros para boa parte da população já que eram filhos de estrangeiros e estrangeiros, reservando para seus “espaços de memórias” lembranças de seus países de origem.

Como criar este amálgama que se chama nação sem vivência histórica e sem comunhão de lembranças?

Neste ponto volta-se a Connerton¹⁰³ com a invenção de rituais pela elite para a continuidade do passado desejado e introduz-se Hobsbawn e Ranger¹⁰⁴ com a invenção das tradições.

Mais do que nunca, a elite paulistana estava já fazia mais de uma década, buscando alinhar os pontos da História Brasileira em sintonia e com a preponderância da História Paulista sobre esta.

---

¹⁰³ CONNERTON, P. idem, ibidem.

¹⁰⁴ HOBSBAWN, E., RANGER, T. A invenção das tradições. 3ª e. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1997.

Nesse aspecto o papel de Washington Luiz e de Afonso de Taunay tem peso com a transformação do Museu Paulista em um museu exaltação da importância paulista na independência brasileira e na formação do caráter nacional, além da predominância destes aspectos no centenário da mesma independência em 1922, que parou a cidade de São Paulo e o Brasil com a exaltação da nacionalidade pelo viés paulistano.

A apresentação da peça, também no centenário, mas da morte da imperatriz, tem em si aspectos da invenção de tradição.

Hobsbawn e Ranger ¹⁰⁵ consideram que

“a invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”.

As origens de tais invenções podem ocorrer a partir da intervenção individual, como no caso de Baden Powell e o escotismo ou de maneira mais difícil de serem analisadas através de grupos fechados, como as tradições parlamentares e jurídicas, que em parte são inventadas e em parte seguem antigos rituais de cargos.

Quando uma rápida transformação debilita uma sociedade ou altera seus padrões e tornam incompatíveis as tradições com o novo desenho social, é necessário que haja uma adaptação dos velhos modelos com a modernidade expressa pela nova sociedade que se contorna.

A utilização de elementos antigos na criação de símbolos novos, como a criação do brasão de armas do município de São Paulo, elaborado a partir de um esboço de Guilherme de Almeida com o dístico “NON DUCOR DUCO”¹⁰⁶ estampado em seu frontão, e um braço enluvado como de um cavaleiro medieval em um torreão de castelo caracterizam bem esta apropriação em um símbolo produzido no século XX, em um país sem Idade Média e decorado com um texto latino levando-se a crer que a cidade conduzia o Brasil, a famosa “locomotiva” citada por J. Love ¹⁰⁷.

---

¹⁰⁵ HOBBSAWN, E., RANGER, T. Idem, p. 12.

¹⁰⁶ Traduzindo: não sou conduzido, conduzo.

¹⁰⁷ LOVE, J. A Locomotiva. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1982.

Por tradição inventada, ainda em Hobsbawn e Ranger ¹⁰⁸,

“entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas...” com a intenção de “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado”.

Todas as atitudes do governo do estado e da cidade de São Paulo no sentido de se estabelecer a versão da História brasileira sob o viés paulista, que já foram tratadas anteriormente neste texto, nos levam a crer que o que se estava fazendo era exatamente o que foi descrito até aqui por Hobsbawn e Ranger [39]: para uma nova cidade, fruto das ondas migratórias era necessário estabelecer uma nova História, sob novos padrões, criando uma tradição que se pudessem orgulhar os novos paulistas e os velhos oligarcas do café.

Nesse sentido, a apresentação da figura “moderna”, que interessava ao novo papel da mulher nos anos vinte, aliada à figura da “boa mãe, esposa zelosa e inspiradora da independência”, que interessava aos “bons costumes” e reforçava a tradição da Independência.

É um eco do esforço empreendido pela elite paulistana para se apresentar modernizante em seus projetos, sejam políticos ou sociais, e em sintonia com a Europa e os Estados Unidos, de onde vinham as inspirações e aspirações modernizantes que permearam todo o período conhecido como Entre Guerras.

Além disso, se deve atentar para o fato de que o espetáculo seria apresentado apenas para a elite, em duas encenações e acabou por ter mais duas apresentações extras, com todos os ingressos vendidos antecipados e a chancela da Sociedade de Cultura Artística que era uma espécie de secretaria da cultura informal da cidade de São Paulo.

E que estas duas apresentações subsequentes tiveram seus preços reduzidos por conta do “apelo” popular e do interesse do público em geral com a apresentação, já destacados no capítulo que trata da repercussão nos jornais e revista do período.

---

¹⁰⁸ HOBSBAWN, E., RANGER, T. Idem, pp. 9 e 10.

Como forma de concluir, retiro de Hobsbawn e Ranger¹⁰⁹ as categorias de tradições inventadas desde a revolução Industrial, que inclusive podem ser encontradas superpostas, a saber:

- Aquelas que estabelecem os contratos de coesão social e admissão;
- Aquelas que “estabelecem ou legitimam instituições, status ou relação de autoridade”;
- Aquelas que têm por propósito a socialização e a inculcação de valores e padrões sociais.

A peça de Paulo Setúbal, com toda sua carga educativa, no sentido de contar de forma narrativa os eventos que antecederam a Independência, sem que haja qualquer traço de dramaturgia propriamente dita, mas apenas com personagens contando fatos encadeados, é didaticamente a expressão de uma necessidade de se estabelecer um sentimento de pertença entre todos os envolvidos no evento e de, mais do que isso, apresentar aos novos paulistas a versão da História que passa a ser a única versão.

É a manutenção de um modelo de História baseado na figura dos heróis, mas sob um novo patamar de preeminência. É São Paulo querendo colocar-se em um papel de líder do país, buscando na História argumentos para provar que sempre esteve na liderança, reescrevendo, assim a História do Brasil.

Este evento, a apresentação do Um Sarau no Paço de São Cristovão, parece ser mais um destes eventos em que a História está sendo recontada, como repetição para alguns e como fundação de uma nova tradição de História para os recém-imigrados, sem vínculos mais fortes com o país.

Em uma catarse, a elite vivendo, talvez seu sonho de nobreza, deslizando no palco do Municipal, com saudade de um tempo não vivido, brincando de realeza, traça um panorama da História nacional tal qual era popularmente aceita, sem atavios ou outras formas de se expressar tal momento histórico, seguindo o roteiro já iniciado pela chancela oficial, garantindo apenas uma amadora apresentação sem sustos ou desvios de rota, seguindo o padrão desejado em um espetáculo beneficente, quase como um “chá dançante” quanto todos os outros que houve no mesmo teatro, pelos mesmos nobres interesses sociais em benefícios de associações e igrejas de São Paulo.

---

¹⁰⁹ HOBSBAWN, E., RANGER, T. Idem, p.17.

A memória, aqui, se coloca em nome da lembrança de um tempo que se perdeu, em nome da História oficial e da versão politicamente aceita e em nome da criação de uma nova pátria dentro de um mesmo velho país dominado pela mesma e velha oligarquia maquiada para um espetáculo.

3.2. Desvendando a imperatriz: os cento e quatro anos entre a participação na independência ao elogio[fúnebre] paulista na república.

A História da independência do Brasil, que não é o foco desta tese, muito deve a articulação da jovem princesa da Áustria, Maria Leopoldina, que, assumindo um discurso pró-independência, auxiliou José Bonifácio, Martim Francisco, Antônio Carlos, José Clemente e Gonçalves Ledo, entre outros, a colocarem o também jovem príncipe português Pedro de Alcântara, na rota da separação entre as coroas do reino de Portugal.

Como foi comentada na breve biografia no capítulo 2 a figura da imperatriz Leopoldina se avulta como exemplo de retidão de caráter e abnegação frente à desfaçatez de D. Pedro I.

Porém, levando-se em conta a obra de Tobias Monteiro¹¹⁰ a imperatriz não era vista com bons olhos pela população brasileira e nem pelos nobres e cortesãos, brasileiros ou de passagem pela corte no Rio.

Assim descreve Monteiro a imperatriz¹¹¹:

“Era meã e robusta, tinha o pescoço reforçado e um quê de corcunda. Se o porte a não ajudava, o rosto vultoso e cheio de pigmentações vermelhas também não lhe dava vantagens. Os olhos assustados, o nariz desgracioso, os beiços grossos, os cabelos mal penteados, em geral espichados.”

E afirma, ainda que nem os que a elogiavam pela bondade conseguiam falar algo sobre sua “beleza”, como o marquês de Marialva que contratou o casamento.

---

¹¹⁰ MONTEIRO, T. História do Primeiro Império. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/EDUSP, 1982, vol. 2, pp. 82 a 111.

¹¹¹ MONTEIRO, T. *idem*, p 88.

Já Arago a descreve como uma verdadeira cigana: com chinelos, uma camisola velha e esburacada, com os cabelos em desordem e nenhuma joia.

Armitage afirma não ter atrativos pessoais e Bosche a descreve em trajes de cavaleiro, masculinizada e sem atrativos femininos. O pastor inglês Walsh a descreve como “típica austríaca”, ou seja, com um desproporcional lábio inferior e um pescoço curto que lhe dá a aparência de um corcunda.

Estes relatos, recolhidos pelo já citado Tobias Monteiro urdem a trama que levará ao Paço Imperial a figura da marquesa de Santos, belo exemplar de mulher dos trópicos de sangue português, na visão do mesmo autor.

Afora não desconsiderar a bondade e as capacidades intelectuais e pessoais da imperatriz, a repetida preocupação de marcar o “desmazelo” da imperatriz, parece acabar por eximir o imperador de ter levado sua amante ao patamar de marquesa e de dama da corte da própria esposa.

Juntamente a este “desmazelo” a imperatriz aparece saindo para cavalgar com o imperador, como dois apaixonados, pelo menos nos primeiros anos de casados, além de passarem horas juntos declamando poesias e tendo D. Pedro tocando no cravo. E, sobretudo, a sua participação política, comandando o Conselho de Estado e participando das audiências públicas junto com o imperador.

Nos primeiros tempos, na transição de Reino Unido para Império independente, a atuação de Leopoldina se faz clara, não só na citada obra de Tobias Monteiro, mas também em José Honório Rodrigues¹¹².

Este último afirma que, mesmo com as constantes advertências e admoestações de Mareschal¹¹³, ministro de seu pai e seu representante junto à corte no Brasil, a princesa Leopoldina mantém a princípio discreta atuação:

*“Sua influência discreta e cautelosa foi sendo notada e em 13 de maio de 1822 as senhoras baianas enviaram uma carta a D. Leopoldina felicitando-a pela grande parte tomada nas patrióticas resoluções de D. Pedro.”*¹¹⁴

---

¹¹² RODRIGUES, J. H. Independência: revolução e contra revolução. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Francisco Alves/EDUSP, 1975, vol. 4.

¹¹³ Esta grafia se encontra tanto em Tobias Monteiro quanto em José Honório, já Paulo Setúbal grafava como Marshall, e o trata por barão.

¹¹⁴ RODRIGUES, J. H. *idem*, p. 16.

Depois, com o clamor dos acontecimentos e com as pressões exercidas pelas Cortes Portuguesas, mesmo sendo tímida, amplia sua participação nos eventos capitais da independência, chegando a presidir o já citado Conselho de Estado.

Sua atuação, mais do que de uma observadora dos eventos foi de uma ativa participante e de alguém que assumiu a causa da brasilidade, como nos mostra Rodrigues¹¹⁵ neste trecho de carta extraído da correspondência da princesa com o marquês de Marialva:

“Creia-me, que nós brasileiros não seremos nunca capazes de sofrer as extravagâncias da Mãe-Pátria, e marcharemos sempre pelo caminho de honra e fidelidade”.

A jovem princesa austríaca, casada com um príncipe português, assume para si a nacionalidade brasileira, fato tal que não foi só conhecido pelo dito marquês, mas que era sentido e reconhecido pelo povo do país. Em um trecho de carta que Leopoldina envia para seu pai em 1825, quando da demora da Áustria ao reconhecer a independência brasileira, declara:

*“ Eu, caríssimo pai, sempre serei brasileira de coração. ”*¹¹⁶

Tal atitude, somada as várias outras de igual teor durante todo o decorrer de sua curta vida na corte brasileira, cria em torno da imperatriz, ainda durante o primeiro reinado uma aura de proteção sobre a austríaca que aprendeu português para não desgostar seus súditos nem criar melindres com os cortesãos portugueses.

Não fosse somente isso, sua atuação frente aos acontecimentos políticos que agitaram a vida brasileira entre 1821/1822, levou-a a ter sua assinatura na declaração de independência, já que o futuro imperador estava ausente, viajando em São Paulo.

Contrariando as expectativas, a princesa austríaca se tornou uma imperatriz brasileira. José H. Rodrigues cita Carl Seidler¹¹⁷ após tratar da morte trágica da imperatriz e da comoção popular que se seguiu:

---

¹¹⁵ RODRIGUES, J. H. idem, ibidem.

¹¹⁶ KAISER, G. “epílogo” IN: Um diário imperial. Rio de Janeiro: Reller, 2005, p 83.

¹¹⁷ RODRIGUES, J. H. idem, p. 19.

“Não é, portanto, desarrazoado o que Carl Seidler escreveu, depois dos acontecimentos, é acertado: ‘posso afirmar, sem querer as glórias de um falso profeta, que se Leopoldina tivesse vivido mais tempo, D. Pedro não teria sido destronado e talvez não tivesse morrido miseravelmente na flor dos anos...’”.

A morte da imperatriz coincide com a de seu sogro, D. João VI, que abre uma crise sucessória no trono português. Esta crise levará D. Pedro à abdicação do trono brasileiro em 1831, a ida dele para Portugal e à disputa com seu irmão Miguel pelo trono português.

Tal sucessão de fatos afastam D. Pedro dos interesses brasileiros e só aumentam as desconfianças com relação à morte de sua esposa. Desde descuidos dos médicos da corte até maus-tratos sofridos pela imperatriz grávida circulavam pelo Brasil.

Isto faz criar em torno da imperatriz Leopoldina uma aura santificada, afastando do ideário popular a “desgraciosa” austríaca que se tornou princesa no Brasil.

Em Arilda Ribeiro¹¹⁸ vê-se este resgate da figura da imperatriz, que durante o século XX foi sendo tratada como desimportante e desinteressante, muito por conta da licenciosidade da sociedade que escolheu “aclamar” a marquesa de Santos como símbolo da mulher moderna e independente em oposição à princesa austríaca que teve um casamento arranjado. Afirma que:

“ durante o período de 1817-1826 o país contou com a contribuição da Arquiduquesa da Áustria e sua influência na formação da cultura e da educação científica brasileira. Essa omissão pode ser compreendida, se considerarmos a construção social da condição do gênero feminino, mesmo no que diz respeito a mais alta esfera da nobreza imperial, que tinha como finalidade o cuidado com o marido e os filhos gerados. Sua atuação deveria ser, nesse sentido, limitada à esfera privada, a vida doméstica do Palácio da Quinta da Boa Vista. No entanto, Leopoldina resiste a essa condição passiva e moldurativa, arriscando-se muitas vezes, para desempenhar um papel de condutora de um processo mais abrangente de transposição de conhecimentos do mundo europeu, através da chegada da missão artística e científica austríaca. Mesmo contra a vontade do marido, subvenciona pesquisas, constrói acervos naturalistas, contrata preceptoras estrangeiras e estimula a disseminação de novos

---

¹¹⁸ RIBEIRO, A. I. M. . “Desafios da pesquisa com gênero de escritos: memória e correspondências educativas da imperatriz Leopoldina no século XIX” IN: faced.ufu.br

conhecimentos. Nesse sentido a reconstrução da memória cultural de Leopoldina é objeto de poucos estudos específicos.¹¹⁹

Ainda nesta revisão, Ribeiro cita Oberacker, pesquisador de personalidades teutônicas, que descreve a imperatriz de forma completamente diferente das descrições acima:

*“Para esse autor, o perfil estético de Leopoldina sobressaía-se em sua feminilidade germânica. Para tanto busca referências de um cronista da época que dizia: ‘Sem ser uma formosura, ficava longe de ser feia; ao contrário, era pessoa muito simpática, de estatura meã, robusta, bem conformada, tinha cabelos louros, olhos azuis e uma impressionante cor rosada nas faces. O seu porte era afável, irradiava bondade e afeto sem o sacrifício da atitude da majestade.’ (...) A despeito de não ser uma beldade, no sentido trivial da palavra, não se pode dizer que fosse de físico desagradável do tipo de sua sogra Carlota Joaquina, como se alega amiúde, para desculpar os desvarios do esposo. O que mais se destacava em Leopoldina era sua simpatia, que logo conquistava os quem dela privavam.”*¹²⁰

O que se percebe é que no período estudado por esta tese, a década de vinte do século XX, a imagem da imperatriz ainda era a de mãe, mulher independente e culta, porém a marquesa de Santos já “roubava” o espaço dela com as espetaculares biografias de Carlos Maul, de 1912 e de Paulo Setúbal de 1925.¹²¹

Passou o período regencial, fase do império brasileiro estranhamente republicana, e se deu o Golpe da Maioridade em 1840, que acaba por colocar no trono do país um jovem imperador, D. Pedro II, de quase quinze anos.

Durante o segundo império, a figura da imperatriz Leopoldina fica restrita às homenagens protocolares e ao apreço de D. Pedro II, assim como anteriormente dela,

---

¹¹⁹ RIBEIRO, A. I. M. *idem*, p. 1649.

¹²⁰ RIBEIRO, A. I. M. *idem*, p. 1651.

¹²¹ MAUL, C. A marquesa de Santos. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1964; SETÚBAL, P. A marquesa de Santos. 9ª. e. São Paulo: Ed. Saraiva, 1949.

pelo desenvolvimento científico, se não do país, pelo menos pessoal dele, ou como afirmam Lilia Schwarcz e Regina Dantas¹²², ao desejo de colecionar objetos:

“A mania colecionista da imperatriz fez com que seu pai organizasse um museu brasileiro – K. K. Brasilianische – devido à constante remessa de animais, aves empalhadas, plantas, flores, borboletas, peles e minerais que sua filha realizava. A maioria dos objetos representavam a fauna e a flora brasileiras e haviam sido enviados para a Europa como presentes aos amigos, parentes, à irmã Maria Luísa e ao pai.”

Este “desejo” da imperatriz teve como herdeiro D. Pedro II, que afora não ter conhecido a mãe, e muito pouco convivido com o pai, durante toda a vida recolheu objetos e formou um Museu do Imperador.

Mesmo chamando a Imperatriz Maria Amélia, sua madrasta, de mamãe carinhosamente em suas cartas, D. Pedro II enaltece a figura de Leopoldina dando continuidade as suas coleções de minerais e de botânica:

*“Mas se a tarefa foi iniciada por Leopoldina, seria completada por d. Pedro II, que daria, inclusive, maior abrangência à coleção.”*¹²³

*“Não se sabe se a coleção está completa, mas o Museu Nacional herdou o herbário do Imperador que, atualmente, é composto por 43 espécies, sendo 23 coletadas pelo próprio, e as demais por vários outros membros da família: a imperatriz Leopoldina - que teria dado início à coleção -, a princesa Isabel (1846-1921), Pedro Augusto de Saxe-Coburgo Gota (1866-1934)⁶⁴ ou o próprio botânico Auguste François Marie Glazou.”*¹²⁴

*“Ao que tudo indica, os minerais que d. Pedro herdou da coleção de sua mãe possuíam as técnicas de catalogação ensinadas por Werner. Além do mais, sabe-se que mais de um membro da família, em especial d. Pedro Augusto, neto do monarca, foi incentivado por seu avô a realizar seus estudos na área da mineralogia.”*¹²⁵

---

¹²² SCHWARCZ, L e DANTAS, R. “O Museu do imperador: quando colecionar é representar a nação” IN: Revista do IEB. São Paulo: IEB USP, fev. 2008, no. 46, pp. 123-164.

¹²³ SCHWARCZ, L e DANTAS, R. *idem*, p. 132.

¹²⁴ SCHWARCZ, L e DANTAS, R. *idem*, p. 146.

¹²⁵ SCHWARCZ, L e DANTAS, R. *idem*, p. 148.

Se não havia nenhuma proximidade ou mesmo lembranças para manter a imperatriz viva em sua memória, havia o gosto pela botânica e pela mineralogia, havia o desejo de aprender, catalogar e guardar tais objetos.

Após a queda do monarca, D. Pedro II dá um destino a seu museu pessoal e faz uma homenagem à sua mãe, como se lê no texto de Lilia Schwarcz e Regina Dantas¹²⁶:

“Já no exílio, o Imperador daria o seguinte destino aos objetos depositados em seu Museu: ‘O meu Museu dou-o também ao Instituto Histórico, no que tenha relação com a Etnographia e a História do Brasil. A parte relativa às sciencias naturaes, e à mineralogia sob o nome de Imperatriz Leopoldina, como os herbários, que possam ficar no Museu do Rio’.”

No apagar das luzes do Império, São Paulo ainda se mantinha como timoneiro da economia nacional graças ao café. Esta situação permanecerá igual durante os próximos trinta anos em que o café, entre crises de superprodução e problemas com os preços no mercado externo, ainda continua ditando o ritmo do crescimento nacional.

Para José M. Bello¹²⁷ a extrema facilidade com que se passou do império para a república foi causada por dois fatos opostos e complementares: a pressão dos republicanos, em suas variadas facções (históricos moderados, sobretudo paulistas de 1870, como Q. Bocaiúva, jovens revolucionários como Silva Jardim, jovens militares positivistas como B. Constant e velhos militares, como o marechal Deodoro da Fonseca que consideravam o império uma estrutura ultrapassada) e por outro lado a pressão dos monarquistas desiludidos com o modelo monárquico brasileiro e com a ausência de um herdeiro à altura das mudanças necessárias para modernizar o país, como Rui Barbosa e Tavares Bastos.

A república se estabelece como federalista, tendo o poder regional como a base da governança alinhavada por uma série de acordos que garantem o poder às oligarquias estaduais e mantém no poder central as oligarquias mineira e paulista quase de forma ininterrupta, até o advento do golpe de 1930 dado por Getúlio Vargas.

Das figuras imperiais pouco se trata neste momento histórico, já que é necessário demarcar o território republicano, estabelecendo as diferenças com o antigo regime e o caracterizando como a única opção possível para o país.

---

¹²⁶ SCHWARCZ, L e DANTAS, R. idem, p. 152.

¹²⁷ BELLO, J. M. História da república. 8ª. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1983, p.24.

Após o esforço do presidente Floriano Peixoto para quebrar qualquer tentativa de se voltar à monarquia, nada de significativo sobre a imperatriz Leopoldina ou qualquer outro membro da Família Real Brasileira é tratado até que se preparam os festejos do centenário da independência.

Por mais que os líderes da república quisessem se desligar da herança imperial, um centenário, da importância que se apresenta a independência, era inevitável que se organizasse, por todo país e em especial na capital brasileira, uma cerimônia especialmente marcante sobre o evento.

Mais que isso, a demolição do morro do Castelo, para ampliar a área da exposição do centenário representou, para Marly Motta¹²⁸ :

“A polêmica na imprensa sobre a Exposição e o morro do Castelo - que acabou afinal sendo parcialmente demolido - fazia parte, na verdade, de uma discussão que envolvia os destinos da República brasileira: o que conservar, o que transformar? Este seria o grande tema da arte e cultura da década de 1920.”

Aos que queriam manter o morro, diziam que os restos das primeiras habitações de Estácio de Sá lá se encontravam, aos que pretendiam derrubá-lo, alegavam que o ele dificultava o crescimento urbano e era um sinônimo de atraso pois era possível encontrar cabras pastando em suas encostas.

As transformações urbanas tinham por fim a construção dos pavilhões da Exposição de 1922, que não só apresentariam expositores dos estados brasileiros, mas também de vários países convidados, como Bélgica, Argentina e Portugal.

O Brasil apresentou nesta exposição rendas nordestinas, trabalhos artesanais e principalmente produtos agrícolas, como forma de mostrar sua vasta capacidade produtiva, além de sua riqueza mineral. O país pretendia com esta exposição pretendia mostrar-se como uma “futura potência”.

Ainda em Motta¹²⁹ seguimos sua conclusão sobre a Exposição:

“Embora reconhecendo que o tema da Exposição de 1922 é bastante amplo e abre possibilidade de diferentes abordagens, ressaltamos que estamos aqui interessados

---

¹²⁸ MOTTA Marly Silva da. “ A nação faz cem anos: o centenário da Independência no Rio de Janeiro ”. IN: cpdoc.fgv.br, 1992, Apresentação.

¹²⁹ MOTTA, M. S. da.idem, p.10.

em perceber como a mostra nacional da Exposição buscou firmar uma determinada imagem de modernidade para o país. Afinal, como era constantemente ressaltado, “do que somos, do que podemos ser, a Exposição é a síntese mais completa”.

Esta exposição, se por um lado representou a vitória das forças modernizadoras do país, que retiraram do caminho “meio” morro do Castelo, por outro ela representa uma reação ao mundo da “*belle époque*” que havia desmoronado com a I Guerra Mundial. É uma reação do tradicionalismo ao desregramento do período, ainda em Motta¹³⁰:

“Em nome da restauração das ‘verdadeiras’ virtudes do homem, a reação católica, por exemplo, rejeitava o progresso urbano e industrial, bem como a racionalidade utilitária, em prol dos valores da natureza e das antigas tradições. Ligado a esta corrente de pensamento, o Jornal do Brasil moveu uma cerrada campanha no intuito de manter aquele ‘histórico reduto’, que muitos queriam destruir em nome de uma pretensa ‘racionalidade sanitária’ ou de uma ‘estética importada e desenraizada’.”

O intuito desta “reação católica” foi parcialmente atingido com a criação, dentro dos pavilhões de exposição, do Museu Histórico Nacional, sob a liderança de Gustavo Barroso, que desde 1912 fazia uma campanha pela sua concretização.

Gustavo Barroso afirmou que:

“O descaso pelas nossas tradições tem se tornado um crime imperdoável”¹³¹

Nesse espaço demarcado da Exposição de 1922 é que encontramos as marcas do Império de dos artífices da independência em uma revisão dos anos vinte. É uma versão de História triunfalista e nacionalista, como demonstra Júlia Costa¹³²:

---

¹³⁰ MOTTA, M. S. da. Idem, p. 07.

¹³¹ Do artigo “Culto à saudade” citado em COSTA, J. F. “O ‘Culto da Saudade’ nas Comemorações do Centenário da Independência do Brasil: A Criação do Museu Histórico Nacional, 1922”. IN: Tempos de História. Brasília: UNB/PPG-HIS, jan./jul. 2011, no. 18, p. 49 e 50.

¹³² COSTA, J. F. idem, p. 56.

“Para uma melhor compreensão de como tais questões foram incorporadas na exposição do MHN por Gustavo Barroso, uma breve explanação sobre a exposição em si torna-se essencial. Inicialmente o Museu Histórico Nacional tinha apenas duas salas dentro do Palácio das Grandes Indústrias, a parte frontal do palácio. Estas salas eram divididas cronologicamente “Da Colônia ao Império” e “Do Império a República”. Segundo Adolfo Dumas (1942), em análise sobre a instituição, a sessão histórica fazia muito sucesso entre os visitantes.

Esta seção é marcada por recordar os grandes episódios e personagens do nosso passado. Importante perceber que esta seção apresenta uma sala para exposição do período monárquico, com destaque para os dois imperadores. Estas salas, com réplicas de estátuas e pinturas dos antigos membros da monarquia brasileira, revelam um passado tranquilo e magnífico.”

Ainda em Júlia Costa¹³³ se tem uma relação das pinturas do museu referentes ao Império:

“(…) Noutras salas os retratos da época colonial e dos 1º e 2º Reinados; o de Carlota Joaquina; e de D. Escolástica, e o de sua filha, a marquesa de Santos, favorita de D. Pedro I; o de D. Luiz de Vasconcelos e Souza, ilustre vice-rei; o de D. João VI; o de D. Pedro I, D. Pedro II e D. Maria I; os dos generais Osório e Câmara; maquetes das estátuas dos imperadores D. Pedro I e D. Pedro II, da imperatriz D. Tereza Christina, princesa Isabel e outras muitas produzem impressões duradouras, revelam um passado tranquilo e magnífico, revivendo flagrantes, materializados, de eras brasileiras(…)”.

Salta aos olhos o fato do museu exibir entre as figuras do império um retrato da mãe da marquesa de Santos, além de seu próprio, e não um da imperatriz Leopoldina, que teve um papel mais ativo no processo de independência brasileira.

Nem no Livro de Ouro, publicação que coroou as exposições do centenário da independência, se apresenta a figura da imperatriz, senão como a esposa do imperador. Júlia Junqueira¹³⁴ caracteriza este livro, dividido em cinco partes, como uma releitura da História brasileira: os assuntos científicos, literários, históricos, geográficos, de belas

---

¹³³ COSTA, J. F. idem, p. 57.

¹³⁴ JUNQUEIRA, J. R. “As comemorações do sete de setembro em 1922: uma re(leitura) da História do Brasil” IN: Revista de História comparada. Rio de Janeiro: URJF, 2011, p. 167.

artes e econômicos tais como foram apresentados na exposição, caracterizando uma história memorialista. Nas ilustrações do capítulo referente à independência,

“A terceira parte do livro dedica-se àqueles denominados —os fundadores do Império e da República, ilustrada com fotos de José Bonifácio de Andrada e Silva, d. Pedro I, Benjamin Constant, Marechal Deodoro e os demais presidentes.”

Não aparece nenhuma menção ao papel da imperatriz, nem uma mera ilustração. Como afirmou Arilda Ribeiro¹³⁵, a imperatriz foi sendo deixada de lado e em seu lugar a marquesa de Santos ocupou o ideário popular e o oficial, sendo Leopoldina uma mera coadjuvante.

Já em São Paulo, a comemoração girou em torno do Parque da Independência, no Ipiranga, com a inauguração, incompleta, do monumento à independência, obra de Ettore Ximenes, com um mausoléu subterrâneo que só seria ocupado pelos restos mortais dos imperadores durante várias décadas no século, completando-se nos anos oitenta.

Do monumento, que é um exemplo da arte triunfalista, a figura de D. Pedro I ocupa o topo a cena, ladeado por outros “heróis” nacionais como Tiradentes. Não há espaço para as mulheres em tal obra.

Mesmo dentro do Museu Paulista, conhecido como Museu do Ipiranga, o salão principal é tomado pela alegoria da independência de Pedro Américo e resta à imperatriz um quadro de D. Failutti na lateral esquerda na sala, aonde é apresentada como mãe, já que está rodeada pelas suas filhas e tendo ao colo o pequeno Pedro, futuro D. Pedro II.

A visão própria dos paulistas, tendo como base a obra de Afonso de Taunay, da História do Brasil tendo São Paulo como centro, líder e predomínio, faz da comemoração do centenário um momento de reafirmar a crença nessa supremacia paulista sobre o país.

O Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo promove uma série de palestras sobre o tem da independência e publica uma revista especial em 1923 como testemunho e predominância desta instituição nos festejos da cidade. Alguns dos textos

---

¹³⁵ RIBEIRO, A. I. M. idem, ibidem.

exemplificam bem o teor das comemorações, abaixo relacionados, retirados de Antônio C. Ferreira¹³⁶:

“ ‘São Paulo no 07 de setembro de 1822’ (Afonso A. Freitas), ‘O espírito militar paulista’ (Pedro D. Campos), ‘Saudação a Gago Coutinho e Sacadura Cabral’ (Afonso de Freitas Jr.), ‘Notas sobre o príncipe D. Pedro’ (Leôncio do A. Gurgel), ‘Tiradentes’ (Afonso de Freitas Jr.), ‘Notas ao São Paulo no dia 07 de setembro de 1822’ (Afonso A. Freitas).”

Tal qual na exposição do Rio de Janeiro, os festejos em São Paulo tentam amarrar a História do Brasil às perspectivas modernizantes da sociedade e às expectativas quanto ao futuro e a confiança na pujança nacional (ou regional...).

Dentro desta expectativa, São Paulo assume o papel de “locomotiva” nacional, desde a epopeia dos bandeirantes até os tempos dos barões do café e por que não, ao tempo dos presidentes do café.

Quanto à imperatriz Leopoldina, seu papel secundário de esposa, mãe e mulher traída e enganada parece se manter, até o advento de 1926, aí no centenário de sua morte, quando a mesma elite paulista que a ignorou “oficialmente” nos festejos da independência, parece buscar uma outra modernidade, um outro caminho dentro da história triunfalista proposta e aceita por todos, e realoca-a como “mulher moderna”, “mãe exemplar”, “intelectual e avançada para o seu tempo” e “primeira brasileira”.

Inicia-se assim uma nova forma de se ver, através de um espetáculo teatral em que se recria a tradição brasileira do evento histórico da independência, a figura da mulher-mãe-modernizadora-doméstica-solidária que se pretendia para São Paulo, e por extensão para o Brasil, pela elite que se colocava descontente com os rumos da república e compreendia que algumas mudanças eram necessárias para o país atingir o patamar das nações europeias e dos Estados Unidos.

---

¹³⁶ FERREIRA, A. C. A epopeia bandeirante: letrados, instituições Invenção histórica (1870-1940)

São Paulo: Ed. UNESP, 2002, p. 270 e 271.

Conclusão: um espetáculo, quatro apresentações e muitas questões.

Em 1926, no Teatro Municipal de São Paulo, membros da elite cafeeira e da nascente indústria paulista encenam, de forma amadora, uma peça teatral em homenagem ao centenário de morte da imperatriz Leopoldina.

A peça, *Um sarau no paço de são Cristovão*, foi criada por Paulo Setúbal, escritor de sucesso de obras limítrofes entre a literatura, a História e o romance histórico, como *A Marquesa de Santos* (1925) e *O príncipe de Nassau* (1926).

No auge desses sucessos editoriais, Setúbal foi convidado pela Liga das Senhoras Católicas para escrever uma peça que seria apresentada no Municipal com um grupo de amadores, como meio de se conseguir fundos para a construção da Escola Doméstica.

Era a elite republicana do estado que foi um dos promotores da república, entoando um cântico em homenagem a uma figura imperial, menos de quarenta anos da ocorrida proclamação de Deodoro da Fonseca.

A mesma elite que era “modernizadora” e havia apoiado a Semana de Arte Moderna de 1922, no mesmo Teatro Municipal, subvertendo os padrões estéticos, e também éticos, do cenário brasileiro.

E, ainda no Municipal, três anos antes, em 1919, apresentou de forma amadora a peça do falecido Afonso Arinos, *O contratador de diamantes*, enaltecendo a figura desbravadora dos bandeirantes paulistas, como os “criadores do Brasil”.

A peça *Um sarau no paço de São Cristovão* tem estrutura simples, com três atos, e dois cenários, ambos os salões do paço imperial.

O enredo transcorre a partir da chegada dos nobres convidados à espera da aniversariante, a imperatriz e das dúvidas veladas ao improvável aparecimento de D. Pedro I para cumprimentá-la. Após a entrada de D. Leopoldina encerra-se o primeiro ato.

O segundo ato segue o ritmo do primeiro, ou seja, os convidados conversam recordando dos fatos relevantes da História brasileira desde o governo de D. João VI até os momentos decisivos que levaram a proclamação da independência.

Não há propriamente trama. Os “atores” narram os fatos entre exclamações de júbilo e apartes dos demais.

O terceiro ato é todo quase dedicado à declamação de poemas de Tomás Antônio Gonzaga, D. Pedro I e Victor Hugo (no original, em francês, o que nos diz muito da plateia que assistiu ao espetáculo) e aos números musicais de dança. O ato se encerra com a entrada de D. Pedro I, para surpresa de muitos dos nobres presentes, seguido das primeiras estrofes do Hino da Independência entoado por todos os atores.

Prevista para duas apresentações em 11 e 12 de dezembro, por conta do sucesso de público, estendeu para mais duas a temporada em 17 e 21 do mesmo mês, sendo que estas últimas com o apoio da Sociedade de Cultura Artística e com “preços populares”.

Os jornais do período derramaram elogios à encenação, notadamente ao figurino e aos números de dança. A peça foi noticiada na seção de “sociedade” tanto das Folhas da Manhã e da Noite quanto do Estado de São Paulo. Na Gazeta a encenação mereceu capa no dia 11 de dezembro, data da primeira exibição.

Duas questões transparecem neste episódio:

- O uso do Teatro Municipal como “salão de festas” da elite e não como uma casa de espetáculos de arte (mesmo correndo o risco de estar usando tal palavra, arte, sem uma melhor definição que a de uso vulgar);

- O elogio ao “modelo” de mulher avançada, moderna e materna que é encarnado pela imperatriz Leopoldina, por uma elite que teve papel ativo na destituição do sistema que, em última análise, ela representa.

Quanto ao primeiro, fica claro, com um rápido estudo das revistas e jornais de São Paulo do início do século vinte que o Teatro Municipal esteve mais a serviço da elite para seus “chás” beneficentes que para encenações teatrais. O uso pelo corpo de balé municipal e para a temporada de óperas, sempre de companhias estrangeiras, era quase um descuido na organização do tempo do teatro, ou antes, era para justificar a existência de tal construção na capital do estado.

São Paulo era, afinal, uma capital “moderna” e integrada aos programas culturais europeus e, portanto, não podia prescindir de um teatro à altura.

Portanto, a utilização pela Liga das Senhoras Católicas do espaço é justificável pela demanda da época e pela política (?) cultural da prefeitura. As outras casas de espetáculo que recebessem as encenações “profissionais” nacionais do período.

Quanto ao segundo, a estranheza se agiganta. O que pretendia esta elite? Pretendia, entre outras coisas, dar uma resposta, didática, aos “novos brasileiros” inclusive da elite, sobre a nação-Brasil que se formava. Era, aliás, necessário apresentar a versão da História deles, os que venceram, que estão no topo, como os autênticos representantes da História oficial, agora escrita por São Paulo.

A elite paulista parecia estar buscando consolidar a tradição do predomínio paulista, da sua posição de vanguarda. Isto fica claro já na encenação da obra de Afonso Arinos, que sendo mineiro, traça um retrato que enaltece os bandeirantes como os primeiros na colônia a ter sentimento de nacionalidade. Ou seja, atribuindo a São Paulo a própria noção de nação brasileira.

Com os espetáculos da Semana de 22, esta mesma elite quer demonstrar estar na vanguarda cultural, voltada para tudo o que de culturalmente avançado ocorre na Europa. Ela é moderna e tradicional...

Já com o sarau em homenagem a imperatriz nos deparamos, de novo, com os conceitos de brasilidade que esta elite acredita estar ditando: a mulher moderna, estudiosa, avançada, mas doméstica e voltada para seus filhos e família aguentando calada o sofrimento causado pelos casos e descasos do imperador.

Ao mesmo tempo estão caracterizando a “versão oficial paulista” da história da independência, apresentando os fatos, como em um livro narrado para escolares,

lembrando sempre que não há foco cênico na apresentação e que ela se pauta por curtos trechos em que se contam os fatos de forma a se compreender o processo da independência.

Paulo Setúbal nunca mais escreveu outra peça, continuou voltado para os contos e romances da História brasileira. A peça nunca mais foi encenada e nem consta nas obras completas do autor. Ela só foi publicada na comemoração do centenário de seu nascimento (1893), em 1994, numa edição custeada pelo Banco Itaú, mas não vendida ao público.

E da Escola Doméstica, nem a Liga Solidária, atual nome da Liga das Senhoras Católicas sabe se foi erguida ou se o projeto se perdeu em alguma gaveta.

Tudo, afinal não seria apenas uma “grande brincadeira” como relata Alfredo Mesquita, feita por jovens endinheirados da elite dos anos vinte que gostavam de se divertir fingindo serem atores em peças amadoras e em espetáculos de dança promovidos por e para entidades de interesse social.

E a tentativa de se compreender o episódio das encenações de *Um Sarau no paço de São Cristovão* nos dias 11, 12, 17 e 21 de dezembro de 1926 em benefício da construção da Escola Doméstica da Liga das Senhoras Católicas de São Paulo, que envolveu membros da elite paulistana e o poeta e escritor Paulo Setúbal, e atraiu a atenção da Sociedade de Cultura Artística, e que teve espaço, inclusive de capa, na imprensa da capital do estado seria apenas, diversão?

As apresentações, ocorridas num curto espaço de dez dias no mês do centenário da morte da imperatriz Leopoldina, e que foram sucesso de público, já que eram previstas apenas as duas primeiras encenações, nos remetem à ritualização da memória.

Mais do que isso, nos remetem a fixação de uma “memória nacional”, a necessidade de se tornar “real” uma memória histórica que era apenas de domínio de poucos, ampliando a noção de Nação, parcamente desenvolvida naqueles tempos de imigrações europeias e asiáticas para a América e de forte nacionalismo nos países de origem desse imigrantes. Urgia nacionalizar a História, torná-la presente para tantos imigrantes e seus filhos que, inclusive, formavam parte da elite paulista no período.

Por outro lado, esta mesma “elite sem pedigree” nacional queria se sentir integrada e reclamar para si a História de seu (novo) país.

Em uma cidade que passava por transformações tão grandes, que tinha a população sendo ampliada ano a ano por um grande número de estrangeiros que chegavam ao porto de Santos e se deslocavam para a capital do estado, mudando a

forma de falar e de agir do típico paulistano descendente dos mamelucos do período colonial, era nítida a necessidade de se agir no sentido de “abrasileirar” tamanha população, de fazê-la “se sentir em casa” e de assumir o Brasil enquanto pátria.

Se, por parte do governo federal, e em particular do governo paulista, não se percebe uma ação coordenada para se tratar da questão nacional e regional da conservação ou da criação de uma estrutura de cultura nacional, como só irá se observar durante os quinze anos da ditadura de Getúlio Vargas, ações isoladas foram feitas no sentido da preservação de parte do patrimônio histórico e da cultura nacional de modo regional e local.

No caso paulista salta aos olhos as modificações efetuadas no Museu de História Natural por Afonso de Taunay que o transformaram no Museu Paulista, mais conhecido como Museu do Ipiranga, e que reescreveu a História da colonização e da independência do Brasil através de um viés completamente paulistano.

Além disso, a comemoração de efemérides como os centenários de nascimento e morte, de fundação e de batalhas e datas cívicas, sempre se mantiveram com a pompa e com toda a circunstância que a elite poderia expressar.

Neste contexto, o centenário da Independência marcou a cidade com grandes festejos oficiais e populares em 1922.

Já o ano de 1926 foi marcado por dois festejos de centenário: nascimento de D. Pedro II e morte da imperatriz Leopoldina.

O nascimento de D. Pedro II foi timidamente comemorado, talvez até pelo fato de ter deixado de ser imperador a menos de trinta anos, e das cicatrizes ainda estarem frescas da recém-proclamada república, sendo, porém, noticiado na imprensa inclusive com fotos das comemorações no Colégio D. Pedro II, no Rio de Janeiro.

Por outro lado, a morte da imperatriz foi marcada por uma palestra no IHGB e missa solene com a presença de autoridades, inclusive o presidente Washington Luiz, no Rio de Janeiro.

Tal palestra foi noticiada também nos jornais da capital paulista e em Santos, na Tribuna. Porém o espetáculo paulistano, a peça *Um sarau no paço de são Cristovão*, só teve espaço na imprensa local, da própria cidade de São Paulo.

Mesmo sendo uma comemoração de cunho nacional, não se encontra eco na imprensa, nem em Santos muito menos na capital federal.

O Brasil não tinha efetivamente, uma noção de nacional. Isto era fruto das políticas absolutamente locais que regiam a vida nacional. Não haviam partidos

políticos nacionais e nem projetos nacionais para qualquer área que se possa esperar em um governo de um país. A exceção, que confirma a regra, é o Partido Comunista do Brasil, fundado em 1922, e que se mantém até o final do período Vargas como o único partido nacional, mesmo ficando por muitos anos na ilegalidade, atuando no Brasil.

As elites regionais governavam seus estados por meios de acordos com o governo federal, como as políticas do Café com Leite e a dos Governadores, em um torto projeto de federalismo, que se apresentava mais como barganha regional que como forma de administração autônoma.

Portanto, o que ocorria em São Paulo, no Rio Grande do Sul ou em Guaporé, só interessava ao governo e ao povo locais e só de forma transversal é que se percebia a unidade brasileira, baseada em uma língua comum e em uma história tida como comum.

De forma que não causa espanto a constatação do espetáculo teatral não ter sido noticiado nem nas colunas de “sociedade”, mesmo sendo uma homenagem a uma figura nacional e vinculada à nossa independência.

Ao contrário, o que parece mais próximo de um federalismo é este distanciamento cultural entre as unidades da federação, independentes em sua ação mesmo nos eventos do calendário nacional, negligenciando as informações de outros estados, voltados cada qual para sua manifestação interna, como se o “nacional” não existisse ou não fosse importante frente à produção e os fenômenos regionais.

Além disso, foi comum a utilização do Teatro Municipal para a promoção de espetáculos beneficentes, como bem nos mostra o livro de E. Chamie¹³⁷ em que se relacionam, junto a apresentações de Enrico Caruso, Magdalena Tagliaferro, Anna Pavlowa, Bidú Saião, etc., espetáculos em benefício da construção da igreja de Santa Ifigênia ou pelos desabrigados belgas, chás no Foyer e bailes de carnaval além de jantares na plateia.

O Municipal se prestou a esta variada gama de espetáculos até os anos 50, sendo que na década de 20 o uso para fins beneficentes e para espetáculos particulares era bastante comum. De onde se conclui que o espetáculo promovido pela Liga das Senhoras Católicas era mais um dos tantos neste mesmo espaço e que tinham interesses de grupo bem restritos e impacto sobre a cidade bem delimitado.

Mas fica a estranheza do tema escolhido para a arrecadação de fundos. Era comum este tipo de atividade beneficente, voltada para apresentação de peças com

---

¹³⁷ CHAMIE, E.(org) 70 anos do Teatro Municipal. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/PMSP, [sem data].

atores amadores, como a peça de Afonso Arinos, *O Contratador de Diamantes*¹³⁸, um tema eminentemente paulista, ou as várias peças de Alfredo Mesquita, comédias leves de costumes, com os mesmos nobres fins que a peça de Paulo Setúbal.

A figura da imperatriz Leopoldina se perdia nas brumas do passado histórico, soterrada pelas aventuras de D. Pedro I e da Marquesa de Santos, figuras que tinham sido fruto de livros de sucesso e atraíam a atenção do público leitor médio paulista e brasileiro do início do século XX¹³⁹.

A busca dessa figura, muito está ligada a Liga das Senhoras Católicas, que queriam enaltecer uma mãe que defende seus filhos, que é um exemplo a ser seguido pelas novas mulheres de São Paulo; muito está ligada às pesquisas de Paulo Setúbal que vinha se embrenhando na feitura de textos baseados na História do Império brasileiro; e por que não, está ligada ao momento das comemorações do centenário da Independência que deixou a população envolta pela versão oficial das festividades pela efeméride.

A escolha da imperatriz não parece, portanto, tão sem propósito. Havia toda uma reação dos detentores dos “bons costumes” frente ao sucesso da Marquesa. A utilização da figura da imperatriz Leopoldina, portanto, tem seu papel nesta “cruzada” de defesa da “mãe da nação”, como bem a caracteriza Afonso de Taunay.

As elites nacionais, ou no caso brasileiro, a elite paulistana tende sempre a inventar rituais para dar continuidade ao passado histórico que lhes seja agradável, como anteriormente já foi tratado aqui com Connerton¹⁴⁰.

As sociedades recordam para adquirir identidade. O processo de memória e de memorização está vinculado ao próprio processo de se sentir parte de um grupo, de pertencerem a uma mesma História. E é só a partir deste sentimento de pertencimento que se pode falar em nacionalidade, em pátria e em nação.

---

¹³⁸ A peça de Afonso Arinos foi montada sob a supervisão de sua viúva, no Teatro Municipal em 1916, ano de sua morte. A versão aqui citada foi produzida pelo Serviço Nacional do Teatro: ARINOS, A. O Contratador de Diamantes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1973.

¹³⁹ Paulo Setúbal atingiu seu segundo grande sucesso de vendas com a publicação de A Marquesa de Santos em 1925. Nas palavras de seu editor, Monteiro Lobato, tudo o que publicasse com tal escritor era garantia de retorno comercial, como relata nas correspondências com Godofredo Rangel, reunidas em: MONTEIRO LOBATO, J. B. A Barca de Gleyre. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1946, tomos 1 e 2.

¹⁴⁰ CONNERTON, P. Como as sociedades recordam. Oeiras, Portugal: Celta Ed., 1993

As sociedades recordam para que tenham sua existência garantida. Através dos rituais de encenação, ligados às datas cívicas, se refundem os sentimentos que garantem a um determinado povo almejar o posto de nação.

A peça se torna, sob esta visão, uma catarse elogiosa da mãe, mulher, intelectual, cientista, pessoa à frente de seu tempo, independente e preparada politicamente, como se esperava desta nova mulher paulistana, expressa nas figuras principais da peça, nas “atrizes” do espetáculo, nas lideranças da Liga e nas próprias mulheres que frequentariam a Escola Doméstica, que era o fim das apresentações beneficentes.

Mais que isso, a peça se torna um exercício de recordação dos eventos que criaram propriamente a nação-Brasil, através das falas dos atores, de forma narrativa, passando em cena os eventos que fundaram o país: a vinda da Família Real, o apreço cultural (?) de D. João VI, as qualidades de estadista e de artista de D. Pedro I, o papel dos irmãos Andradas no empenho da independência e a figura mitificada da “primeira mulher brasileira”, a imperatriz Leopoldina.

A apresentação é quase uma aula, dada por Paulo Setúbal, o autor da peça, expondo os fatos que levaram a independência do Brasil, não fugindo em nada das versões oficiais contidas nos livros escolares do período.

Como nos lembra Ricouer¹⁴¹, uma memória ensinada garante uma memória comum, que é fundadora de uma identidade comum.

E nada melhor que um espetáculo, com o glamour da elite, associada aos “preços populares” das duas últimas apresentações, para se estabelecer, melhor dizendo, se rememorar a História nacional naquilo que ela tem de tradicional, revestido de um saudosismo de um passado que se perdeu.

A História ensinada, a História aprendida é também História celebrada, ainda em Ricouer¹⁴². Portanto, o valor exemplar orienta o futuro.

Enfim, uma nação estava sendo gestada, mesmo sem um padrão ainda estabelecido do que seria “nacional”. Passados quase trinta anos da proclamação da república, a elite brasileira estava envolvida entre as tradições portuguesas, a cultura francesa, empolgada (ou assustada) com a cultura norte americana e sem saber o que fazer com o seu passado, em um país que, dia a dia, se tornava mais um país de imigrantes.

---

¹⁴¹ RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

¹⁴² RICOEUR, P. *idem*, *ibidem*.

A figura da imperatriz Leopoldina é a representação da própria “mãe” da pátria em tudo o que esta alegoria pode representar. É a idealização do próprio sonho de nação republicana positivista que se construiu desde os primórdios da criação do partido republicano na longínqua década de 70 do século XIX, baseado na “alegorização” feminina cometeana que inspirou o ideário brasileiro republicano¹⁴³.

A mulher, mãe, a Virgem do cristianismo dominante, o ideal feminino da mantenedora da casa, esteio da família e fundadora da nação. O moderno, das atitudes à frente de seu tempo e da erudição cultural associando-se à tradição da família cristã e dos deveres domésticos se encerram na figura da imperatriz. E, ao mesmo tempo, abrem espaço para a apresentação da nova mulher paulistana e brasileira, inspirada neste modelo e que tem nas intérpretes-atrizes os exemplos deste ideal e a forja da própria nação, exemplo a ser seguido por toda a população.

A busca da História, através da memória de eventos, era talvez a chave para se criar a nação, “inventando”¹⁴⁴ a tradição de Brasil.

Não que a ideia de nação ainda não existisse no Brasil, assim como os pilares da História pátria deixassem de ser conhecidos e exaltados. Porém, até no corpo da elite, que era a mantenedora desta memória nacional, posto que partisse dela a criação da mesma, haviam elementos novos, representados por estranhos sobrenomes como Matarazzo, Gamba, Jafé, etc que não tinham raízes no Brasil e também queriam se tornar parte desta mesma História.

Isso sem falar no imenso contingente populacional que dominava São Paulo e que trazia sotaques distantes, além de tradições que representavam um problema para se estabelecer um projeto de nação.

Por isso a celebração se fez necessária, não só esta, mas todas as que polvilharam o país nos momentos de cerimônias cívicas, notadamente na década seguinte e pela batuta de Getúlio Vargas e, aí sim, de um projeto nacional.

Na visão de N. Werneck Sodré¹⁴⁵, a burguesia pretendia “operar o rompimento com os valores tradicionais, que correspondem a relações antigas, sem o rompimento com os valores essenciais que lhe permitem o avanço”.

---

¹⁴³ CARVALHO, J. M. A formação das almas. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

¹⁴⁴ HOBSBAWN, E, RANGER, T. A invenção das tradições. 3ª e. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1997.

¹⁴⁵ SODRÉ, N. W. Síntese de História da cultura brasileira. 16ª. e. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

Dentre os valores essenciais que, não só a burguesia, mas também a oligarquia cafeeira pretendiam preservar estavam os modelos nacionais de História e formação da nação a partir dos eventos ligados a proclamação da independência.

É daí que se compreende a “saude” da nobiliarquia que aparece expressa nos “atores” da encenação e a busca da legitimação de um projeto de país empreendida em manifestações como a montagem de *Um sarau no paço de são Cristovão*.

A nova sociedade “modernista” de São Paulo pretendia, com este e outros espetáculos, firmar-se como a ponta de lança de um novo, “moderno”, industrial, interligado com as inovações e independente país. E cabia a esta nova sociedade, agora não mais a antiga sociedade escravocrata colonial portuguesa, mas a sociedade multicultural paulistana, indicar o caminho às novas gerações.

A apresentação da peça de Paulo Setúbal, *Um sarau no paço de são Cristovão*, representou uma grande apresentação didática de um tipo de História monumental típica do início do século 20, de fundamentação positivista e tendo por “patrono” Afonso de Taunay.

Esta apresentação trouxe ao público paulista a representação, ou melhor, a narração, já que os fatos são contados pelos atores e não encenados, dos eventos fundadores da nação brasileira. De uma nação que se quer moderna e modernizante, ao mesmo tempo, que preze seu passado e que preste culto aos seus heróis. Uma nação que tem heróis, homens e mulheres, que a forjaram tendo ao fundo São Paulo e seus fundadores bandeirantes.

A oligarquia paulistana apresenta ao público sua versão de História, sua versão de país e sua versão de cultura.

De forma não oficial, sem a chancela do Estado Brasileiro, mesmo este sendo governado por Washington Luís e pela coligação do PRP, a versão apresentada nas quatro noites de dezembro de 1926 no Teatro Municipal representa a visão “corrente” que se pretende da História nacional.

E, ao mesmo, era a visão do inovador PD, recém-fundado, que pretende rever todo o sistema político brasileiro e descolar São Paulo da imagem de dominador sem escrúpulos que acabara de ser apresentada pelos tenentes de 1924 e também pela coluna que começa a se movimentar pelo interior do país trazendo mal-estar aos “modernos” oligarcas da nova geração.

Retomando as duas questões propostas acerca da apresentação da peça de Paulo Setúbal, *Um sarau no paço de são Cristovão*, no Teatro Municipal de São Paulo em 1926 fica claro que não há um projeto oficial, nem oficioso, de utilização dos espaços públicos e das representações ali organizadas como se tem hoje, ou mesmo desde os anos 30, quando a cultura passou a ser vista como um “negócio de Estado” e não mais como representação espontânea da população.

O espaço público era de uso privado e de domínio da elite, sendo quase que normal a utilização dada ao Municipal, que se torna salão de festa e casa de chá em inúmeras atividades de cunho beneficente. Não cabia crítica ao seu uso, sendo natural que tais atividades ali se produzissem. A elite era a “dona” de tais locais, os “locais de cultura” e não parece haver crítica na imprensa por tal atitude.

O fato de serem propostas duas sessões extras da peça com “preços populares” nos leva a crer que a peça foi efetivamente um sucesso de público, e que este público não era apenas advindo da elite paulistana, mas também de uma classe média em ascensão que se pretendia “elite”, mais letrada que a média popular, mas sem grandes condições financeiras, porém, que queria se sentir dentro desta camada, num típico caso, comum da História Brasileira, de nobilitação como forma de se tornar significativo do contexto social.

Muitos integrantes desta nova sociedade urbana paulista almejavam ser reconhecidos como “paulistas”, assim como os descendentes das bandeiras e dos barões do café. Neste sentido, ao se reconhecer na História e reconhecer esta determinada História como “sua História”, marca a noção de pertença, que está na base da criação de uma nação.

Quanto à outra questão, a encenação de um elogio a uma figura régia por elementos de uma elite republicana, que destituiu o sistema monárquico brasileiro, encontra foco quando observado pelo viés da necessidade de se estabelecer padrões de nacionalidade e de preservação da História Nacional enquanto parte de um projeto de nação. Além disso, a elite busca na tradição social o patamar para as mudanças “modernizadoras” a que se propõe aparecendo como continuidade e ao mesmo tempo mudança social. A elite se coloca como herdeira das tradições e, portanto, a única “habilitada” a promover mudanças, pois tem autoridade para tanto.

Não há contradição, o que há é um apego ao passado de “glória” como forma de se exaltar o futuro pretendido por esta elite.

Ao elogiar a imperatriz Leopoldina, mulher moderna e avançada, culta e intelectualizada, está mostrando em seu reflexo a nova mulher paulista, seja na figura da “atriz” Antonieta Penteado da Silva Prado, de família tradicional paulista, promotora de saraus literários e mecenas de artistas modernos, sem deixar de ser mãe e “dona de casa” , seja no propósito da encenação, que era conseguir verbas para a Escola Doméstica, com a intenção de habilitar moças das classes desfavorecidas para o trabalho, integrando-as ao sistema capitalista do setor terciário como profissionais.

A peça busca no didatismo da História um ponto de apoio para as ações desta nova elite que apresentava à cidade e ao país: não apenas mais a velha oligarquia cafeeira que mantinha os padrões de compadrio das elites rurais, mas de uma elite urbana, em pleno processo de industrialização, com novos membros de curtas, ou mesmo sem, raízes brasileiras.

Se for vista só como diversão para alegrar a elite, encenações como esta nos dizem muito da cultura brasileira e da forma de se encarar a cultura, o papel das próprias elites e o lugar do povo no ideário nacional. Porém, uma análise por este caminho parece não conseguir atingir a plenitude do evento aqui retratado.

Aqui, a estranheza da encenação se esvai e em seu lugar aparece um, se não projeto, mas um programa de ações visando estabelecer padrões do que é representativo nacional e do que deve ser preservado enquanto caracterização nacional para se estabelecer, como Getúlio Vargas depois o fez, o que é a cultura brasileira.

O que foi construído pela oligarquia na apresentação da peça *Um sarau no paço de São Cristóvão* e de outros eventos durante o início da república, sem chancela oficial, sem programa escrito e documentado, sem apoio de nenhum órgão público e sem financiamento de órgãos oficiais é um claro projeto de construção da memória.

O ato de celebrar, enaltecer e recontar a História brasileira em seu momento capital, ou seja, no período da independência, que é proposto pela peça de Paulo Setúbal de maneira didática e narrativa, caracteriza uma construção de memória que se quer manter e eternizar.

Portanto, a imagem de “inocente brincadeira” apresentada por Alfredo Mesquita, perde espaço para a questão da memória conservada, criada ou recriada.

A construção de uma memória nacional, a busca das origens da nação brasileira e a necessidade de se “ter um passado” para se construir o “futuro”, transparecem nesta encenação de 1926.

Era a oligarquia buscando, através da expressão teatral, acreditar em sua História e na grandeza de seus fundadores, através do jogo lúdico e didático, da celebração e da catarse que o teatro proporciona de forma clara.

Mais que isso, era a oligarquia querendo ser parte desta História, não como paciente, mas como agente, colocando São Paulo e a ela própria como o motor da máquina que alavanca a estrutura, ainda ultrapassada brasileira, para o século XX.

BIBLIOGRAFIA

Fontes:

SETÚBAL, P. Um sarau no Paço de são Cristóvão. [São Paulo]: Edição Comemorativa Centenário do autor, 1994.

LIBRETO da apresentação da peça Um sarau no Paço de são Cristóvão organizado pela Liga das Senhoras Católica, São Paulo, 1926.

Obras:

ABUD, K. M. “A idéia de São Paulo como formador do Brasil” IN: Encontros com a História. São Paulo: Ed. UNESP, 1999, pp.71/80.

. Sangue intemorato e as nobilíssimas tradições. Tese de doutorado em História social. FFLCH/USP. São Paulo, 1985.

AGUIAR, F. W. de “A estrutura da espera” IN: VÉSCIO, L. E., SANTOS, P. B. Literatura & História. Bauru/São Paulo: EDUSC, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. História. A arte de inventar o Passado. Bauru/SP: EDUSC, 2007.

ALCÂNTARA MACHADO, A. “Discurso de recepção na Academia Brasileira de Letras” IN: SETÚBAL, P. Ensaaios Históricos. 5 a. e. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1983.

ALMEIDA PRADO, D. A personagem de ficção. São Paulo: Martins, 1964.

ALVES, A. M. de A. O Ipiranga apropriado. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

ÂNGELO, I. 85 anos de cultura. História da Sociedade de Cultura Artística. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

AQUINO, M. A. de. Maria Leopoldina, imperatriz brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, vol. 4.

ARAÚJO, K. A. de Um metódico à brasileira. Tese de doutorado da UNESP: Franca/SP, 2006.

ARINOS, A. O Contratador de Diamantes. Rio de Janeiro: Serviço

- Nacional do Teatro, 1973.
- BELO, J. M. História da república. 8ª. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1983.
- BOBBIO, N. Os intelectuais e o poder. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- BORGES, V. P. Getúlio Vargas e a oligarquia paulista. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1979.
- BOSI, A. A literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1966, vol. V.
. História Concisa da Literatura brasileira. 2ªe. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.
- BOSI, E. Memória e sociedade. 3ª e. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- BOTELHO, A. “Paulo Prado, café e modernidade” IN: ACHEGAS.
Revista de Ciência Política. Rio de Janeiro: Achegas,net, 2003, no. 11.
- BRAGA, C. Em busca da brasilidade. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BRAGA, D. S. C. Paulo Setúbal, vida e obra. São Paulo: Pax & Spes, 1998.
- BURKE, P. O que é História cultural? Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.
- CACCIAGLIA, M. Pequena História do teatro brasileiro. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1986.
- CAFEZEIRO, E e GADELHA, C. História do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.
- CANDIDO, A. A personagem de Ficção 5ª e. São Paulo: Perspectiva, 1976.
. Literatura e Sociedade 8ª e. São Paulo: Publicações Folha, 2000.
- CARMO, E. B. do. São Paulo nos anos vinte. São Paulo: dissertação de mestrado da PUC-SP, 1997.
- CARNEIRO, G. Paixão Brasileira. Literatura e Vida de Paulo Setúbal. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.
- CARONE, E. A República Velha. 2ª e. São Paulo: DIFEL, 1972.
. A evolução industrial de São Paulo. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.
. A Primeira República. 3ª. e. São Paulo: DIFEL, 1976.
. A República Velha II. 3ª. e. São Paulo: DIFEL, 1977.
- CARPEAUX, O.M. História da Literatura Ocidental Rio de

- Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966, vol. IV e VII.
- CARVALHO, J. M. A formação das almas. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CARVALHO, R. S. “Através do Brasil com Afonso Arinos” IN: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: USP, 2008, no. 46.
- CARVALHO NETO, F. Os nobres do Brasil. 2ª e. São Paulo: [s.ed.], 1990.
- CHAMIE, E.(org) 70 anos do Teatro Municipal. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/PMSP, [sem data].
- COELHO, M. Evolução do Feminismo. Rio de Janeiro: Imprensa Moderna, 1933.
- CONNERTON, P. Como as sociedades recordam. Oeiras, Portugal: Celta Ed., 1993.
- CORRÊA, N. Paulo Setúbal em Santa Catarina. Florianópolis: UDESC, 1978.
- COSTA, J. F. “O ‘*Culto da Saudade*’ nas *Comemorações do Centenário da Independência do Brasil: A Criação do Museu Histórico Nacional, 1922*”.IN: Tempos de História. Brasília: UNB/PPG-HIS, jan./jul. 2011, no. 18.
- DEACTO, M. M. Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo. São Paulo: Ed. SENAC-SP, 2002.
- DEL PRIORE, M. (org.) História das mulheres no Brasil. 6ª e. São Paulo: Ed. Contexto/Ed.UNESP, 2002.
- DONATO, G. Paulo Setúbal: entre a História e a Literatura. Dissertação de mestrado, USP, 2008.
- FARIA, J. R. (dir.) História do Teatro Brasileiro. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC, 2012.
- FERREIRA, A. C. A epopéia bandeirante: letrados, instituições, Invenção histórica (1870-1940) São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- . “*Vida (e, morte?) da epopéia paulista*” IN: Encontros com a História. São Paulo: Ed. UNESP, 1999, pp. 91/106.
- FERREIRA, A. C. e MAHL, M. L. (orgs.) Letras e identidades. São Paulo: Annablume, 2008.
- FERRETTI, D. J. Z. A construção da paulistanidade. Tese

- de doutorado em História social.FFLCH/USP, 2004.
- FISCHER, L. A. “*Para uma descrição da literatura brasileira no século XX*” IN: VÉSCIO, L. E., SANTOS, P. B. Literatura & História. Bauru/São Paulo: EDUSC, 1999.
- FREITAS, M.T. Literatura e História 1ªe. São Paulo: Atual, 1986.
- GABURO, V. R. P. O sertão vai virar gente: sertão e identidade nacional em Afonso Arinos. Vitória/ES: UFES, 2009, dissertação de mestrado.
- GLEZER, R. Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo. São Paulo: Alameda, 2007.
- GOMES, T, de M. Um espelho no palco. Campinas: UNICAMP, 2004.
- HOBSBAWN, E., RANGER, T. A invenção das tradições. 3ª e. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1997.
- JORGE, F. Vida, obra e época de Paulo Setúbal. São Paulo: Geração Editorial, 2003.
- JUNQUEIRA, J. R. “*A crônica da História do Brasil: edição comemorativa do Centenário da Independência do Jornal do Comércio*” IN: Anais do Congresso da ANPUH-Rio, 2010.
- . “*As comemorações do sete de setembro em 1922: uma re(leitura) da História do Brasil*” IN: Revista de História comparada. Rio de Janeiro: URJF, 2011.
- KAISER, G. Um diário imperial. Leopoldina. Princesa da Áustria, Imperatriz do Brasil. Rio de Janeiro: Rer, 2005.
- LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. A formação da leitura no Brasil. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- LE GOFF, J. História e memória. 5ª e. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.
- LOURO, G. L. “Mulheres na sala de aula” IN: DEL PRIORE, M. História das mulheres no Brasil. 6ª e. São Paulo: Ed. Contexto/Ed. UNESP, 2002.
- LOVE, J. A Locomotiva. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1982.
- LUCA, T.R. de. A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação. São Paulo: UNESP, 1999.
- . “*São Paulo e a construção da identidade nacional*” IN: Encontros com a História. São Paulo: Ed. UNESP, 1999, pp. 81/90.
- MACHADO, L. G. T. História e Ficção. Uma interpretação da vida e Obra de Paulo Setúbal. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura/

- Xerox do Brasil, 1999.
- MAGALDI, S. “*Um sarau feito espetáculo*” (prefácio) IN: SETÚBAL, P. Um sarau no Paço de são Cristóvão. [São Paulo]: Edição comemorativa do Centenário do autor, 1994.
- .Panorama do teatro brasileiro. 3ª edição. São Paulo: Global, 1997.
- , VARGAS, M. T. Cem anos de teatro em São Paulo. 2ª edição. São Paulo: Ed. SENAC SP, 2001.
- MALUF, M. e MOTT, M. L. “*Recônditos do mundo feminino*” IN: IN: NOVAIS, F. A. (coord.) História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998, vol. 3.
- MARINS, P. C. G. “*Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das Metrôpoles brasileiras*” IN: NOVAIS, F. A. (coord.) História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998, vol. 3.
- MARTINS, A. L. e LUCA, T. R. de. Extra. Imprensa e cidade. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- MARTINS, W. História da inteligência no Brasil. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.
- MATTOS, D. J. L. O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950. São Paulo: Conex, 2002.
- MAUL, C. A marquesa de Santos. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1964.
- MELO, C. S. “*Narrativas da Paulicéia: caipiras numa cidade em transformação*” IN: Fênix. Revista de História e estudos culturais. Assis/ São Paulo: UNESP, jan/fev/mar de 2009, vol. 6, ano VI, no. 1.
- MESQUITA, A. Notas para a História do teatro em São Paulo. São Paulo: [s.e.], 1951.
- MICELI, S. Intelectuais à brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 .
- Nacional estrangeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MOISÉS, M. A criação literária. 6ª e. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1973.
- MONARCHA, C. Lourenço Filho. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 2010.
- MONTEIRO, T. História do Império. O Primeiro Reinado. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/ EDUSP, 1982, vols. 1 e 2.
- MONTEIRO LOBATO, J. B. A Barca de Gleyre. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1946, tomos 1 e 2.

- . Mundo da Lua e Miscelânea. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1946.
- MOTA, L. D. Paulo Setúbal. São Paulo: APL/CC Francisco Matarazzo Sobrinho, 1983.
- MOTTA, Marly Silva da. “*A nação faz cem anos: o centenário da Independência no Rio de Janeiro*”. IN: cpdoc.fgv.br, 1992.
- NOVAIS, F. A. (coord.), SEVCENKO, N. (org. do volume) História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998, vol. 3.
- OLIVEIRA, L. L. “*Do Caipira Picando Fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da Roça ao rodeio*”. IN: Revista USP. São Paulo: EDUSP, nov/2003, no. 59.
- PADILHA, M. A cidade como espetáculo. 1ª e. São Paulo: Annablume, 2001.
- PAES, M. L. P. Paulo Setúbal. O poeta contador de História. São Paulo: Ed. Scortecci, 2008.
- PENNA, M. L. Fernando de Azevedo. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 2010.
- PINHO, W. Salões e damas do Segundo Reinado. 3ª e. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1959.
- PINTO, C. R. J. Uma História do Feminismo no Brasil. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2003.
- RAGO, M. “*Trabalho feminino e sexualidade*” IN: DEL PRIORE, M. História das mulheres no Brasil. 6ª e. São Paulo: Ed. Contexto/Ed. UNESP, 2002.
- RAMOS, C., CÁPUA, C. de. Paulo Setúbal. Uma vida. Uma obra. São Paulo: EditorAção, 1994.
- RIBEIRO, A. I. M. “*Desafios da pesquisa com gênero de escritos: memória e correspondências educativas da imperatriz Leopoldina no século XIX*” IN: faced.ufu.br
- RICARDO, C. “*Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*” IN: Academia.or.br.
- RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.
- RODRIGUES, J. H. Independência: revolução e contra revolução. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Francisco Alves/EDUSP, 1975, vol. 4.
- ROSA, J. O. Paulo Setúbal. São Paulo: Melhoramentos, [s. d.].
- ROSENFELD, A. “*Literatura de personagem*” IN: A personagem de

- Ficção. 5ª e. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 9/50.
- SCHAPOCHNIK, N. “*Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade*” IN: NOVAIS, F. A. (coord.) História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998, vol. 3.
- SCHWARCZ, L e DANTAS, R. “*O Museu do imperador: quando colecionar é representar a nação*” IN: Revista do IEB. São Paulo: IEB USP, fev. 2008, no. 46, pp. 123-164.
- SESSO JR., G. Retalhos da velha São Paulo. 4ª e. São Paulo: Ed. Maltese, 1995.
- SETÚBAL, P. A marquesa de Santos. 9ª. e. São Paulo: Ed. Saraiva, 1949.
- . Confiteor. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1937.
- SEVCENKO, N. Literatura como Missão 3ª e. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- . Orfeu extático na metrópole. São Paulo, Cia das Letras, 1992.
- SODRÉ, N. W. Síntese de História da cultura brasileira. 16ª. e. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.
- SÜSSEKIND, F. Cinematógrafo das Letras. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- TEIXEIRA, M. G. Paulo Setúbal. Campinas/SP: sem editora, 1987.
- VÉSCIO, L. E., SANTOS, P. B. (orgs.) Literatura & História. Bauru/São Paulo: EDUSC, 1999.
- VIEIRA NETO, M. A. Paulo Setúbal, o bom tatuiano. São Paulo: Ed. Saraiva, 1960.
- VITOR, M. Ficção e realidade na obra de Paulo Setúbal. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1975.

Periódicos:

Jornais

Todos dos meses de novembro e dezembro de 1926.

O Estado de São Paulo,
A Platéia,
O Diário Popular,
O Povo,
A Gazeta,
A Tribuna de Santos,
A Capital,
Folha da Manhã,
Folha da Noite,
O Estado de São Paulo [também de maio de 1919].

Revistas

Todas dos meses de novembro e dezembro de 1926 e janeiro de 1927.

A Cigarra,
O Malho,
Paratodos,
Caretta,
Fon-Fon,
O Sacy,
Scena Muda,
Cinearte,
Klaxon [coleção completa],
Revista da Antropofagia [coleção completa],
Revista do Brasil.

Sites

al.sp.gov.br;
acervo.estadao.com.br;
bn.br/bndigital;
bjksdigital.museusegall.org.br;

cpdoc.fgv.br;
encontro2010.rj.Anpuh.org;
hcgallery.com.br;
jcarlos.org;
ligasolidaria.org.br;
nossosaopaulo.com.br;
prefeitura.sp.gov.br;
sfreinobreza.com;
teatromunicipal.sp.gov.br.

Documentário

ROSSI FILMS. *Um sarau no paço de são Cristóvão*, IN: Uma seção de cinema dos anos 20, Programadora Brasil, vol. 38.

ANEXO 1

UM SARAU NO PAÇO DE SÃO CRISTÓVÃO

Paulo Setúbal

PRIMEIRO ATO

CENA I

MARQUESA DE AGUIAR (*sentada ao cravo*) e VISCONDESSA DE ITAGUAÍ (*à janela - F.E.*)

MARQUESA DE AGUIAR - Muita sege, Viscondessa? [*Pára de tocar, a fim de ouvir*]

VISCONDESSA DE ITAGUAÍ - Muita, Marquesa. Ainda agora, lá no pátio, vi estacar a da

Baronesa dos Goitacazes.

MARQUESA DE AGUIAR - A da Baronesa dos Goitacazes? Muito bem. E Vossa Excelência deu ordens para que a Baronesa entrasse para este salão?

VISCONDESSA DE ITAGUAÍ (*Aproximando-se do cravo, no qual se recosta*) - Perfeitamente, Marquesa; determinei, como Vossa Excelência ordenou, que entrassem para aqui as damas de honor, as camareiras e as fidalgas com grandeza. Somente a Marquesa de Paranaguá e a Condessa de Itapagipe, como damas do Paço, determinei que fossem conduzidas diretamente aos aposentos da Imperatriz. São elas que vêm acompanhar Sua Majestade a este salão.

MARQUESA DE AGUIAR - Tal e qual! Mas as filhas das damas, conforme combinamos,

Vossa Excelência está fazendo entrar para o Salão Encarnado, não é verdade?

VISCONDESSA DE ITAGUAÍ - Sim, Marquesa, as filhas das damas e os moços fidalgos

para o Salão Encarnado. [*Sobe e olha para D.*] E lá estão eles de fato. É um fino bando de rapazes e raparigas, Marquesa! Todos muito festivos! Todos muito tagarelas!

[*Aproximando-se da Marquesa*] Vossa Excelência não imagina como veio encantadora a

pequena Calmon...

MARQUESA DE AGUIAR - A pequena Calmon? Aquela é realmente uma criaturinha doce

e fina. Um bibelô de luxo, muito gracioso. Ela vai dançar a gavota, não vai?

VISCONDESSA DE ITAGUAÍ - Sim, Marquesa, ela e o Nogueira da Gama. É um gosto

vê-los bailar. Não há ninguém, na Corte, que baile como eles. Um primor! Mas o Nogueira

da Gama, ao que parece, ainda não surgiu aí... [*Vai novamente à janela*]

MARQUESA DE AGUIAR - Ainda não veio? [*Levanta-se e vai também à janela*]

VISCONDESSA DE ITAGUAÍ - Não vejo a sua sege. Marquesa, é melhor eu ir até o Salão Encarnado averiguar...

MARQUESA DE AGUIAR - [*Desce, acompanha-a até junto a mesa superior*] Vá, Viscondessa! Vá! E olhe; vigie-me bem esses rapazes. Vossa Excelência só os traga para

aqui quando a Imperatriz entrar.

[*A Viscondessa faz duas reverências e dá um passo; vai sair pela porta D., mas, ao virarse,*

dá de chofre com o Visconde da Cunha, que entra D.A.]

CENA II

MARQUESA DE AGUIAR [*junto à mesa*], VISCONDE DE ITAGUAÍ [*superior*] e VISCONDE DA CUNHA [*porta D.A.*]

VISCONDE DA CUNHA [*Com uma mesura para a Viscondessa de Itaguaí*] - Viscondessa!

VISCONDESSA DE ITAGUAÍ [*Com uma mesura*] - Visconde! Como vê, eu estava de saída... V. Exa. permite?

VISCONDE DA CUNHA [*Com gesto polido*] - Por quem é, Viscondessa! [*O Visconde da Cunha curva-se e a Viscondessa de Itaguaí sai pela D.*]

CENA III

MARQUESA DE AGUIAR E VISCONDE DA CUNHA

VISCONDE DA CUNHA [*Desce a "2" e curva-se muito cortesmente diante da Marquesa*

de Aguiar] - Marquesa! [*Beija-lhe as mãos*]

MARQUESA DE AGUIAR [*Estendendo-lhe a mão*] - Seja bem-vindo, Visconde!

VISCONDE DA CUNHA - Estou aqui, Marquesa, à espera das ordens de V. Exa. Eu, na

qualidade de veador da Imperatriz, quero saber a que horas exatamente V. Exa. deseja que eu conduza Sua Majestade até o salão.

MARQUESA DE AGUIAR - Ainda é muito cedo, Visconde. Mas julgo que os convidados,

às oito em ponto, estejam todos no pátio. Será então o momento para que V. Exa. vá buscar Sua Majestade. Enquanto isso, para o não enfadar, conversemos um pouco, meu caro veador...

VISCONDE DA CUNHA [*Vai sentar-se no canapé da esquerda, acompanhando-a*] - Com

infinita honra, Marquesa.

MARQUESA DE AGUIAR [*Indicando a poltrona "7"*] - Diga-me aqui, Visconde: V. Exa.

não acha que foi uma excelente idéia essa de festejarmos o aniversário de Sua Majestade

com o sarau?

VISCONDE DA CUNHA [*Senta-se na poltrona "7"*] - Uma idéia soberba! Sua Majestade, a

Imperatriz, escusa-se sempre a dar beija-mão no seu dia de anos. Sua Majestade tem um caráter muito dela: não gosta de exhibições. Nem de paradas, nem de festas reboantes.

Nada mais natural que V. Exa., como camareira-mor, preparasse à Sua Majestade, no aniversário de hoje, um sarau de arte; um sarau bem carinhoso, com gente amiga e de trato polido. Isto - penso eu - há de contentar imenso Sua Majestade! Que números pretende V. Exa. apresentar?

MARQUESA DE AGUIAR - Um sarau discreto, sem ruído. Uma reunião de amigos! Mero

pretexto para ouvirmos alguns versos, alguma músicas ao cravo. Umas músicas de nosso

grande José Maurício que, V. Exa. sabe, são um encanto.

VISCONDE DA CUNHA - Um encanto! Músicas verdadeiramente belas... Mas, diga-me

um pouco, Senhora Marquesa: não há danças?

MARQUESA DE AGUIAR - Naturalmente que há! Mas isto é uma surpresa da festa. Sua

Majestade não imagina que lhe preparamos um sarau com danças... De forma que, com

essas amenidades bem íntimas, havemos de passar a noite ao lado da nossa Imperatriz.
VISCONDE DA CUNHA - Ótimo, Marquesa! Ótimo! É um programa encantador, muito

afetuoso. *[Levanta-se e vai espreitar F.]* Mas agora, Marquesa, aqui entre amigos, esclareça-me um pouco: o Imperador vem? *[Senta-se novamente]*

MARQUESA DE AGUIAR - Provavelmente não. Sua Majestade tem hoje à noite reunião

urgente do Conselho. Lord Charles Stuart, embaixador extraordinário da Inglaterra, está aí

a resolver complicadíssimos negócios de Estado. E essa reunião do Conselho, certamente, impede o Imperador de vir. Demais, como o Visconde bem vê, uma reunião de amigos... O Imperador seguramente não virá!

[Um criado uniformizado de primeira gala dá alguns passos até a entrada do salão; e, grave, solene, erguendo alto o reposteiro, anuncia com retumbância:]

- A Senhora Baronesa de Goitacazes!

- A Senhora Viscondessa da Cachoeira!

- A Senhora Marquesa de Jacarepaguá!

[Entram pela porta do centro]

[Visconde lev. E fica. Viscondessa lev. e sobe um pouco]

CENA IV

MARQUESA DE AGUIAR *[superior pol.3]*, VISCONDE DA CUNHA, BARONESA DE

GOITACAZES, VISCONDESSA DA CACHOEIRA *[3]* E MARQUESA DE JACAREPAGUÁ

[4].

BARONESA DE GOITACAZES - Permite, Senhora Marquesa?

MARQUESA DE AGUIAR - Oh! Façam o favor...

[Entram todos]

VISCONDE DA CUNHA *[Curvando-se gentilmente]* - Excelentíssimas Senhoras!

[Avança,

beija-lhes as mãos uma por uma e fica a 1]

[As senhoras beijam-se no rosto, descem e formam um semicírculo em torno da Marquesa de Aguiar. Criado leva a cadeira de 3 para junto de 7]

MARQUESA DE AGUIAR À BARONESA DE GOITACAZES - Sente-se, Baronesa!

BARONESA DOS GOITACAZES *[Sent. no canapé E.]* - Muito obrigada, Marquesa! E V.

Excelência por que se levantou? Tenha a bondade... *[Aponta a pol. da Marquesa]*

VISCONDESSA DA CACHOEIRA E VISCONDESSA DE JACAREPAGUÁ *[Ao mesmo*

tempo] [para a Marquesa de Aguiar] - É verdade, Marquesa! Tenha a bondade...

MARQUESA DE AGUIAR *[Sentando-se no canapé]* - Muito obrigada! Muito obrigada!

[Viscondessa da Cachoeira sent. pol. 7 e Jacarepaguá na 3, que o criado trouxe. Visconde da Cunha de pé a 4 junto à mesa. Nesse instante, enquanto a Marquesa agradece, o criado de galão dá uns passos até a entrada do salão e, grave, solene, anuncia com retumbância:] - O Senhor Barão de Marshall, ministro diplomático da Áustria!

CENA V

OS MESMOS E O BARÃO DE MARSHALL

MARSHALL *[entrando]*: Excelentíssimas Senhoras! *[Vai direto à Marquesa de Aguiar e*

beija-lhe a mão] - Marquesa!

MARQUESA DE AGUIAR - Barão!

MARSHALL *[às outras damas, depois de recuar um pouco:]* - Já tive a honra de saudar

Vossas Excelências no saguão... *[Ao Visconde da Cunha:]* Meu caro Visconde.

[Apertam

as mãos. V. Cunha fica canto superior da mesa].

BARONESA DE GOITACAZES - É verdade, Barão! Por sinal que todos nós reparamos na

jovialidade de V. Exa.! O Barão estava alegre...

MARQUESA DE JACAREPAGUÁ - Alegríssimo! Pudera! Hoje, aniversário da Imperatriz,

é dia de grande festa para toda a corte; mas muito particularmente ao Senhor Ministro da

Áustria.

VISCONDE DA CUNHA À MARQUESA DE AGUIAR *[ao mesmo tempo:]* - É verdade! É

verdade! Somente ao Senhor Ministro da Áustria, não; mas ao amigo fiel, ao amigo devotado e íntimo de Sua Majestade, a Imperatriz!

BARONESA DE GOITACAZES - Isso mesmo! O Barão é grande amigo de nossa ama, a

Senhora Dona Leopoldina...

MARSHALL - V. Exas. têm razão, minhas senhoras! Hoje é dia de festa para mim.

Dias

de aniversário da minha ama e da minha Imperatriz! Vossas Excelências nem avaliam o quanto isso me comove. Vi-a em pequenina, assim, deste tamaninho, uma boneca!

Estava eu em Viena quando ela nasceu. Lembra-me tanto! Isto foi... Deixa ver... Isto foi...

Isto foi em 1797! Isto mesmo! 27 de janeiro de 1797! Como poderia supor, então, que aquela pequerrucha, aquele bebezinho tão loiro, haveria de ser, um dia, a Imperatriz do Brasil! Havia de ser um dia a minha ama, a minha imperatriz! Goitacazes, V. Exa.

estava

em Viena. Eu era, nesse tempo, moço da câmara, morava no palácio de Francisco I, quando D. João VI negociou o casamento do filho, então príncipe herdeiro, com a senhora

Dona Leopoldina, então arquiduquesa da Áustria.

MARQUESA DE AGUIAR - V. Exa., Barão, assistiu ao casamento?

MARSHALL - Assisti! Assisti!

MARQUESA DE JACAREPAGUÁ - Dizem que foi uma das coisas mais belas que já viu a

Europa!

VISCONDE DA CACHOEIRA - O casamento mais retumbante da época, não é verdade,

Barão?

MARSHALL - O mais retumbante, Viscondessa! E eu vi, vi com estes olhos, esse acontecimento formidável.

VISCONDE DA CUNHA *[indo sentar-se poltr. 3]* - Nesse caso, Barão, conte-nos um pouco dessa maravilha...

MARSHALL - Com muito gosto, meu caro Visconde. É um caso que me é muito agradável

de relembrar. *[Uma pausa]* Imaginem Vossas Excelências que...

[O criado dá um passo até o salão e anuncia:]

- O Senhor Conde e a Senhora Condessa de Valença!

- O Senhor Marquês de Maricá!

[Visconde da Cunha lev. e fica junto ao cravo. Marshall dá as costas para o público superior à mesa]

CENA VI

OS MESMOS E MARQUÊS DE VALENÇA, MARQUESA DE VALENÇA,
MARQUÊS DE
MARICÁ.

Excelências!

[Os cavalheiros - Marshall e Cunha - curvam-se diante da Marquesa, beijando-lhe as mãos.]

MARQUÊS DE VALENÇA *[ao mesmo tempo beija as mãos da camareira-mor:]* - Marquesa! *[Beija-lhe as mãos e, depois, faz reverência às outras damas; afasta-se, ficando no canto D. inferior da mesa].*

MARQUESA DE AGUIAR - Conde! *[Faz, em seguida, uma reverência diante de cada uma das senhoras]* MARQUESA! *[À Viscondessa que X 3 depois da ver. da Viscondessa]*

Viscondessa!

MARQUESA DE JACAREPAGUÁ JUNTO COM VISCONDESSA DA
CACHOEIRA

[respondendo] Conde!

[Lev. X superior à mesa e vem sentar-se, ao seu tempo, no canapé da D., palestrando V. Cunha. A Condessa de Valença beija as damas no rosto, enquanto o conde de Valença aperta as mãos dos cavalheiros e senta-se na poltrona 8. A esse tempo, Maricá estará superior ao canapé]

- Barão!

- Visconde!

BARÃO DE MARSHALL E VISCONDE DA CUNHA

- Conde!

- Marquês!

[Conde de Valença senta-se entre as damas. A Condessa de Valença também se senta, canapé. M.A. levanta-se de seu lugar a V. Ex para a pol 8.]

[Maricá, depois de beijar as mãos das senhoras, sent. Canto esq. da mesa.]

MARICÁ À BARONESA DOS GOITACAZES - Avistei hoje V. Exa., Baronesa, quando

passava de sege pela rua dos Barbonos...

BARONESA DOS GOITACAZES - Eu também avistei V. Exa., Marquês; infelizmente não

tive tempo de cumprimentá-lo; a parelha ia num tropel largado!

MARQUÊS DE MARICÁ - Realmente! A sege de V. Exa. voava... E que animais soberbos! Meus parabéns! V. Exa. tem a mais bela parelha da corte...

MARQUÊS DE VALENÇA *[interrompendo]*: Perdão! Mas vejo que viemos interromper o

senhor Barão de Marshall...

MARQUESA DE AGUIAR - Interromper, não?. Vieram ouvir conosco o senhor barão falar

do casamento de Sua Majestade, a senhora Dona Leopoldina.

VISCONDE DA CUNHA - O Barão ia, justamente, contar-nos as festas de Viena, que foram de estrondo.

MARQUESA DE JACAREPAGUÁ - Que foram as mais belas da época, não é verdade, Barão?

MARSHALL - As mais belas da época! Ora, ouvi, Excelentíssimas Senhoras. As negociações diplomáticas haviam terminado com êxito. Assentou-se definitivamente que o

Príncipe D. Pedro se casaria com a Arquiduquesa D. Leopoldina. Faltava apenas solenizar o ajuste secreto dos gabinetes. De tão alta missão, como sabem, foi incumbido o embaixador de Paris.

VISCONDE DA CUNHA - O fidalguíssimo Marquês de Marialva, um dos mais nobres sangues da Península.

MARQUÊS DE MARICÁ - Pedro José Joaquim Vitor de Menezes Coutinho.

MARSHALL - Perfeitamente. Marialva recebeu as ordens como honra suprema. Aquela missão de galantaria, envaidecedoramente elegante, vinha doirar com refulgência os velhos braços, já tão famosos na história da graça e da cortesia.

VISCONDE DA CACHOEIRA - O fidalguíssimo Marquês de Marialva bem como sua excelentíssima família foram sempre famosos na história da graça e da galantaria.

MARQUÊS DE MARICÁ - Basta recordar aquela façanha do velho Marialva, na última corrida de touros, em Salvaterra...

MARQUESA DE AGUIAR - É verdade! Uma façanha única...

MARSHALL - Por isso mesmo, com essas tradições de família, o diplomata apresentou-se

com pompas régias. Circundou-se de grande aparato. Gastou desordenadamente, como um rajá. E um dia, enfim, cercado de equipagens, enfiou as suas berlindas doiradas, pela estrada real, e partiu estrondosamente para Viena.

MARQUESA DE JACAREPAGUÁ - V. Exa. assistiu, Barão, a essa entrada do embaixador, em Viena?

MARSHALL - Assisti, minha senhora. A mais luzida embaixada que já se viu em Viena.

Nem a de Napoleão, quando mandara buscar Maria Luíza, tivera tanta riqueza.

MARQUÊS DE MARICÁ - Nem a de Napoleão?

MARSHALL - Nem a de Napoleão. Pode-se dizer que Marialva entrou em Viena com o espanto de grande rei. Dou a V. Exa. um pormenor: a carruagem do embaixador vinha

cercada por setenta pajens rutilantemente agaloados. Montando ginetes árabes, muito negros, com arreios de prata e telizes de veludo, rebrilhando por tudo, em relevos fortes, as armas dos Marialvas.

MARQUESA DE AGUIAR - Que extraordinária riqueza!

MARSHALL - E V. Exa. não imagina o grande sucesso que ele fez na corte, com aquele

belo tipo de moreno peninsular e aqueles olhos românticos e negros, quando, no outro dia, com protocolo severíssimo, pediu a mão da senhora Dona Leopoldina para o

Príncipe

D. Pedro.

MARQUESA DE VALENÇA - E o casamento, Barão? V. Exa. assistiu ao casamento?

MARSHALL - Assisti, Conde, assisti.

MARQUESA DE JACAREPAGUÁ - Foi em Viena?

MARSHALL - Em Viena, minha Senhora.

MARQUESA DE JACAREPAGUÁ - No Palácio Imperial?

MARSHALL - No Palácio Imperial. Na Capela do Paço. Como V. Exa. pode calcular, uma solenidade deslumbradora.

MARQUÊS DE MARICÁ - Aliás, creio que a nota mais extraordinária desta embaixada foi

o famoso baile que o Marquês de Marialva deu em honra de sua Princesa. Dizem mesmo

que Marialva se arruinou com ele.

VISCONDESSA DA CACHOEIRA - Arruinou-se com ele?

MARQUESA DE AGUIAR - Mas esta embaixada não foi toda promovida por D. João VI?

VISCONDE DA CUNHA - Pelo menos foram largas as ordens que partiram daqui.

MARSHALL - Não tenho dúvidas! Mas o senhor Marquês de Maricá tem razão.

Marialva

arruinou-se. Não se contentou em gastar todas as grossas ordens que recebera; dissipou nesta festa toda a herança do pai.

TODOS - Oh! Que diz V. Exa.?

MARQUESA DE JACAREPAGUÁ - Gastou toda a herança do pai?

MARSHALL - Toda a herança! Imaginem, minhas senhoras, as loucuras que cometeu Marialva! Mandou construir pavilhões riquíssimos nos jardins de Rugartem. Recheou-os

de móveis italianos da Renascença. Decorou-os com tapeçarias velhíssimas, gobelins raros, assinados Lebrun. Cobriu-os de seda e de damascos. E, enfim, com essas grandezas, o gentil-homem incomparável abriu os seus salões para a festa única. E recebeu, na noite memorável, a corte inteira de Viena.

BARONESA DE GOITACAZES - A corte inteira? Pois também os Imperadores estavam presentes?

MARSHALL - Pois então. As nove horas, ao som do hino, entraram os Imperadores.

Vieram com Suas Majestades todos os Arquiduques. Metternich, com o fardão recamado

de crachás, compareceu em grande gala. Rompeu o baile a Senhora Dona Leopoldina.

Sua Alteza dançou uma "polonaise" com o Senhor Marquês de Marialva. E Metternich, durante toda a noite, dizia alto, derramando olhos tontos por aquele faiscar: - Mas é uma festa das mil e uma noites! É uma festa das mil e uma noites!

VISCONDESSA DA CACHOEIRA - Mas realmente, Barão, foi uma festa das mil e uma

noites! Um deslumbramento!

MARSHALL - Mas, ouça o resto, Viscondessa. As onze horas serviu-se a ceia.

Marialva

sentou-se com os Imperadores à mesa da família real. Havia quarenta talheres. E toda a baixela desse serviço, gravada com as armas dos Marialva, era de ouro maciço. De ouro maciço, meus senhores! Imaginem! Todos os outros convivas - e eram mais de mil - foram servidos em baixelas de prata.

MARQUESA DE AGUIAR - Mas, neste caso, o baile custou uma fortuna!

MARSHALL - O baile custou, nestes belos tempos, mais de um milhão de florins! E

Marialva, num gesto muito seu, ofereceu, no dia seguinte, aos pobres de Viena, os pavilhões com todas as maravilhas que lá havia. Não retirou deles uma única alfaia.

VISCONDE DA CUNHA - Mas foi deslumbrador, Barão!

MARQUESA DE AGUIAR - Deslumbrador! Que fidalgo, esse Marialva!

TODOS - Que distinção! Que fidalguia! É soberbo!

MARSHALL - Dias depois, em Liorne, D. Leopoldina partia para o Brasil. Ao embarcar-se

na corveta que a aguardava, a D. João VI, houve uma cena tocante. Maria Luísa, a mulher de Napoleão Bonaparte, veio despedir-se de D. Leopoldina. E aquela que conhecera todas as grandezas do mundo, aquela que vira a Europa inteira ajoelhada a seus pés, ao abraçar a irmã, dizia em lágrimas: "Ama o Brasil"!

MARQUESA DE VALENÇA - E S. M. faz o povo feliz, Barão; S. M. ama o Brasil! Eo Brasil, a meu ver, adora a sua Soberana.

BARONESA DE GOITACAZES - V. Exa. sabe, por certo, a influência decisiva que teve a

nossa boa Imperatriz na Independência do Brasil...

[O criado anuncia, no mesmo tom:]

O Senhor e a Senhora Marquesa de Gabriac, ministros da França!

CENA VII

OS MESMOS, MARQUÊS E MARQUESA DE GABRIAC.

[Os circunstantes abrem alas. Os cavalheiros curvam-se]

Senhor Marquês! Senhora Marquesa!

MARQUÊS DE GABRIAC *[passando entre os circunstantes e dirigindo-se à Marquesa de*

Aguiar] - Meus senhores! Excelentíssimas Senhoras!

[A Marquesa de Gabriac beija a Marquesa de Aguiar no rosto. O Marquês beija-lhes as

mãos e vai colocar-se a E., junto a Cunha e Marshall.]

MARQUÊS DE MARICÁ *[oferecendo a poltrona, depois vai ao grupo E]* - Eis uma poltrona, Marquesa! Vossa Excelência veio justamente no momento em que a Senhora Condessa de Valença estava a fazer política.

MARQUESA DE GABRIAC *[sentada pol. 9]* - É um assunto muito interessante.

MARQUESA DE AGUIAR - Sim! Estava a dizer o quanto nossa Imperatriz colaborou na

Independência do Brasil.

MARQUESA DE GABRIAC - Verdade? Pois S. Majestade, a Imperatriz, também tomou

parte ativa nesse acontecimento?

MARQUÊS DE VALENÇA - Uma parte ativíssima, Senhora Marquesa! O Brasil deve à

Imperatriz esse serviço eterno. S. M. contribuiu energicamente para a Independência.

MARQUÊS DE GABRIAC - Para a Independência? Sua Majestade? Eis uma notícia que

eu nunca soube! Mas interessa-me muitíssimo conhecê-la. Vossas Excelências poderiam explicar-me o papel da Imperatriz na formação do Império?

VISCONDE DA CUNHA - É muito fácil! Veja, Marquês... Foi D. Leopoldina, em primeiro

lugar, que mais se bateu pela entrada de José Bonifácio no Ministério. E José Bonifácio, como todos sabem, foi a alma da Independência.

MARQUÊS DE VALENÇA - José Bonifácio foi a alavanca! Foi a força decisiva daquele

movimento!

MARQUÊS DE MARICÁ - Isso é perfeitamente exato. José Bonifácio foi a alma da

Independência do Brasil. V. Exa. diz muito bem: José Bonifácio foi a força decisiva daquele movimento!

MARSHALL - Mas José Bonifácio recusava-se, por acaso, a entrar no Ministério?

MARQUÊS DE MARICÁ - Recusava-se formalmente! José Bonifácio, que nunca foi ambicioso político...

BARONESA DE GOITACAZES - Justamente. Justiça seja feita: nunca foi um ambicioso

político! José Bonifácio declarara, da maneira mais categórica, que não aceitava aquele posto altíssimo. A Imperatriz, diante da recusa, mandou chamá-lo. Procurou convencer o

velho Andrada. Mas qual! José Bonifácio obstinava-se em não se envolver em política. Afinal, como supremo argumento, a Imperatriz mandou buscar a princesinha Maria da Glória. E, muito gentilmente, colocando nos braços do velho a pequerrucha, D.

Leopoldina

exclamou: "Não sou eu que pede a V. Exa., senhor José Bonifácio! Mas é a princesa, esta

brasileirinha que pede a Vossa Excelência este favor ao Brasil: aceite o cargo de Ministro".

MARQUESA DE GABRIAC - Que interessante! É um episódio íntimo e curioso que eu ignorava completamente!

MARSHALL À MARQUESA DE GABRIAC - Interessantíssimo!

MARQUESA DE AGUIAR - Mas é a verdade! Foi isso, tal e qual, o que se deu.

VISCONDE DA CUNHA - De forma que, meus senhores, no dia em que José Bonifácio

entrou para Primeiro-Ministro, a causa da Independência ganhou sua vitória.

MARQUESA DE VALENÇA - E D. Leopoldina não arrefeceu um só dia. Teceu, insufrou,

sacudiu. Trabalhou com alma. E esse trabalho discreto, na sombra, foi dos mais quentes e dos mais firmes.

[Nessa altura, os senhores Gabriac, Cachoeira e Jacarepaguá levantam-se e, por trás das poltronas, vão fazer um pequeno grupo quase ao meio]

BARONESA DE GOITACAZES - V. Exas. nem avaliam o que seja a correspondência da

Imperatriz com o Primeiro-Ministro. S. M., a cada bilhete, mandava uma palavra de ânimo

a José Bonifácio. S. M. sonhou sempre fazer do Brasil um país livre, um império novo e belo.

MARQUÊS DE GABRIAC - Esplêndido! E como é triste pensar, Baronesa, que na França

e, talvez, em toda a Europa, muito pouca gente conhece esse belo, esse grande trabalho de S.M.

[Visconde da Cunha vai ao grupo de senhoras, ao centro]

MARQUÊS DE VALENÇA - Foi realmente assim! A paixão da Imperatriz resumiu-se, toda

a vida, em fazer do Brasil um império novo e livre!

MARQUESA DE GABRIAC - A Imperatriz, pelo que vejo, é uma grande política.

VISCONDE DA CUNHA À MARQUESA DE GABRIAC - V. Exa. não ouviu falar, Marquesa, do caso da reunião do Conselho?

MARQUESA DE GABRIAC - Não sei, Visconde! O Marquês ainda não era Ministro no Rio

quando se deram esses altos acontecimentos. Eis a razão da minha ignorância.

CENA VIII

OS MESMOS E A VISCONDESSA DE ITAGUAÍ

MARQUESA DE AGUIAR À VISC. DE ITAGUAÍ - Então, Viscondessa? Não falta nenhum

dos dançarinos? Está tudo preparado?

ITAGUAÍ - Há dois casos para serem resolvidos. Deles depende o maior brilho da festa.

AGUIAR - Como assim?

ITAGUAÍ - Ficou combinado que se dançasse a pavana também. Mas falta uma dama: a pequena Queiroz não veio.

VISCONDE DA CUNHA - Isto é um caso muito grave.

AGUIAR - Mas por que não a substituem?

ITAGUAÍ - Umas não sabem, outras não gostam, outras não querem...

AGUIAR - E então?

ITAGUAÍ - A Viscondessa da Cachoeira dança muito bem a pavana...

CACHOEIRA - Não diga isso, Viscondessa. Mal sei dançar a pavana e, o que é mais, já combinei dançar o minueto.

AGUIAR À CACHOEIRA - Senhora Viscondessa! V. Exa. é moça e dança admiravelmente. Não pode recusar este prazer à Imperatriz!

GOITACAZES - V. Exa. tem razão, Marquesa!

MARQUÊS DE VALENÇA - Estou convencido de que a pavana terá um grande brilho com

V. Exa.

JACAREPAGUÁ - Nem a Viscondessa seria capaz de esquivar-se a um pedido da Marquesa.

CACHOEIRA - V. Exas. confundem-me! Eu danço muito mal a pavana. Confesso que não

há a menor má vontade. Mas há muitas outras que darão maior brilho à festa.

AGUIAR - Senhor Barão de Marshall! Tenha V. Exa. a bondade de intervir como embaixador, em caso muito grave.

MARSHALL - [*aproximando-se:*] - Muito grave? Como embaixador? Acaso alguma declaração de guerra?

AGUIAR - Mais grave ainda, Barão.

MARSHALL - Diga então, V. Sa.

AGUIAR - O senhor Barão aprecia a pavana.

MARSHALL - Ah! Então o caso é gravíssimo. Eu dou a vida pela pavana.

AGUIAR - Falta uma dama para que se dance a pavana: a senhora Viscondessa de Cachoeira, que a dança admiravelmente, não a quer dançar!

GOITACAZES - Pede-se a intervenção da Áustria, em favor da pavana.

MARQUÊS DE GABRIAC - E o Barão intervirá certamente! Vamos, Barão, é para o maior

brilho da festa de Sua Majestade, sua ama e sua Imperatriz!

MARSHALL [*indo reverente à V de Cachoeira, x 8*] - Senhora Viscondessa da Cachoeira!

Na qualidade de mais velho, ou antes, mais antigo diplomata do Rio, representante, portanto, neste instante, de todas as nações amigas, segundo creio...

MARQUÊS DE MARICÁ - Muito bem! Muito bem!

MARSHALL - Rogo a V. Exa, para brilho da festa de minha Imperatriz e realce da pavana,

que V. Exa. dance a pavana perante a Imperatriz.

CACHOEIRA - Senhor Barão, dançarei a pavana. Curvo-me perante a Europa.

AGUIAR - Eu já sabia! Muito bem, Viscondessa!

[X do sofá e senta-se quando todos saem.]

GOITACAZES, VALENÇA E JACAREPAGUÁ - Muito bem!

ITAGUAÍ - Se V. Exa. quisesse vir até o Salão Encarnado, talvez se combinasse melhor.

CACHOEIRA - Com muito gosto.

JACAREPAGUÁ - Eu acompanho a Viscondessa.

[Ambas saem, seguidas de Itaguaí. Mas Itaguaí, chegando à porta, torna a voltar.

Marshall Gabriac e senhora formam um conjunto junto ao cravo, em cujo banco fica a senhora sentada.]

ITAGUAÍ - Senhora Marquesa se Aguiar!

AGUIAR - Viscondessa!

ITAGUAÍ - Não se resolveu o segundo caso: quem marca a quadrilha?

AGUIAR - Quem marca a quadrilha?

MARSHALL - Senhora Viscondessa. Consiga Vossa Excelência que se dance a pavana e deixe por minha conta a quadrilha.

[Itaguaí agradece com a cabeça e sai]

AGUIAR A MARICÁ - Agora, falta apenas a Viscondessa do Rio Seco.

MARQUESA DE VALENÇA - A Viscondessa chega sempre extremamente atrasada. É um hábito velho.

GOITACAZES - Aliás, a sua fina distinção sempre compensa o atraso.

CONDESSA DE VALENÇA - A Senhora Viscondessa é distintíssima.

O CRIADO ANUNCIA - A Senhora Viscondessa do Rio Seco!

MARICÁ A AGUIAR - Pois, Senhora Marquesa, já não falta a Viscondessa do Rio Seco.

VISCONDESSA DO RIO SECO *[entrando]*: Vejo que não sou a última a chegar, Marquesa.

MARICÁ *[indo a seu encontro:]* - Precisamente a última.

GABRIAC - Precisamente, não. Elegantemente a última.

VISCONDESSA DO RIO SECO *[indo sentar-se junto ao cravo]* - Não vejo aqui a Marquesa de Jacarepaguá, nem a Viscondessa da Cachoeira.

GOITACAZES - Estão no Salão Encarnado.

AGUIAR - V. Exa. chegou perfeitamente a tempo. A Imperatriz ainda nem chegou...

MARSHALL A RIO SECO - E eu sei, minha senhora, sei por que V. Exa. só agora chegou ao Paço.

RIO SECO - Sabe? Não é possível.

MARSHALL - Sei. V. Exa., ao sair, recebeu cartas da Europa.

RIO SECO - Exatamente. V. Exa. adivinhou. Recebi cartas da Europa. Vieram pela corveta ancorada hoje no porto. O Senhor Comendador Francisco Gomes da Silva, que é

muito atencioso, teve a gentileza de as levar em casa.

VISCONDE DA CUNHA - O Senhor Comendador é pessoa muito amável.

MARICÁ - Isso lá é. O Chalaça é uma pessoa muito prestativa. O Chalaça é um bom amigo.

RIO SECO - Pois o Senhor Comendador Francisco Gomes, o Chalaça, como diz o Senhor Marquês de Maricá, levou-me as cartas da Europa. Estava vestida, pronta para sair, mas não pude resistir; fiquei a ler as notícias do meu filho.

MARQUESA DE MARICÁ - O filho de V. Exa., Viscondessa, é diplomata, não é?
 RIO SECO - É, minha Senhora. É secretário em Lisboa. Mas está, neste instante, em Paris. Foi de lá que me escreveu. Mas, vejo que interrompi a conversa. Quem tinha a palavra?

VISCONDE DA CUNHA - A Senhora Condessa ia narrar o caso da reunião do Conselho, antes de 7 de setembro.

RIO SECO - Vejo então que cheguei muito a propósito. V. Exa. deve estar perfeitamente a par do 7 de setembro. O acontecimento deu-se em São Paulo.

AGUIAR - A Condessa é paulista.

GOITACAZES - Uma paulista autêntica!

MARSHALL - Não resta dúvida, Condessa. V. Exa., por ser paulista, tem a obrigação de

saber de todas as minúcias desse acontecimento. Vamos lá, Condessa, dê-nos a honra de contar, como estava contando, o que se passou na reunião do Conselho.

MARQUÊS DE VALENÇA [*indo ao centro*]: D. Pedro havia partido para São Paulo, para apaziguar, lá, a fervedura da província.

MARICÁ - Aquela velha briga entre os Queirozes e os Andradas.

AGUIAR - Oh, Marquês! Por quem é!

[*Maricá desce por trás das poltronas e do canapé e vai sentar-se na poltrona 9.*]

MARQUESA DE VALENÇA [*sorrindo*] - Exatamente! Aquela velha briga política entre os

Andradas e os meus parentes Souza Queiroz. D. Leopoldina ficou-se aqui, na qualidade de regente. E eis que, nesse momento, justamente, chegam ao Rio despachos de Portugal.

GOITACAZES - Diziam coisas aterrorizantes.

CONDE DE VALENÇA - Exatamente, Goitacazes. Mas D. Leopoldina, diante da agressão, não vacilou. Reuniu imediatamente o Conselho de Ministros. A Princesa presidiu-os. E expôs, com energia, a situação desesperadora. José Bonifácio, naquela angústia, interpelou D. Leopoldina: Que acha V. Alteza que devemos fazer?

MARQUESA DE GABRIAC - E o que respondeu D. Leopoldina?

MARQUESA DE VALENÇA - A Princesa, firme e resoluta, respondeu ali mesmo: - Que

fazer? Uma coisa só: "A Independência do Brasil". É separar o Brasil de Portugal.

Assim,

naquele dia, e naquele Conselho, ficou decidido, definitivamente, proclamar-se a independência do Brasil.

MARQUÊS DE GABRIAC - Quanta coisa nova para mim. Quanta coisa interessantíssima.

MARICÁ - Interessantíssima, sim. Mas perfeitamente histórica.

MARSHALL - Não há dúvida, Exa. A Imperatriz foi a alma da Independência.

MARICÁ - Foi depois desse Conselho que os Ministros escreveram a D. Pedro e D. Leopoldina, por sua vez, escreveu uma carta ao marido,

GOITACAZES - Uma carta, Marquês?

MARICÁ - [*Levanta-se e vai ao centro:*] - Sim, uma carta. Aconselhava-o francamente a

proclamar a independência do Brasil. E dizia-lhe: nem mais um instante de hesitação.

Torna livre o Brasil! Constrói uma nação livre, um país novo! José Bonifácio exultou. E,

chamando Paulo Bregaro ao Correio do Paço, entregou-lhe os despachos para D. Pedro. - Veja lá, "seu" Paulo Bregaro, se Vossa Mercê não me arrebentar meia dúzia de cavalos

pelo caminho, nunca mais será correio do Paço. O homem partiu desabalado. E V. Exas. bem sabem o resultado. D. Pedro, no Ipiranga, ao receber a carta de D. Leopoldina, não se conteve: amarrotou nervosamente aqueles papéis, arremessou-os ao chão, com raiva, arrancou a espada da bainha, e, ali, diante da guarda de honra, com um gesto épico, o mais belo gesto de D. Pedro, proclamou a independência do Brasil.

VOZES - Oh! Oh! Bravos!

MARQUÊS DE GABRIAC - Muito interessante!

VISCONDE DA CUNHA - Curiosíssimo!

GOITACAZES - É um episódio magnífico!

MARSHALL - Nada mais confortador, Marquês, do que ouvir V. Exa. fazer à D.

Leopoldina essa justiça. Realmente, minhas senhoras, a cooperação da Imperatriz na Independência foi decisiva.

MARICÁ - Foi, não há que negar, um serviço altíssimo de Sua Majestade. Mas, além disso, deve-lhe o Império um outro benefício. Um benefício incalculável!

GABRIAC - Deve-lhe muitos, eu bem conheço. Mas a que benefício alude V. Exa., Marquês?

MARQUESA DE AGUIAR - Eu já sei! Vossa Excelência, Marquês, quer se referir, por certo, à influência de D. Leopoldina junto ao Imperador, a fim de que o Imperador abdicasse à Coroa de Portugal, não é?

MARQUÊS DE MARICÁ - Não, minha senhora, não é isso. A abdicação à coroa de Portugal, eu bem compreendo, foi um ato de suprema renúncia. Um ato do mais alto amor

ao Brasil. Essa é a verdade! Mas não é isso. Eu quero me referir unicamente à missão científica de Spix e Martius.

BARONESA DOS GOITACAZES - Spix e Martius?

MARQUÊS DE GABRIAC - Como diz, Marquês?

MARQUÊS DE MARICÁ - Sim, meus senhores, a missão científica de Spix e Martius, que

D. Leopoldina trouxe da Áustria para estudar o Brasil. V. Exas. bem sabem que o nosso país é um mistério. Ninguém ainda penetrou nos nossos sertões. Ora, graças a D.

Leopoldina, aí estão os dois sábios a penetrar os segredos dos nossos matos! Imaginem, minhas senhoras, o que significa isso de benefício ao Brasil e às ciências...

BARONESA DOS GOITACAZES - Especialmente às ciências. Aliás, Vossa Excelência há

de saber, a nossa imperatriz é uma sábia!

MARQUÊS DE GABRIAC - S. M. estuda muito?

MARQUÊS DE MARICÁ - Tremendamente! Não há nada para a Imperatriz como as ciências... É uma paixão.

[Viscondessa de Aguiar lev. e sobe D.A.]

BARONESA DOS GOITACAZES - Mas que paixão, senhor Marquês! O forte da Imperatriz são as ciências. Vossa Excelência não calcula o que é aquilo. Sua Majestade passa dias no seu gabinete, a catalogar plantas. S. Majestade passa noites inteiras, no varandim do Paço, com os óculos de aumento cravados no céu! É uma paixão séria!

CENA IX

OS MESMOS E MARQUESA DE JACAREPAGUÁ, VISCONDESSA DE CACHOEIRA E

ITAGUAÍ. ENTRAM DA D. A. E FORMAM UM GRUPO SUPERIOR.

ITAGUAÍ A AGUIAR - O Salão Encarnado está repleto, Marquesa.

AGUIAR - Todos os convidados já chegaram?

ITAGUAÍ - Todos!

GOITACAZES - Está, então, inteiramente providenciada, a dança da pavana.

ITAGUAÍ - Sim, Baronesa, a Viscondessa de Cachoeira é extremamente gentil.

CACHOEIRA - Foi para atender ao pedido diplomático de Áustria...

[Cachoeira desce e vai formar um grupo junto à Sra. Gabriac.]

MARSHALL - E a Áustria agradece, minha senhora. *[Reverência]*

GOITACAZES - Falta agora, senhor Barão de Marshall, o caso da quadrilha. Quem marca

a quadrilha? V. Exa. se comprometeu.

MARSHALL - A quem, dentre todos, caberá esse papel invejável? Evidentemente, a um

dos mais cultos titulares do Império, o moço mais verdejante deste sarau!

GOITACAZES - O senhor Marquês de Maricá!

TODOS - Bravos! Muito bem!

GABRIAC - Ai tem, V. Exa., senhor Marquês, um delicioso decreto de elegância.

MARICÁ - Tem V. Exa. razão, senhora Baronesa. Eu marcarei a quadrilha. Será uma velha experiência dirigindo a afoiteza dos moços. Eu marcarei a quadrilha, senhor Barão.

Mas V. Exa. há de dançar. E, muito cuidado com as marcas. Eu as sei difíceis.

MARQUESA DE AGUIAR - Nesse caso, podemos começar o sarau. V. Exa., Visconde,

conserva no salão as filhas das damas e os moços fidalgos. Nós iremos até lá na hora das danças. V. Exa., porém, faça vir para aqui as senhoras e os cavalheiros que lá estiverem e aqui vamos receber a Imperatriz.

VISCONDESSA DE ITAGUAÍ - Perfeitamente, Marquesa, vou cumprir as ordens de V.

Exa. e volto já. *[Faz uma mesura e sai pela D. 4].*

CENA X

MARQUESA DE AGUIAR AO VISCONDE DA CUNHA - Visconde!

VISCONDE DA CUNHA - Marquesa!

MARQUESA DE AGUIAR - V. Exa., na qualidade de veador, pode ir aos aposentos da Imperatriz e conduzir Sua Majestade até aqui. Está tudo prestes!

VISCONDE DA CUNHA - Vou já, Marquesa.

CENA XI

MARQUÊS DE GABRIAC À MARQUESA DE AGUIAR - V. Exa. revolucionou o Paço com

este sarau, Marquesa! Este sarau é um acontecimento.

MARICÁ - Até a Imperatriz vai hoje sair de seus hábitos. Sua Majestade é tão alheia a festas!

MARQUESA DE AGUIAR - Realmente! Sua Majestade não tem a preocupação de exhibições. A Imperatriz é muito modesta.

[Maricá, Aguiar, Gabriac, Marshall, Cachoeira formam um grupo à E. O Barão Gabriac vai

sentar-se na poltrona 2.]

BARONESA DE GOITACAZES - Modestíssima! É uma das virtudes de Dona Leopoldina.

Mas, sabe, Senhor Marquês de Maricá, qual é, para mim, a imensa, a grande qualidade da Imperatriz?

MARQUÊS DE MARICÁ - Que há de ser, Baronesa?

BARONESA DE GOITACAZES - É aquele seu espírito de caridade. Sua Majestade é profundamente caridosa.

MARSHALL - Muito bem, Baronesa, muito bem! A Imperatriz é, acima de tudo, possuidora

de um coração de anjo! É uma santa!

MARQUÊS DE MARICÁ - A frase é exata, Barão; a Imperatriz é uma santa!

MARQUESA DE AGUIAR - Não há coração mais doce!

MARQUESA DE VALENÇA - Uma alma puríssima. V. Exas. mal imaginam o bem que

derramam aquelas mãos! Não há pobre que não receba dela um auxílio. Nem desgraçado

que lhe não mereça conforto. *[E, interrompendo:]* Marquesa, vede aqui os cavalheiros e as damas que estavam no Salão Encarnado.

[Entram 5 ou 6 pajens e todos, ao mesmo tempo, curvam-se.] - Excelências!

[Dois pajens vêm se colocar à E., e três descem entre a pol. 4 e o canapé e ficam à D.B. Nisso, entra o criado muito rijo, protocolar:] - Alas! Alas! Alas!

[Todos levantam. Um instante de silêncio.]

PAJEM - Sua Majestade, a Imperatriz!

[Surge à porta D. Leopoldina. A imperatriz tem, a um lado, a Marquesa de Paranaguá, de

outro lado, a Viscondessa de Itapagipe. A cauda é carregada por duas ou quatro damas.

A Imperatriz, amável, com um sorriso nos lábios, avança, majestosamente.]

TODOS *[curvando-se, exclamam, reverentes:]* - Majestade! Majestade!

[O séquito atravessa o salão, em direção ao meio-trono armado para D. Leopoldina.

Cai o

pano lentamente.]

SEGUNDO ATO

D. LEOPOLDINA SENTADA AO MEIO-TRONO. DE PÉ, DE UM LADO E DE OUTRO,

MARQUESA DE PARANAGUÁ, CONDESSA DE ITAPAGIPE. NAS POLTRONAS, SENTADAS, A MARQUESA DE AGUIAR E A BARONESA DOS GOITACAZES.

UNS

SENTADOS, OUTROS DE PÉ. JUNTO AO CRAVO, OLHANDO A IMPERATRIZ, ESTÁ A

VISCONDESSA DA CACHOEIRA.

IMPERATRIZ *[sorrindo com um gesto amável:]* - Vamos, Viscondessa! O cravo está à sua

espera.

VISCONDESSA DA CACHOEIRA *[com uma mesura:]* - Com muito gosto, Majestade! É

uma honra para mim... Mas, que música prefere Vossa Majestade ouvir?

IMPERATRIZ - Que música? Ora, minha Viscondessa... *[Rindo-se]* Que pergunta!

Qualquer coisa do nosso José Maurício! *[Virando-se para a Marquesa de Aguiar, ao lado:]*

Não acha, Marquesa?

[Maricá, que conversava com Valença, vem sentar-se na poltrona 4, junto à Marquesa de Gabriac.]

MARQUESA DE AGUIAR *[abanando-se com seu vasto leque:]* - Evidentemente, Majestade! Qualquer coisa do nosso José Maurício. É o maior artista do Brasil! O Barão de Marshall que o diga...

MARSHALL - De inteiro acordo: o José Maurício é o maior artista do Brasil. Nem há outro que se lhe compare...

[Nogueira da Gama levanta-se para conversa com Valença]

IMPERATRIZ *[com um gesto]* - Vamos, então, Viscondessa! Não há que discutir.

[A Viscondessa senta-se ao cravo. Coloca uma peça no mostrador]

IMPERATRIZ - Um instante, Viscondessa. *[Viscondessa vira-se solícita.]* - Diga-me apenas o que é que V. Exa. vai tocar?

VISCONDESSA DA CACHOEIRA - A melodia do *Ingemisco*.

IMPERATRIZ - Muito bem! A melodia é um trecho lindo! Vamos, Viscondessa, toque!

[Valença levanta-se e fica adiante do cravo para voltar as páginas.]

Grande silêncio, a Viscondessa executa a melodia. Todos ouvem com forte interesse. Jogo de fisionomias. Ao terminar, o auditório aplaude discretamente. Há, pelo salão, vários "Bravos".

Todos esses movimentos, na ocasião em que Cachoeira prepara a música para tocar, ficando F2, durante a execução da música. Nogueira da Gama vem colocar-se entre Gabriac e Rio Seco.]

IMPERATRIZ *[aplaudindo]* - Muito bem, Viscondessa, muito bem! A melodia é deliciosa! E

Vossa Excelência., uma artista!

VISCONDESSA *[levantando-se]* - Oh, Majestade!

VISCONDE DA CUNHA *[levanta-se, beijando a mão da Viscondessa:]* - Uma artista, pois

não! A Viscondessa executou primorosamente!

[Marshall e Cunha sobem por trás do trono, sentando-se Marshall na pol. 5 e Cunha na da figurante que se levantou.]

A Viscondessa desce para a E.M., onde recebe a manifestação, a seguir. Valença desce por trás do cravo. Maricá levanta-se e dá-lhe a sua cadeira. Ao sentar-se na cadeira que

Maricá lhe oferece, lev. e rodeiam a Viscondessa batendo palmas. Fazem a Viscondessa

sentar-se na ponta sup. canapé D.]

VISCONDESSA - Visconde, por quem é...

BARONESA DOS GOITACAZES, MARQUESA DE AGUIAR E CONDESSA DE VALENÇA - *[ao mesmo tempo]*

BARONESA: Muito bem! Muito bem!

MARQUESA DE AGUIAR: Executou com perfeição!

CONDESSA DE VALENÇA: A melodia é um encanto!

MARQUESA DE GABRIAC À CONDESSA DE VALENÇA - Um trecho muito fino, Condessa. Lembra um pouco o Mozart, não acha?

CONDESSA DE VALENÇA - Lembra muito! O nosso José Maurício é um artista que honra o Brasil! Tem grande delicadeza na inspiração...

MARQUÊS DE GABRIAC - Mas é brasileiro? Eu julguei que fosse português...

CONDESSA DE VALENÇA - Não, Marquês, é autenticamente brasileiro.

IMPERATRIZ - É brasileiro... El-rei D. João VI teve por ele um entusiasmo imenso. É uma

história muito interessante. V. Exa. não sabe? *[para a Marquesa de Aguiar]* Vossa Excelência., Marquesa, que estava no Brasil, e assistiu ao fato, conte à senhora Ministra da França essa história...

[A Marquesa de Aguiar faz reverência diante do trono e passa superior à mesa, ficando

canto D. Marshall vai sentar-se superior canapé, no lugar de Gabriac. Gabriac lev. e vai

junto ao cravo. Valença levanta-se e oferece-lhe a poltrona, que ele rejeita. Cunha lev. e

vem sentar-se na poltrona de Aguiar, para rodear a Viscondessa. Marshall e Maricá perto

do cravo.]

MARQUESA DE AGUIAR - É um caso que toda a corte sabe, Marquesa... Foi delicioso!

Imagine Vossa Excelência que o nosso José Maurício vivia por aqui obscuramente.

Homem estranho, metido consigo, tratava das suas músicas, muito às escondidas, sem nunca ter sido notado.

GOITACAZES - Ninguém jamais imaginou que estivesse ali naquele homem um artista de

verdade; um desses artistas que engrandecem o seu país.

AGUIAR - Era a pessoa mais modesta do mundo. Eis que D. João VI vem para o Brasil. Vossa Excelência sabe que D. João VI tinha paixão por música?

MARQUESA DE GABRIAC - Sei! É uma paixão atávica. Todos os Braganças são assim...

D. João VI, então, adorava música religiosa!

MARQUESA DE AGUIAR - Exatamente. Adorava a música religiosa. Por isso mesmo foi

que trouxe para o Brasil compositores do mais subido valor...

MARSHALL - O Marcos Portugal, por exemplo!

MARQUESA DE AGUIAR - Marcos Portugal e tantos outros. Pois bem, um dia estava El-

Rei a ouvir a missa na Capela Imperial. De repente, no coro, rompeu uma estranha melodia. Era uma melodia formosíssima. Uma melodia nova, de grande inspiração, muito

colorida, muito vivaz. El-Rei ergueu os olhos para o coro, enlevado!

MARSHALL - Quem era o músico, Marquesa?

AGUIAR - Ninguém sabia! Mas toda a gente, na Capela, sentiu o mesmo embevecimento.

O rei, esse, então, arrebatou-se. E, quando terminou a missa, no Paço, D. João mandou virá sua presença o artista que tocava o órgão. O Conde de Paraty foi, imediatamente, buscá-lo. E trouxe para o Paço... imaginai quem? Um padre! Um homem modestíssimo, o

ar tímido. Era o José Maurício!

MARQUESA DE GABRIAC - O José Maurício?

MARSHALL - Mas era padre?

VALENÇA - Sim, Barão! José Maurício era padre. E D. João perguntou-lhe, diante da corte: - Então, foi Vossa Mercê que tocou o órgão na missa de hoje? O padre respondeu

com um sim muito sumido. E El-Rei sempre a rir: - Mas que melodia formosa, padre! É um

encanto! De quem é aquela partitura tão soberba? O padre fincou os olhos no chão, ainda

mais confuso, mais embaraçado. E El-Rei a insistir: - De quem é aquela partitura? José Maurício não teve por onde sair. E respondeu singelamente: - É minha! D. João ficou assombrado: - "Que diz Vossa Mercê, padre? A música é sua? E José Maurício, envergonhadíssimo, os olhos no chão: - É minha, Majestade! É minha. O rei não se conteve! E, ali, diante de toda a corte, El-Rei arrancou a condecoração do hábito de Cristo

que fuzilava na lapela do Conde de Vila Nova Portugal; e, com o mais alto júbilo, D. João,

em pessoa, pregou a condecoração no peito do padre. Foi uma alegria! Toda a corte fremia. O padre, trêmulo, chorava de felicidade.

[Marshall vai para junto do trono para dizer à Rainha que está comovido.]

MARQUESA DE GABRIAC - Lindo!

CONDESSA DE VALENÇA - Um quadro saboroso!

MARSHALL - Estupendo o gesto de D. João!

TODOS - Estupendo! Curiosíssimo!

MARQUÊS DE GABRIAC - De forma que o José Maurício ficou condecorado com o hábito de Cristo?

MARQUESA DE AGUIAR - Com o hábito de Cristo! E, desde então, até morrer, tornou-se

o Maestro da Real Capela. D. João tomou-o debaixo de sua proteção...

MARQUÊS DE GABRIAC - E com toda a justiça! Marquesa, o padre José Maurício é um

compositor de nota; um compositor que honra o Brasil...

BARÃO DE MARSHALL - Em casa do Barão de Santo Amaro, como todos sabem, fazemse

lindos saraus de arte.

GOITACAZES - Lindos! É o salão mais espiritual da Corte.

MARSHALL - Pois bem, ontem, em casa do Santo Amaro, passamos a noite a ouvir o José Maurício tocar ao cravo! A Senhora Viscondessa do Rio Seco a cantar...

GOITACAZES À MARQUESA DE GABRIAC - Devia ter sido uma maravilha! A Viscondessa do Rio Seco tem uma linda voz. V. Exa. já ouviu a canção "Florau"?

GOITACAZES - Sim, Marquês. Uma peça encantadora!

MARQUÊS DE GABRIAC - Sim?

MARQUESA DE GABRIAC - Nesse caso, vamos ouvi-la. Estou fundamentalmente interessada

pela Senhora Viscondessa do Rio Seco. Quem há de executar a peça, senhor Barão de Marshall?

MARSHALL - Não há que perguntar, Marquesa. É a Senhora Viscondessa da Cachoeira!

É a grande cravista do Paço...

CACHOEIRA - Eu? Grande cravista? V. Exa. é um galanteador irônico, Barão...

GOITACAZES - Não, minha senhora! O Barão de Marshall é simplesmente um reto distribuidor de justiça. V. Exa. é a nossa artista! Por isso, vamos! Toque! A Senhora Ministra da França há de gostar... É verdade... Há de gostar...

IMPERATRIZ *[com um gesto:]* - Vamos, Viscondessa! O cravo está pedindo as suas mãos.

CACHOEIRA - Oh, Majestade... [*Senta-se ao cravo*].

MARSHALL [*indo até a Rio Seco*] - Viscondessa, estamos ansiosos por ouvi-la! A Senhora Viscondessa da Cachoeira já está ao cravo...

RIO SECO - Com muita honra, Barão! [*Vem para o cravo. Canta.*].

[*Alguém fica ao lado do cravo para viver de primeira.*

Ao terminar:]

TODOS - Muito bem! Muito bem!

[*palmas*].

GABRIAC - Vossa Excelência é uma artista!

MARICÁ - Curiosa música!

[*Simultaneamente, Marshall levanta-se canapé superior. Lev. para oferecer a poltrona à*

Viscondessa, leva-a para D., colocando-a na cadeira de Cunha, que se levanta.]

VISCONDE DA CUNHA À MARQUESA DE GABRIAC - A música no Brasil tem tido muito

boa estrela.

IMPERATRIZ - Vossa Excelência não imagina, Senhora Marquesa, quanto artista de valor, mas de imenso valor, tem aparecido no Brasil.

MARQUESA DE GABRIAC - Sim? Muito artista de valor?

VISCONDE DA CUNHA - Muitíssimo! Um deles, um verdadeiro gênio, esse veio ao Brasil,

por intermédio da França...

MARQUESA DE GABRIAC - Da França?

VISCONDE DA CUNHA - Pois não! Por intermédio da França... Foi o Neukomm. O Segismundo Neukomm. Vossa Excelência não ouviu falar dele, Marquesa de Gabriac?

MARQUESA DE GABRIAC - Perfeitamente. O Neukomm foi o discípulo querido de Haydn. Taleyrand, em França, protegeu-o grandemente. E Neukomm esteve no Brasil?

VISCONDE DA CUNHA - Esteve! Veio no séquito do Duque de Luxemburgo, o embaixador de Luiz XVIII.

MARQUESA DE VALENÇA - É verdade, senhora Marquesa. O Duque de Luxemburgo

esteve aqui no Rio ao tempo de D. João VI.

MARQUESA DE GABRIAC - E dizem que foi recebido com pompas estrondosas, não é

verdade?

MARSHALL [*Junto ao trono:*] - É! Dizem que foi com grandes pompas. Ali está a senhora

Marquesa de Aguiar, quem pode dizer...

IMPERATRIZ - A Marquesa, não, que era, nesse tempo, muito moça. Nem se recorda...

[*Todos sorriem*]. Mas ali, o nosso Marquês de Maricá, esse assistiu às festas; esse é quem as poderá contar...

MARQUÊS DE MARICÁ [*Lev. meio da cena sup. Meio canto s. sup. Sorrindo:*] - É verdade, é verdade! Sou eu aqui o mais velhos do Paço... Vi a corte de João VI, que Deus

haja. Vi muita coisa no tempo do Rei. E vi a chegada do Duque de Luxemburgo.

MARQUESA DE GABRIAC - Foi muito brilhante, Marquês?

MARICÁ - Muito! Foi o primeiro embaixador da França que veio ao Brasil - D. João VI

adorou. E recebeu o Duque num beija-mão de gala. Mandou enfeitar a cidade inteira.

Ordenou grandes iluminações. E a cidade, durante três dias, estrondou sob o repico dos

sinos e o estrépito dos morteiros.

[Marquesa de Aguiar, como que vivamente interessada pela narrativa, lev.e vai ficar junto

grupo Cunha-Marshall-Maricá (Estão de pé)]

MARICÁ - *[continuando]* E foi aí, minha Senhora, nessa ocasião, e nessa embaixada, que

chegou ao Brasil o Neukomm.

MARQUESA DE GABRIAC - Ah!

VISCONDE DA CUNHA - E o Neukomm, que era uma alma aventureira, deixou-se ficar

aqui pelo Brasil. Achou graça nestas paragens.

IMPERATRIZ - Mas, é bom que V. Exa. saiba, Marquesa, que D. João VI aproveitou bem

os seus talentos.

MARQUESA DE GABRIAC - Aproveitou os seus talentos?

IMPERATRIZ - Sim! O Neukomm foi o professor de música do Imperador...

MARQUESA DE GABRIAC - Foi o professor de D. Pedro?

VISCONDE DA CUNHA - Sim, Marquesa! De D. Pedro e de todas as princesas imperiais.

MARQUESA DE AGUIAR *[entre Cachoeira e Gabriac: O Imperador, Senhora Marquesa, é*

um grande músico!

CONDESSA DE VALENÇA - Um grande músico, de fato! Um artista!

MARQUESA DE GABRIAC - Já sei! Todos dizem que o Imperador toca admiravelmente...

MARQUESA DE AGUIAR - Sua Majestade esquivava-se de tocar em público; é natural.

GOITACAZES - É natural! Mas, quando a nossa Ama, Sua Majestade, D. Leopoldina, chegou ao Brasil, houve uma serenata no Paço. E que bonita serenata! O Imperador tocou nesta noite.

IMPERATRIZ - Lembro-me muito bem.. Há quanto tempo já lá vai isso... Sua Majestade

tocou uma solfa de sua composição.

MARSHALL - Uma solfa linda!

MARQUESA DE AGUIAR E CONDE DA CUNHA - Lindíssima!

MARQUESA DE GABRIAC - Pois sua Majestade também é compositor?

MARQUÊS DE MARICÁ - Compositor, Marquesa! Compositor e poeta. Vossa Excelência

precisa conhecer os versos do senhor D. Pedro.

MARQUESA DE AGUIAR - São muito bem rimados...

GOITACAZES - Uns versos muito cantantes...

MARQUESA DE GABRIAC A MARICÁ - Vossa Excelência não sabe alguma coisa do

Imperador, Marquês?

MARSHALL - Sabe, sim! O Marquês tem uma memória de anjo.

VISCONDE DA CUNHA - Vamos lá, Marquês.. Uns versos do Imperador.

[Todos sorriem. Maricá está levemente embaraçado. E sorrindo como os outros:]

MARQUÊS DE MARICÁ - Impossível, minhas senhoras! Já não me lembro mais... Então

Vossas Excelências pensam que é brincadeira o peso destes anos!

TODOS - Oh, Marquês! Por quem é... Uns versos. Vamos.

IMPERATRIZ *[sorrindo]* - Vamos, Marquês, um esforço...

MARQUÊS DE MARICÁ - Cumpro as suas ordens, Majestade. Mas vou dizer umas quadrinhas, só umas quadrinhas íntimas, que ninguém conhece. É só para cumprir as ordens de Vossa Majestade.

[Marques de Gabriac vai sentar-se a seu lado e Cunha Vai para a cadeira de Gabriac; Marshall senta-se pol. F; Cunha vai para junto do cravo; Rio Seco lev. gentilmente; Aguiar

senta-se ao lado de Gabriac, indo ela ocupar o lugar de Aguiar]..

MARSHALL, CUNHA, MARQUESA DE AGUIAR - Vamos lá, Marquês! Vamos lá!

MARQUÊS DE MARICÁ - O Imperador estava na Serra do Correia, em férias. E mandou

de lá, muito reservadamente, umas quadrinhas a um amigo. Deixa ver se me lembro. Era assim: *[Sentado, debaixo do risinho de todos, Maricá diz, com o maior esforço]*

I

Nestes campos

E nesta serra,

Quanta tristeza,

E horror se encerra!

II

Olho em torno

Seus horizontes:

São serras, matas,

E grandes montes.

III

Da bela água

E do bom ar

Não sei, amigos,

Como gabar.

IV

De vez em quando,

Pelo caminho,

Passa um roceiro.

Passa fumando,

Devagarinho,

No seu sendeiro.

V

Eis um retiro

Sem distrações:

Está de molde

Pra "santarrões".

VI

Eu não agüento

Tão feia terra.

E vou-me embora,

Mesmo nest'hora,

Aqui da serra!

TODOS*[batendo palmas]* Bravos! Bravos!

MARQUESA DE AGUIAR - Muito bem! O Marquês tem um jeito para versos... E a poesia

do Imperador é muito saborosa.

IMPERATRIZ À MARQUESA DE GABRIAC - Vossa Excelência, Marquesa, não sabe que

o Brasil tem grandes artistas, não é?

MARQUESA DE GABRIAC - Realmente, Majestade, não sabia. O José Maurício, por exemplo, é uma surpresa para mim.

IMPERATRIZ - Pois saiba, Marquesa, que não é só na música. No Brasil há, também, grandes poetas. Vossa Excelência não os conhece ainda?

MARQUESA DE GABRIAC - Sim, Majestade; já ouvi falar nos poetas brasileiros.

Ainda

agora, graças ao Marquês de Maricá, saboreamos os versos do Imperador...

IMPERATRIZ - O Imperador, Marquesa, faz versos por desfastio, apenas. Mas há, além de sua Majestade, poetas interessantíssimos. Artistas muito singelos, com grande sabor nacional. *[Dirigindo-se a Condessa de Itapagibe]* Sua filha, Condessa, a sua deliciosa Maria Francisca, diz versos com muita graça. Tenha a bondade de fazê-la dizer alguma coisa.

CONDESSA DE ITAPAGIBE - Maria Francisca, venha dizer uns versos...

MARIA FRANCISCA *[avança até o meio do salão, chega-se ao lado do cravo]* - Quem vai

acompanhar ao cravo?

VISCONDE DA CUNHA - *[indo buscar a Viscondessa e trazendo-a para o cravo]* A Senhora Viscondessa da Cachoeira, que é uma virtuose de nota!

IMPERATRIZ - *[com um gesto, apontando o cravo]* - Viscondessa!

[A Viscondessa senta-se ao cravo. Silêncio geral. Uma pequena pausa.

V. Cunha fica junto ao cravo.

Marshall vai sentar-se na poltrona em que estava a Viscondessa, pol. Gabriac.]

MARIA FRANCISCA *[recita]*

Junto a uma clara fonte

A mãe do amor se assentou,

Encostou a mão no rosto,

No leve sono pegou.

Cupido, que a viu de longe,

Contente ao lugar correu;

Pensando que era Marília,

Na face um beijo lhe deu.

Acorda Vênus, irada,

Amor a conhece, e então,

Da ousadia que teve,

Assim lhe pede perdão:

Foi fácil, ó mãe formosa,

Foi fácil o engano meu,

Que o semblante de Marília

É todo o semblante teu.

IMPERATRIZ - V. Exa. ainda não ouviu falar na *Marília de Dirceu*?

MARQUESA DE GABRIAC - Marília de Dirceu?

IMPERATRIZ - Exatamente! São os versos de Gonzaga. V. Exa. vai ouvi-los.

MARSHALL - Quem irá dizer os versos de Gonzaga?

GOITACAZES - Oh, não se embarace com isso, Barão. Aqui, entre os cavalheiros, só há

um que é poeta, e romântico...

MARSHALL - O Senhor de Maricá!

GOITACAZES - Fale qual...

CUNHA - E, aqui, entre as damas, também, só há uma, que é poetisa e romântica. É a Senhora Marquesa de Aguiar.

TODOS [*rindo*] - Bravos!

AGUIAR - Eu? Eu?

GOITACAZES - Sim, V. Exa.! A Senhora de Aguiar é a última romântica do século. V. Exa. adora versos, não é verdade?

AGUIAR - Confesso: adoro versos!

GOITACAZES - Quem não sabe que V. Exa. foi a amiga íntima da Duquesa de Alorna, a

poetisa de D. João VI?

AGUIAR - É verdade! A Duquesa de Alorna! Quantas vezes, em Lisboa, em noites de luar, não ficávamos as duas, no varandim do paço, a ouvir o Tejo soluçar! Quantas vezes...

IMPERATRIZ - V. Exa. bem vê que a Baronesa dos Goitacazes tem razão! E V. Exa., como adoradora de versos, é quem vai dizer a *Marília*.

AGUIAR - Majestade, meus anos.

IMPERATRIZ - Não se esquite, Marquesa! Os anos não são nada para quem tem, como

V. Exa., um coração de 20 anos... Vamos, diga a *Marília*!

AGUIAR [*levanta-se e vai para junto do cravo*] - V. Majestade ordena.. Mas há de perdoar

que eu não diga a *Marília*!

IMPERATRIZ - Pois V. Exa. diga o que preferir... Vamos, Marquesa!

CUNHA - Senhora Viscondessa da Cachoeira, seja cativadora, como sempre; complete o

quadro. Venha acompanhar a Marquesa ao cravo...

CACHOEIRA [*levantando-se*] - Com muito gosto!

[*Versos recitados pela Marquesa de Aguiar*]

O ser herói, *Marília*, não consiste

Em queimar os impérios: move a guerra,

Espalha o sangue humano

E despoeva a terra

Também o mau tirano.

Consiste o ser herói em viver justo:

E tanto pode ser herói o pobre

Como o maior Augusto.

[*Ao terminar, palmas e bravos.*]

MARQUESA DE GABRIAC - Muito bem! É curiosa a poesia brasileira! Tem um sabor especial. Lembra um pouco aquela simplicidade de Ducis.

[*Marquês de Maricá lev. e vai para junto do cravo.*]

MARQUÊS DE MARICÁ [*já junto do cravo*] - De Ducis? É verdade. Esse é um poeta muito delicado. Mas, hoje, Marquesa, qual é o poeta mais em voga em França?

MARQUESA DE GABRIAC - Ah! Em França, não faltam poetas. Mas há um moço, rapaz

de vinte e poucos anos, que está fazendo furor em Paris.

MARSHALL - De vinte e poucos anos? Quem é esse poeta, Senhora Marquesa?

MARQUESA DE GABRIAC - É um de nome Vítor Hugo.

MARSHALL, JACAREPAGUÁ, CUNHA, MARICÁ - Vítor Hugo?

MARQUÊS DE GABRIAC - Perfeitamente. Um rapaz de gênio. Os jornais de França não

falam doutra coisa. É, realmente, um poeta formidável.

IMPERATRIZ - Eu teria muito prazer em conhecer alguma coisa do poeta. V.

Excelência

não sabe alguma coisa dele, uns versos, por exemplo?

MARQUESA DE GABRIAC - Sei, Majestade. É uma poesia das *Odes et Ballades*.

IMPERATRIZ [*com um gesto, apontando o cravo*] - Nesse caso, Marquesa, diga-nos o poeta.

[*Marquesa de Gabriac levanta-se, vai até o meio do salão. (Silêncio). Diz os versos de Victor Hugo. AO mesmo tempo, o Marquês de Gabriac levanta-se e fica junto ao cravo.*]

MARQUESA DE GABRIAC [*recita*]

Madame, autour de vous tant de grâce étincelle

Votre chant est si pur, votre dance recéle

Un charme si vainqueur,

Un si touchant regard baigne votre prunelle,

Tout votre personne a quelque chose en elle

De si doux pour le cœur,

Que, lorsque vous venez, jeune astre qu'on admire,

Éclairer notre nuit d'un reynont sourire

Qui nous fait palpiter,

Comme l'oiseu des vois devant l'aube vermeille,

Une tendre pensée au fond des coeurs s'éveille

Et se met à chanter!

Vous ne l'entendez pas, vous l'ignorez, madame,

Car la chaste pudeur enveloppe votre âme

De ses voiles jaloux;

Et l'ange que le ciel commit à votre garde

Na jamais à rougir quand, réveur, il regarde

Ce qui se passe en vous.

[*Palmas. Elogios.*]

TODOS - Muito bem! Muito bem! Bravos!

IMPERATRIZ - Lindos versos! E Vossa Excelência sabe dizê-los com imensa arte.

Meus

parabéns!

MARQUÊS DE GABRIAC [*junto ao cravo*] - Vítor Hugo, minhas senhoras, é, hoje, o poeta

querido da França. Ele e Alfredo de Musset. Este Musset, então, tem uma canção que é a

coisa mais popular de Paris.

MARSHALL - De Paris?

GABRIAC - De Paris, só, não. De toda a Europa.

GOITACAZES - As canções estão muito em voga na Europa, Senhora Marquesa?

MARQUESA DE GABRIAC - Muitíssimo! Principalmente as barcarolas.

MARSHALL - Vamos ouvir, então, uma barcarola! Uma daquelas bonitas canções da Itália, que é a pátria da melodia. A Senhora Viscondessa canta maravilhosamente!

Vamos

ouvi-la?

IMPERATRIZ - Bonita idéia, Barão! Vamos, Senhora Viscondessa!

[Todas as damas lev. e circundam o cravo. Nisto, o criado grita, em entono:] - Alas!
Alas!

Alas!

[Silêncio. Todos abrem alas. Surge, no fundo, uma menina, de 12 anos, vestida como grande dama, diadema de pedrarias na fronte, trazendo uma enorme braçada de rosas.]

CRIADO - Sua Alteza, a Princesa, D. Maria da Glória!

A menina avança entre as alas. Todos batem palmas discretamente. Ao chegar na frente do salão, em frente a D. Leopoldina, a princesinha, oferecendo as rosas, recita os versos

abaixo. O cravo acompanha.]

O céu deixou cair mimosa lágrima,
Que logo se julgou no mar perdida,
A concha a recolheu dizendo: "Agora
Serás minha pérola querida,
Contra as vagas terás seguro abrigo,
Serena viverás sempre comigo.
Ó lágrima celeste ora em meu seio,
Tu és a minha dor, minha ventura...
Permite, ó céu, que em doce e puro enleio
Eu guarde das tuas gotas a mais pura!"

[Palmas. Elogios.]

MARQUESA DE AGUIAR*[levantando-se, com grande solenidade]* - Majestade: no Salão

Encarnado, para comemorarmos bem lindamente o aniversário de hoje, estão preparadas as danças. O baile espera Vossa Majestade...

IMPERATRIZ *[admirada]* - Baile? Pois, também, há baile hoje?

MARQUESA DE AGUIAR - Baile, propriamente, não. Apenas uns números de dança, para alegrarmos a noite de hoje. Vossa Majestade nos dará a honra de assistir a eles?

IMPERATRIZ *[sorrindo]* - Com muito gosto! Vamos ao baile do Salão Encarnado...

[A Imperatriz levanta-se. Todos abrem alas. D. Leopoldina, seguida das duas damas de honor, a cauda carregada pelas damas, atravessa majestosamente o salão. O pano tomba vagarosamente.]

TERCEIRO ATO

A IMPERATRIZ, SENTADA AO MEIO- TRONO, CIRCUNDADA PELAS SUAS DAMAS.

GRUPOS ESPARSOS PELO SALÃO. TUDO PRESTES PARA AS DANÇAS.

MARQUESA DE AGUIAR*[para a Imperatriz]* - Majestade, preparamos uns números de

dança para a noite de hoje. A quadrilha, se Vossa Majestade permitir, havemos de dançála

por último.

IMPERATRIZ - Muito bem, Marquesa! E que números Vossa Excelência preparou?

MARQUESA DE AGUIAR - Três ou quatro, Majestade. O primeiro, no entanto, é a pavana.

IMPERATRIZ - A pavana?

MARQUÊS DE MARICÁ - A pavana, meus senhores.

BARONESA DE GOITACAZES - A pavana? A pavana?

MARSHALL - Pois tiveram uma linda idéia com a pavana. Bravos!

MARQUÊS DE MARICÁ - Foi lembrança da Baronesa de Goitacazes.

BARONESA DE GOITACAZES - A pavana é a dança das elites. Nasceu na Espanha. Foi a paixão de Catarina de Médicis. Numa reunião como a de hoje, não poderia faltar a distinção da pavana.

MARQUESA DE AGUIAR - Tem razão, Baronesa. Alegremos este sarau com a pavana. É uma dança muito aristocrática. *![E, com um gesto, alto, para os bailadores:]* Meus Senhores, vamos á pavana!

[Os dançadores agrupam-se. Dançam a pavana. Muitas palmas, muitos aplausos. Depois

da pavana, Cachoeira e Gabriac vêm a E. Com Cunha, Rio Seco e Jacarepaguá vão para a D.]

MARQUESA DE AGUIAR - Agora, Majestade, vamos ver os moços dançarem a gavota, que foi lembrança do Senhor Barão de Marshall.

MARSHALL - Pois não, minha Senhora! Uma lembrança minha. A gavota foi a dança da minha mocidade. Vossas Excelências não imaginam, no meu tempo, o que foi a paixão pela gavota!

VISCONDE DA CUNHA - Isso, então, meu caro Marshall, já foi há muitíssimos anos... É coisa das Kalendas.

MARSHALL - Não seja maldoso, Visconde! Não faz tanto tempo assim... A gavota esteve

em grande moda muito tempo depois da revolução. Eu estava em Paris. Que furor, meus senhores, que furor faziam, então, as gavotas. Todas as noites, nós, rapazes do tempo, corríamos à Ópera ver o Gardel, aquele famoso dançarino, dançar a gavota do *Panurge*.

CONDESSA DE VALENÇA - O *Panurge*, de Grétry?

MARSHALL - Exatamente! Era a peça da voga. Por isso, senhora Marquesa de Aguiar, para lembrar um pouco a minha mocidade, foi que pedi que se dançasse, esta noite, uma gavota.

MARQUESA DE AGUIAR - Pois, vamos a ela. Queira, Barão, movimentar os pares.

MARSHALL - *[Com um gesto amplo, muito desembaraçadamente, chama todos os bailadores para a cena:]* - Olá, rapazes! Vamos à gavota!

TODOS - À gavota! À gavota!

[Os pares da gavota vem para o meio do salão. Compõem-se e dançam a gavota. Marshall mostra-se encantado. Todos fazem jogo de fisionomia. Fazer o possível para que todos os espectadores como que conversem durante o bailado. Ao terminarem as danças, todos batem palmas. Há muitas exclamações de aplausos.]

TODOS - Bravos! Bravos! Bravos!

MARSHALL *[no meio da cena]* - É delicioso, não é? Digam-me lá, excelentíssimas senhoras, se pode haver dança mais distinta.

MARQUESA DE AGUIAR - É muito linda, Barão! Vossa Excelência teve gosto na escolha.

Mas agora, depois desta bela gavota, não pode faltar o minueto.

BARONESA DE GOITACAZES - Sim, o minueto.

CONDESSA DE VALENÇA MARSHALL, GABRIAC, MARICÁ *[ao mesmo tempo]* - O

minueto? O minueto? Bravos! Bravos!

VISCONDE DA CUNHA À MARQUESA DE AGUIAR [*vai ao F*] - Oh, minha senhora, que soberba dança o minueto! Não há nada mais fino, mais espiritual do que o minueto. É todo ele um sonho... Um adejar de asas douradas. Distintíssimo.

MARQUÊS DE MARICÁ - É a dança fidalga por excelência.

VISCONDE DA CUNHA - Em França, por muito tempo, havia a frase famosa: "Que des

choses dans un minuet"! E, realmente, meus senhores, quanta coisa num minueto! O gesto, a harmonia dos passos, a galantaria dos modos, a fidalguia do "donaire".

GABRIAC - Depois, aliados a isso, a frase à Marivaux, o galanteio entontecedor. Ah, o minueto lembra marquesas de cabeleiras empoadas. Lembra damas frágeis, alufadas em seda, o pezinho perdido em escarpins de veludo...

MARQUÊS DE MARICÁ - Tem razão, Marquês. O minueto é a dança da Corte. Vossa Excelência sabe a paixão dos reis por esse bailado gracioso. Anda em todos os livros de mundanismo, Marquês, o episódio de D. João da Áustria.

MARQUESA DE AGUIAR - Que episódio de D. João d'Áustria?

VISCONDE DA CUNHA - Sim, minha senhora. D. João d'Áustria foi um príncipe gentilíssimo. Em uma das suas aventuras cavaleirescas, deixou, um dia, precipitadamente, sem que ninguém o imaginasse por que, os seus domínios dos Países Baixos. Meteu-se na sua capa espanhola. Pulou num magnífico árabe puro-sangue. E largou-se, num trote rasgado, pela estrada de Paris. Que era aquilo? Que é que ia fazer o príncipe dos Países Baixos? Uma coisa só, minhas senhoras. E uma coisa galantíssima! D. João d'Áustria veio a Paris unicamente para isto: ver a Margarida de Borgonha dançar um minueto...

BARONESA DE GOITACAZES - Bravos! Eis um gesto perfeitamente romântico.

MARQUESA DE AGUIAR - Um gesto de cavaleiro andante. Muito lindo!

MARQUÊS DE MARICÁ - Lindíssimo! Lindíssimo!

IMPERATRIZ - Maria Antonieta teve, sempre, encanto pelo minueto. Foi a grande dança

de Varsalhes. Vamos, portanto, assistir ao minueto organizado pela senhora Marquesa de

Aguiar.

MARQUESA DE AGUIAR - Visconde, por obséquio, organize o minueto.

VISCONDE DA CUNHA [*no meio do salão, virando-se para os pares*] - Meus senhores, ao minueto!

[*Os pares reúnem-se. Compõem-se, dançam o minueto. Ao terminar, há muitos aplausos,*

exclamações, palmas. Depois do minueto, Cachoeira e Gabriac vão à D. baixa. Valença e

Itaguaí vêm a E. Maricá sent. sofá da D. e Cunha e Marshall vêm à E. baixa]

IMPERATRIZ - Foi lindo o minueto!

MARSHALL - Dançaram encantadoramente. Em Varsalhes, no tempo de Luiz XIV, estou

certo de que não dançariam com maior graça. Que primor!

MARQUÊS DE MARICÁ [*Lev.*] - Agora, meus senhores, depois do minueto, dessa galantaria viva, vamos a qualquer coisa de bem alegre.

VISCONDE DA CUNHA - Que há de ser, Marquês?

MARQUÊS DE GABRIAC - Que há de ser? Mas, naturalmente, a giga. Não há coisa mais

alegre. Aliás, a Condessa de Valença já propôs que se dançasse hoje esta velha dança encantadora. Em França, no século passado, não houve baile em que não entrasse a giga.

VISCONDE DA CUNHA - É uma dança escocesa, não é, Condessa?

CONDESSA DE VALENÇA - Dizem que veio da Escócia, não sei... Mas o fato é que é um

bailado muito curioso. Teve sempre grande popularidade na Itália. As "Gigues de Corelli"

tornaram-se famosas e eu propus, exatamente, que se dançasse uma giga da época.

MARQUESA DE AGUIAR - Nesse caso, Condessa, faça executar a dança. Vamos ver a

giga!

MARQUESA DE VALENÇA [*vem para a cena e reúne os dançarinos*] - Senhores bailadores, todos a postos! Venham! [*Reúne-os, arregimenta-os e depois, com um gesto, para o maestro:*] - Música!

[*A música rompe. Dança-se a giga. Grandes aplausos. Palmas e elogios.*]

IMPERATRIZ À CONDESSA DE VALENÇA - Eu a felicito, Condessa. A giga teve muito

encanto. Foi uma idéia encantadora.

MARQUESA DE VALENÇA - Oh, Majestade... Tenho muita glória em ouvir tão alto elogio.

MARSHALL - Agora, meus senhores, só falta, para coroa deste sarau, uma só coisa.

VISCONDE DA CUNHA - Que há de ser, Barão?

BARONESA DE GOITACAZES Que será?

MARSHALL [*solene, com um gesto amplo*] - Falta apenas isto, meus senhores: a quadrilha!

TODOS - Bravos! Bravos! Bravos!

VISCONDE DA CUNHA À MARQUESA DE AGUIAR - Vamos, então, à quadrilha!

MARQUESA DE AGUIAR - Pois não, Visconde, comecemos a quadrilha. [*E para o Marques de Maricá:*] Dê o exemplo, Marquês! Vossa Excelência, apesar dos anos, é o moço mais verdejante do sarau. [*Todos sorriem*]

MARQUÊS DE MARICÁ [*Lev. sorrindo*] - Oh, Marquesa! Por quem é.

MARQUESA DE AGUIAR - Vamos, Marquês! Vá tirar o seu par.

[*O Marquês de Maricá levanta-se e vai tirar o seu par. Todos os demais fazem a mesma coisa, só ficam, sem dançar, a Imperatriz, a Marquesa de Aguiar e o Barão de Marshall.*]

Os pares ajeitam-se para dançar. Formam-se duas alas. Todos, evidentemente, com seus vis-à-vis. Há um instante de silêncio.

MARQUESA DOS GOITACAZES - Senhor Marquês de Maricá; Vossa Excelência é quem

vai marcar a quadrilha.

MARQUES DE MARICÁ - Eu?

MARSHALL - Sim, Vossa Excelência! A Marquesa de Aguiar já disse, e é verdade: o Marquês é o moço mais verdejante do sarau...

MARQUÊS DE MARICÁ - Pois seja... Eu marco a quadrilha.

MARSHALL - [*para o maestro*] - Música!

[*A música rompe. Os pares dançam a primeira parte da quadrilha. Maricá é quem marca.*]

Ao terminar, batem palmas.]

IMPERATRIZ - Dançaram admiravelmente!

MARQUESA DE AGUIAR - O Marquês de Maricá brilhou! Marcou a quadrilha com uma arte única...

MARQUÊS DE MARICÁ - A Marquesa tem para comigo gentilezas vencedoras.

MARSHALL - Não é gentileza, não, Marquês. É justiça. E, para não esfriar a dança, a que

Vossa Excelência deu tanto calor, vamos à segunda parte da quadrilha.

MARQUESA DE AGUIAR - Muito bem! Muito bem! Vamos à segunda parte.

MARSHALL *[para o maestro]* - Música!

[A música lança uns acordes. O Marquês de Maricá diz alto, "Attention! A vos places!" Há

um relâmpago de silêncio. Nisto, surgindo na porta do fundo, o criado anuncia com estrondo:]

Sua Majestade, o Imperador!

[Os pares, que já estavam de mãos dadas, largam-se as mãos num gesto de assombro, as duas filas recuam ainda mais. A Marquesa de Aguiar levanta-se de um choque e todos, ao mesmo tempo, muitas vezes:]

Sua Majestade? Sua Majestade?

[D. Pedro, em grande gala, faiscando de crachás, fitão verde e amarelo tiracolo, atravessa, sorrindo, simpaticamente, por entre as duas alas. Dirige-se à Imperatriz e, diante de D. Leopoldina, curvando-se cavalheirescamente:]

Também eu vim cumprimentar Vossa Majestade e juntos assistiremos à quadrilha.

[D. Leopoldina levanta-se, sorrindo. D. Pedro toma-lhe das mãos e, Meus senhores, minhas senhoras, continuem! Senhor Barão de Marshall e Senhora Marquesa de Aguiar, venham ser os nossos vis-à-vis nesta quadrilha.

[Marshall dá o braço à Marquesa de Aguiar. Fica o vis-à-vis de D. Pedro. Há um rápido

silêncio. E Marshall, antes de romper a quadrilha:]

Meus senhores, Sua Majestade, o Imperador D. Pedro, com esta surpresa fidalguíssima, acaba de emprestar um inesperado fulgor ao sarau da Imperatriz. Não pode haver, para remate desta festa, mais glória e maior gosto. Portanto, meus senhores, e em honra de Sua Majestade, cantemos o Hino.

TODOS - Bravos! Bravos! Bravos! O Hino! O Hino!

MARSHALL *[para o maestro]* - A música do Hino!

[Todos começam a cantar com grandes entusiasmos. Cantam uma ou duas quadras da "BRAVA GENTE BRASILEIRA". Apenas uma ou duas. E, enquanto cantam, vai caindo lentamente o pano.]

ANEXO 2

Libreto da apresentação

D. Leopoldina de Habsburgo

Archidukeza de Austria e Imperatriz do Brasil

Filha de Francisco II, imperador da Alemanha, e I da Áustria e de Maria Theresa Carolina de Bourbon-Nápoles, sobrinha da decessoratura Maria Antonietta de França, irmã de Maria Luíza, imperatriz dos franceses e de Fernando I, imperador da Áustria, nasceu Maria Leopoldina Josepha Carolina de Habsburgo, em Viena, a 22 de Janeiro de 1797.

Teve a mais esmerada educação. Contava vinte annos de idade quando, pelo Marquez de Marialva, embaixador portuguez em missão especial de D. João VI, foi sua mão pretendida para o herdeiro do throno portuguez, D. Pedro, o futuro primeiro imperador do Brasil. Accetto o pedido, celebrou-se por procuração o casamento, cerimonia de enorme fausto, a 17 de maio immediato.

A 14 de agosto embarcava a nova Princesa Real em Li² orne, na nau D. João VI, e, a 5 de novembro entrava no Rio de Janeiro, onde a receberam com as maiores demonstrações de alegria. No dia immediato realizaram-se as bençãos nupcias, com extraordinaria pompa.

Era Leopoldina de Habsburgo senhora da mais alta cultura e da mais nobre elevação moral. Feliz nos primeiros annos de seu casamento com o impetuossissimo Pedro I, sobre quem "sua muita instrução e virtude foi proveitosa", no dizer de Varnhagen, delle teve varios filhos: D. Maria II, rainha de Portugal (1819) D. João Carlos, fallecido de mezes (1821), D. Januaria,

condessa d'Aquila (1822), D. Paula Mariana, fallecida na primeira infancia (1823), D. Francisca, Princesa de Joinville (1824) e D. Pedro II (1825). Era uma excellente mãe que aos filhos sempre acompanhava com a maior ternura, dizem unânime e a sua biographia.

[illegible]

Faltando de sua famosa viagem circumnavegatoria em 1821, teve trago e enjoo de visitar varias vezes D. Leopoldina, em tão preciosa visita. Desde as primeiras palavras, porém, a illustre princeza teve o viajante como pessoa do mais alto relevo. Alguns annos mais tarde, da escreva: "Falava o francez com tanta pureza, achava na natural bondade tanta benevolencia, os habitos soffredores tinham-na tornado tão perfeita-mente boa, que eu não sabia como he testemunhar o meu reconhe- cimento pela sua amabilidade. Não me cansava de admirar o en- canta desta infeliz princeza, tão cruelmente tratada pelo real esposo e tão cedo roubada ao affecto dos brasileiros."

Desde os primeiros dias, realmente, tornara-se D. Leopoldina credora do respeito geral e da afeição de todos os brasileiros.

D. ANTONIETA PENTEADO DA SILVA PRADO

D. LEOPOLDINA

DR. MARCEL DA SILVA TELLES

D. PEDRO I.º

CLEONICE SEROA DA MOTTA

Princesinha
D. Maria da Gloria

S.^{as} NELIDA CRESPI

Viscondessa de
S. Leopoldo

S.^{as} TITINA CRESPI

Viscondessa de
Mirandella

Grupo de dançarinos do "Pavuna e do Minueto"

Grupo de dançarinos da "Gavota e da Giga"

flor. E' a princeza D. Maria da Glória. A primogenita de D. Leopoldina diz uns pequeninos versos brincando a Imperatriz, ao mesmo tempo que a colhe de flores. Nisto, no "Salão Encarnado", rompe a musica. E todos se convicia, com a Imperatriz á frente, vão para o baile no salão de honra do Paço.

3.º ACTO

"Salão Encarnado". Começam as danças. Ha sessenta pares em scena. Dança-se a pavão. Dança-se a cigã. Dança-se a gavota. Dança-se o minueto. E finalmente, a quadrilha. Num dado momento, sem que ninguém o imaginasse, surge no salão o proprio Imperador! E S. Magestade, todo crachás e dragomas, curva-se deante da Imperatriz:

— Vamos dançar esta quadrilha, Majestade?

Os Imperadores vão dançar. Formam-se as alas. Rompe a musica... O janno cae.

Os scenarios obedecem ao mais rigoroso estylo. A decoração authenticamente da época. Os moveis dos primitivos actos são de jacarandá, estylo D. João V. Os do ultimo acto, Luiz XVI. Contadores negros, aparadores de entalhe, candelabros, reposteiros, tapearias, tudo velho, legitimo primeiro imperio. Foram fornecidos por velhas familias de S. Paulo.

Os vestidos da corte da Imperatriz e mais senhoras, foram copiados rigorosamente de Dehret, no "Voyage pittoresque au Brésil", e confeccionados pela casa "La Saison". Os trajes dos cavalheiros foram extrahidos de estampas contemporaneas. Confeccionou-os a *Casa Excel-sior*. As joias obedecem o estylo. Gargantillas, trepa-moleques, borboletas cravejadas, leques de marfim, leques de plumas, camafeus, afogadelins. São todas antigas joias de familia.

As danças são a direcção de Madame Poças Leitão. A musica a cargo do Maestro Lavalie.

REPRODUÇÃO DE UM DOS "DESENHOS DE A. M. R. M. R."

ANEXO 3

ROSSI FILM

Levada no Theatro Mu-
nicipal de S. Paulo aos
11 de Dezembro de 1926
por um grupo de ama-
dores da alta sociedade.

ROSSI FILM

LIGA DAS SENHORAS CATHOLICAS

Commemoração do Cen-
tenario da Imperatriz D.
Leopoldina, com evocaçã
historica de Paulo Setu-
bal: UM SARÁU NO PA-
ÇO DE S. CHRISTOVAM.

ANEXO 4

Integrantes do corpo de dança do *Sarau*, segundo lista da *Folha da Noite* de 11/12/1926:

- Renata C. da Silva Prado;
- Carolina C. da Silva Teles;
- Albertina Splenger;
- Titina S. Crespi;
- Nélida S. Crespi;
- Mariana M. C. Vergueiro (no mesmo texto aparece Vergueiro César);
- Yolanda Prado Uchoa;
- Paulo Goulart;
- Antonia Seng;
- Cecília P. do Amaral;
- Carmem A. de Lima;
- Maria Helena C. Dias;
- Lili Junqueira;
- Mercedes Seng;
- N. Elisa Nobre;
- Maria Paes de Barros;
- Dulce Rodovalho;
- Maria Antonieta do Amaral;
- Marita Junqueira;
- Lourdes P. e Silva;
- Celita do Amaral;
- Iza do Amaral;
- Caio da Silva Ramos;
- Caio da Silva Prado Júnior;
- José Thompson;
- Carlos Assumpção;
- Raul S. Queiroz;
- Sylvio Bonilha;
- Vasco B. G. Bueno;
- Alfredo Mesquita;
- Plínio de Carvalho;
- Joaquim T. de Barros Filho;
- Martinho P. da Silva Prado;
- José Pacheco e Silva;
- Sérgio Magalhães;
- Luiz Street;
- Abílio de Almeida;
- Carlos da Silva Prado.