

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v11.n24.06>

Uma mulher narrada: a emergência de expedientes épicos em *O dote*, de Artur Azevedo, e suas implicações na representação de identidades de gênero

***A narrated woman: the appearing of epic mechanisms in Artur Azevedo's
Dote and its implications in the gender identity representation***

Rodrigo César Dias*

Resumo

O presente artigo propõe uma leitura da comédia *O dote*, de Artur Azevedo, pautada pela observação da emergência de expedientes épicos no texto dramático enquanto sintomas de um processo de sedimentação de conteúdo na forma literária. A discussão se orienta a partir da hipótese de que as contradições sociais se materializam em contradições na forma dramática, dando centralidade, nesta análise, às dinâmicas de conformação de gênero e à representação da apropriação do modelo burguês de casamento em um Brasil fortemente enredado pelos laços patriarcais, situado a duas décadas da abolição da escravatura.

Palavras-chave

O dote. Artur Azevedo. Forma literária e processo social. Teatro e epicidade. Identidade de gênero.

Abstract

This article purposes to read the Artur Azevedo's comedy *O dote* from the diagnoses of epic mechanisms in the dramatic text as symptoms of a process of content sedimentation in the literary form. This discussion is oriented from the hypothesis that the social contradictions are materialized in contradictions within the dramatic form, focusing, in this analysis, on the gender conformation dynamics and on the representation of the appropriation of the bourgeois marriage model in a Brazil strongly involved in patriarchal bonds, situated two decades after the slavery abolition.

Keywords

O dote. Artur Azevedo. Literary form and social process. Theater and epicity. Gender identity.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Em *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi analisa as transformações em curso na forma dramática, do ocaso do século XIX até meados do século XX, por meio de uma abordagem dos gêneros poéticos enquanto categorias históricas. O autor dialoga com as leituras de Walter Benjamin, Theodor Adorno e Georg Lukács acerca da concepção hegeliana da relação dialética entre forma e conteúdo, alinhando-se à perspectiva de que a forma seria concebida “como uma espécie de conteúdo ‘sedimentado’¹, expressando a metáfora tanto o que a primeira tem de fixo e duradouro como o poder enunciativo que lhe confere o segundo, sua esfera de origem” (SZONDI, 2011, p. 19). De acordo com Szondi, haveria uma progressão acentuada do elemento épico no interior da forma dramática ao longo do período em questão, contradição formal que responderia a contradições entre forma literária e processo social. Esquivando-se da pretensão de realizar um “diagnóstico de época” ou de expor essas antinomias de maneira abstrata, o autor propõe-se a apreendê-las “como contradições técnicas, ou seja, como ‘dificuldades’ no interior da obra concreta” (SZONDI, 2011, p. 20).

Partindo da proposição teórico-metodológica de Peter Szondi, pretendo abordar as implicações da proeminência do elemento épico na estrutura da comédia *O dote* como um problema poético, sobretudo no que diz respeito à constituição de Henriqueta, a “esposa perdulária” do advogado Ângelo. Construída em grande medida de maneira narrativo-expositiva por meio de diálogos entre personagens masculinos, a personagem tem seu potencial de expressão fragilizado ao ser apresentada mais como objeto do que como sujeito. Posto isso, penso que seja possível conjecturar a respeito de como a projeção de traços épicos na forma dramática de *O dote*, enquanto contradição técnica, está relacionada com a sedimentação de dinâmicas sociais contraditórias na forma literária, dedicando especial atenção para a representação do casamento e das expectativas sociais concernentes aos ideais de masculinidade e de feminilidade, considerando as interseções entre gênero, raça e classe. Para tanto, lanço mão dos estudos sobre gênero e matrimônio empreendidos por

¹ A respeito dessa imagem, o autor cita a *Filosofia da nova música*, de Adorno (ADORNO, 2011 p. 36). Também são por ele referidas, nesse âmbito, a *Origem do drama trágico alemão*, de Benjamin, e a *Teoria do romance*, de Lukács.

Simone de Beauvoir (2009), Margareth Rago (1991) e Teresa Cristina de Novaes Marques (2012).

Da narração do processo criativo às coxias

Em 8 de março de 1907 estreava no teatro Recreio Dramático a comédia *O dote*, escrita por Artur Azevedo (1855-1908) especialmente para o benefício² da atriz Lucília Peres. Nesse momento, o escritor já havia percorrido uma trajetória literária que contava com mais de trinta anos de produção, contemplando a publicação de poemas, diversos contos (mais de duzentos), várias séries cronísticas na imprensa fluminense e, principalmente, uma obra teatral profusa. Reconhecido pelos seus coetâneos como o grande nome do teatro brasileiro no último quartel do século XIX, escreveu, sozinho ou em colaboração com outros autores, mais de cinquenta peças, destacando-se principalmente pelo seu teatro ligeiro³.

Tal reconhecimento conjugava-se, entretanto, com frequentes manifestações de reprovação por parte da crítica, sobretudo no que diz respeito à sua produção comediográfica dedicada a um teatro que não era visto como literário. Quando se deparava com esses comentários, Artur Azevedo se defendia de forma ambígua, buscando equilibrar o argumento de que não havia público para o teatro “literário” com a valorização da possibilidade de o teatro ligeiro possuir um componente artístico. Em uma de suas contendas com Coelho Neto, por exemplo, o autor afirma que a sua reputação no teatro era devida “exclusivamente ao que tu [Coelho Neto] chamas a chirinola. Todas as vezes que tento fazer *bom teatro*, é uma desilusão para mim e um sacrifício para o empresário...” (AZEVEDO, 1898, p. 2, grifo meu).

O objeto deste artigo, entretanto, é uma das “peças sérias” ou “literárias” de Azevedo, a comédia não musicada *O dote*. Dias antes de sua estreia, o autor revela alguns “segredos de bastidores” concernentes à gênese do texto.

² Segundo Souza Bastos, em seu *Dicionário do teatro português*, espetáculos em benefício “eram aqueles cujo produto, deduzidas as despesas ordinárias do teatro, pertencem ao artista beneficiado” (BASTOS, 1908, p. 24).

³ O “teatro ligeiro”, também referido como “teatro musicado”, compreende espetáculos cômicos que privilegiavam a música, a dança e a cenografia. Possuíam, via de regra, enredos mais descontínuos, que muitas vezes se restringiam à costura de vários quadros relativamente autônomos.

Em dezembro último, fui procurado aqui, no meu gabinete, por Alvaro Peres⁴. Vinha, em nome de sua esposa, a atriz Lucilia, pedir-me que escrevesse uma comédia para ser representada, pela primeira vez, na noite do benefício dela. Respondi àquele bom camarada que o seu pedido representava um sacrifício para mim; que todas as minhas tentativas de teatro sério não me tinham valido senão desgostos; lembrei-lhe o *Retrato a óleo*, comédia tão intencionada, em que julguei defender a instituição da família, e sofri, em letra redonda, a acusação de insultar a mulher brasileira... Terminei pedindo a Lucilia Peres por intermédio do seu esposo, que me dispensasse de tal incumbência (AZEVEDO, 1907, p. 2).

Não conformado com a negativa, Alvaro Peres – segundo o dramaturgo e cronista – partira para uma estratégia mais incisiva, argumentando que Azevedo “precisava escrever para o teatro, não só porque era esse o melhor sistema de propaganda em favor da arte dramática, mas ainda porque os meus ‘amigos’ começavam a dizer por aí que eu já não produzia porque estava gasto...” (AZEVEDO, 1907, p. 2).

Após sondar o marido da atriz a respeito dos tipos de papel com os quais ela poderia vir a se identificar, Azevedo afirma que dera um prazo de três dias para manifestar a sua decisão. Ainda no mesmo dia, contudo, o comediógrafo teria lido uma crônica de Júlia Lopes de Almeida, também publicada no *Paiz* e intitulada “Reflexões de um marido”⁵, na qual acabou por encontrar o argumento para a comédia que viria a ser escrita. Como fecho de sua crônica, Azevedo faz um reclame de sua peça.

Essa comédia é o *Dote*, que depois de amanhã será representada no Recreio Dramático, em presença do Sr. Presidente da República, de uma sociedade seleta. Inspirado pela nossa primeira prosadora – escrito expressamente para nossa primeira atriz, o meu pobre trabalho merece, talvez, um pouco da atenção e da simpatia que para ele solicito com a consciência tranquila e satisfeita de um homem que não está desiludido... nem gasto (AZEVEDO, 1907, p. 2).

Esse diálogo entre o comediógrafo e o marido da atriz, narrado em tom de anedota, fornece um bom ponto de entrada para a leitura da peça, que acaba por mimetizar o seu processo de “encomenda”. A negociação entre Alvaro e Artur, conforme o relato da crônica, foi uma conversa entre dois homens sobre uma mulher que só viria a ganhar evidência no espetáculo e, ainda assim, com

⁴ Alvaro Peres foi ator e autor teatral.

⁵ A data de publicação da crônica de Almeida (18/11/1906) depõe contra a narrativa de que Azevedo teria começado a escrita em dezembro de 1906 (ALMEIDA, 1906, p. 1-2).

um protagonismo limitado: a personagem interpretada por Lucília Peres pisa no palco em somente 7 das 27 cenas da peça. Em uma das 7, ela não possui falas.

Uma crise matrimonial em cena

Em linhas gerais, o trecho de *O dote* se organiza a partir de uma divergência entre Ângelo e Henriqueta a respeito da economia doméstica do casal. Enquanto o advogado se desesperava por conta das dívidas que se acumulavam, Henriqueta mantinha um estilo de vida incompatível com suas condições financeiras. Quando contestada por Ângelo, ela lembrava-lhe dos cinquenta contos de réis que levava para o casamento, afirmando que encerraria seus gastos quando o seu dote acabasse – o que, segundo seu marido, já havia acontecido.

Esse quadro inicial reproduz o núcleo narrativo da crônica “Reflexões de um marido”, publicada por Júlia Lopes de Almeida na edição do *Paiz* de 18 de novembro de 1906 e posteriormente integrada, sob o título “Não posso mais”, ao volume *Eles e elas*, publicado pela autora em 1910⁶. No texto em questão, a autora dá a voz para um narrador-marido, que lamenta o fato de Zizinha, sua esposa, lançar mão do argumento do dote sempre quando contestada a respeito de suas despesas: “É com meu dinheiro! Se luxo, é porque posso” (ALMEIDA, 1910, p. 169). Apesar de o narrador se indignar com a posição subalterna que assume em seu casamento, potencializada pelo fato de ele ter sido um noivo pobre, suas reflexões se encaminham para a resignação; afinal, o comportamento de sua esposa seria um “vício de educação”, haja vista que “a mãe [de Zizinha] é de uma ignorância pasmosa e de absoluta falta de critério... Meu sogro, outro que tal” (ALMEIDA, 1910, p. 174).

Acerca da instituição dotal, Teresa Marques afirma que “após o casamento, o homem se tornava a cabeça do casal e assumia a responsabilidade sobre o patrimônio comum e sobre o dote trazido pela mulher.

⁶ Não foi possível realizar um cotejo mais rigoroso entre as duas versões do texto por conta do estado de deterioração do exemplar do *Paiz* digitalizado pela Biblioteca Nacional. O volume *Eles e elas* consiste em um conjunto de monólogos e diálogos que alterna perspectivas femininas e masculinas acerca de temas supostamente amenos, relacionados, sobretudo, à vida doméstica e ao lazer. Por meio de um tom sutilmente satírico que, segundo Darlene Sadlier (1992), poderia ser aproximado ao de uma comédia de costumes, há, entretanto, a sinalização de conflitos subjacentes a essa superfície tranquila, principalmente no que diz respeito à diferença entre homens e mulheres e ao modo como os papéis por eles desempenhados se constituíam enquanto construções sociais.

O marido deveria zelar pela manutenção do dote e não dilapidá-lo, pois a mulher podia, em teoria, reivindicar o que era seu no futuro” (MARQUES, 2012, p. 118). Assim, o dote funcionava não só como um meio de estabelecer alianças entre as famílias, mas também como um amparo jurídico – ainda que pouco eficiente – para as esposas em um modelo de casamento dominado pelo marido, “aquele que detinha amplos poderes sobre a mulher, os filhos e a gestão do patrimônio comum e dotal” (MARQUES, 2012, p. 125).

Assim, tal qual Zizinha, de “Não posso mais”, Henriqueta utiliza o dote como meio de equilibrar a balança de poder no casamento, assumindo uma posição ativa que entra em atrito com o ideal de feminilidade vigente nesse recorte de classe e raça, que prescrevia à mulher casada uma postura submissa e dócil, circunscrevendo sua agência social praticamente aos limites do lar. Esse atrito se materializa já em uma das primeiras cenas da peça. Quando Pai João, “preto-mina nonagenário” que serve como criado e figura paterna para o advogado, anuncia a Ângelo a chegada do joalheiro Esposende, o motivo da visita é adivinhado de pronto:

ÂNGELO – Já sei o que o traz. Minha mulher esteve no seu estabelecimento, escolheu uma joia, e mandou a conta para que eu a pagasse.

ESPOSENDE – Como das outras vezes. O doutor desculpará tanta prontidão na cobrança, mas foi sua senhora mesmo quem insistiu para que eu viesse já, que o encontraria em casa. Aqui está um bilhete dela. (*Dá um papel para Ângelo.*)

ÂNGELO (*Lendo.*) – “Ângelo. – Paga esse anel – Tua, Henriqueta”. É uma ordem à vista.

ESPOSENDE – E não pode ser mais lacônica (AZEVEDO, 1995, p. 27).

Henriqueta irrompe no diálogo entre o marido e o joalheiro não só como uma cliente recorrente, mas também como uma mulher dotada de uma personalidade voluntariosa. Ela teria insistido que o joalheiro recolhesse imediatamente o pagamento junto a Ângelo, lançando mão de um bilhete tão conciso quanto imperativo a título de mediação: a “ordem à vista” afigura-se, pela ambiguidade que compreende, tanto como operação comercial quanto como gesto de mando. Diante desse suposto “despotismo feminino”, desenha-se entre Esposende e Ângelo uma relação de solidariedade masculina que se materializa por meio da cumplicidade no diálogo e da “comissão do marido”, política do joalheiro que concedia desconto de “cinco por cento sobre todas as compras feitas pelas senhoras” (AZEVEDO, 1995, p. 28).

ÂNGELO – Quanta generosidade!
ESPOSENDE – Generosidade, não: filosofia. Também eu já fui casado; sei o valor que as senhoras dão ao dinheiro, e a facilidade com que o gastam.
ÂNGELO – Pagou também muita joia?
ESPOSENDE – Paguei sim, senhor; e foi por isso que me fiz joalheiro. Este abatimento é...
ÂNGELO – Uma espécie de ficha de consolação (AZEVEDO, 1995, p. 28).

Nesse diálogo, temos o contorno inicial do perfil de Henriqueta, que compra um anel de três contos de réis⁷ como se fosse uma despesa corriqueira enquanto o marido recebe a notícia com um salto da cadeira. Dessa discrepância de atitudes, pode-se depreender uma generalização por meio da fala do joalheiro a respeito do “valor que as senhoras dão ao dinheiro” e “da facilidade com que o gastam”. Nessa concepção que vai se construindo e que virá a ser reforçada ao longo da comédia, as senhoras – que fique dito, as mulheres brancas, casadas e com acesso a bens de luxo – gastariam o dinheiro sem medir o impacto nas finanças da família, enquanto os homens, via de regra, administrariam racionalmente os recursos financeiros. Esposende supostamente converteu em negócio os frutos da “futilidade” de sua esposa, ao passo que Ângelo encontra-se enraizado em seu gabinete, local de trabalho e de acondicionamento da documentação relacionada ao movimento financeiro do casal – e cenário dos dois primeiros atos da peça.

Considerando a armação formal de *O dote* a partir dessa dinâmica narrativa que atravessa a peça, penso que seja possível vislumbrar, por meio dos traços épicos que ela encerra, a configuração de um eu épico. Essa categoria, operada por Szondi (2011), apresenta-se de maneira bastante fugidia em sua *Teoria do drama moderno*, mas seria, em síntese algo grosseira, uma entidade sem rosto, subjacente ao texto, que, como um ventríloquo ou maestro, mobilizaria as falas e ações dos personagens a fim de imprimir o progresso do fluxo narrativo da peça. O eu épico também seria responsável, a meu ver, pela economia de autonomias que rege as personagens, distribuindo o potencial de constituição de suas subjetividades.

Essa dinâmica narrativa, que ofusca o teor dramático da peça, intensifica-se nas cenas posteriores da comédia, vindo a ser catalisada por Rodrigo, amigo de Ângelo que, recém-chegado da Europa, aconselha-o a declarar um ultimato:

⁷ Para termos uma dimensão do que representava esse valor, recorro a um anúncio, publicado no jornal *O Paiz*, em que uma casa com 17 metros de frente é posta à venda por 4,5 contos de réis (VENDEM-SE..., 1906, p. 4).

ou Henriqueta adequava suas despesas ao orçamento do casal, ou eles se divorciariam. Rodrigo se apresenta como um médico que não clinicava porque não se considerava suficientemente habilitado para exercer a profissão e que não casara porque, em suas palavras, “a vida conjugal assusta-me também, tal qual a medicina” (AZEVEDO, 1995, p. 38). Apesar disso, sentia-se plenamente apto para diagnosticar o casamento alheio e possuía, inclusive, uma ideia bastante específica sobre as condições do sucesso matrimonial; segundo ele, “marido e mulher só podem ser absolutamente felizes, quando se identificam um com o outro a ponto de se confundirem numa só individualidade. O casamento só é venturoso quando a mulher possa repetir ao marido e o marido à mulher o famoso verso do padre Caldas: ‘Eu e tu somos só eu’”⁸ (AZEVEDO, 1995, p. 31).

Há que se salientar, todavia, que o divórcio se refere, nesse caso, à separação de corpos e bens, visto que a dissolução do casamento só viria a ser possibilitada pela Emenda Constitucional 9, aprovada em 1977 e regulamentada no mesmo ano pela Lei 6515. A sugestão de Rodrigo implica, ainda que subrepticamente, o reconhecimento e a legitimação do poder marital, visto que Ângelo teria certamente mais condições para manter seu padrão de vida, exercendo sua profissão, do que Henriqueta, que disporia do montante de seu dote restituído, mas teria de retornar à tutela paterna e carregar o estigma da separação, mais pesado para a mulher do que para o homem. Desse modo, a separação configura-se, grosso modo, como uma opção muito mais viável para um homem do que para uma mulher nesse cenário. À luz dessa contextualização, o verso “Eu e tu somos só eu”, proferido pela Galateia de Caldas a Pigmalião, pode ser ressignificado, ao ser citado por Rodrigo, como “Eu, o marido, e tu, a esposa, somos só eu”, perspectiva que pressupõe não uma dinâmica de parceria ou comunhão, mas de tutela e subordinação.

Embora o médico exponha uma tese que, junto à defesa do divórcio, contaria provavelmente com alguma “simpatia” por parte do autor⁹, ele não

⁸ Trata-se da cantata “Pigmalião” (CALDAS, 1821, p. 117-123), cujo objeto é o mito do escultor Pigmalião, que, apaixonado por sua obra, Galateia, pede a Afrodite que encontre para ele uma mulher igual a sua estátua. Não encontrando pessoa semelhante, Afrodite concede vida à estátua, que viria a desposar seu artífice.

⁹ Quando o divórcio foi objeto de um projeto legislativo em 1894, Artur Azevedo dedica algum espaço de sua coluna para declarar-se “partidário exaltado da dissolubilidade do vínculo conjugal” (AZEVEDO, 1894, p. 1). O autor considerava-se, no entanto, suspeito para falar de tal assunto, posição esclarecida por Raimundo Magalhães Jr. (1966, p. 280), que comenta acerca

chega a se aproximar, segundo Larissa de Oliveira Neves (2006), à função de *raisonneur*, que seria o personagem responsável por expor a visão do autor e/ou da sociedade a respeito do problema abordado na peça – em última análise, trata-se de um dispositivo épico que comenta a ação a partir de um lugar distanciado. Segundo a autora, “seu bom senso parece excessivo, até caricatural em alguns momentos; sua obstinação a ideia de que o casal deve se separar baseia-se somente na racionalidade; ele esquece completamente da necessidade do afeto para a união” (NEVES, 2006, p. 126).

Ainda assim, mesmo que Rodrigo não comente os sucessos dramáticos a partir do lugar do *raisonneur*, ele desempenha uma função eminentemente épica, visto que dá continuidade à construção da narrativa sobre Henriqueta que engendra a contradição formal na estrutura dramática da comédia. Certamente não se trata de inovação o recurso à figura do viajante recém-chegado que se depara com o desconhecido ou que retorna para o conhecido-porém-mudado, dando ensejo para que o núcleo temático do texto dramático seja exposto narrativamente.¹⁰ No caso específico de *O dote*, essa dinâmica é mobilizada não só para abordar o problema central da trama – a crise no casamento de Ângelo e Henriqueta –, mas também para aprofundar a construção de Henriqueta, que só aparece na sétima cena do primeiro ato (de um total de dez cenas). Até essa altura, a personagem já foi construída discursivamente e julgada na peça, sobretudo no diálogo entre os dois amigos.

ÂNGELO – Henriqueta é filha única. Foi educada como filha de milionários. Viu desde pequenina satisfeitos os seus caprichos ainda os mais extravagantes, e habituou-se a isso. Trouxe de dote cinquenta contos que, reunidos ao que me restava da herança de minha mãe, e às minhas economias, perfizeram mais de duzentos contos. Quase metade desse capital foi todo absorvido pela compra desta casa, mobília, alfaias, objetos de arte, etc., tudo exigências dela. Da outra metade, já pouco, muito pouco me resta. Um verão em Petrópolis, uma assinatura no Lírico, um cupê, uma caleça, duas parelhas de cavalos, muitas joias, alguns jantares, bailes, toaletes, etc... Parece que não é nada... tem sido um sorvedouro de dinheiro.

RODRIGO – O diabo foi ela trazer-te os tais cinquenta contos.

ÂNGELO – Foi o diabo, foi! Todas as vezes que tento reagir contra os seus desperdícios, ela atira-me à cara o seu dote! Ora, o seu dote! Onde vai seu dote! E não é só ela: é também o pai! É o dote de Henriqueta pra cá, o dote

da infelicidade de Azevedo no seu primeiro casamento, que viria a impedir a regularização de sua união com sua segunda esposa.

¹⁰ Ao longo de seu estudo, Peter Szondi (2011) apresenta alguns exemplos de personagens que desempenham esse tipo de função, de forma mais flagrante, em peças como *Sonata de espíritos*, de Strindberg, *Interior*, de Maeterlink, e *Antes do alvorecer*, de Hauptmann, para ficarmos com algumas obras coetâneas à produção de Azevedo.

de Henriqueta pra lá! De modo, meu amigo, que estou completamente atado pelo diabo desse dote! – Minha mulher não sai à rua que não gaste muito dinheiro! Compra joias... joias inúteis... Olha... ainda hoje... (*Mostrando-lhe a conta que ficou sobre a secretária.*) Um anel de três contos de réis!... E talvez não fique nisto!... (*Entra Pai João, trazendo uma caixa de chapéu e uma conta.*) (AZEVEDO, 1995, p. 32-33).

Ângelo expõe o que considera ser o único defeito de Henriqueta, um defeito de educação e corrigível, segundo ele, introduzindo o dote enquanto raiz do problema e quantificando-o no que viria a se tornar quase um bordão: a expressão “cinquenta contos” ocorre quinze vezes ao longo da peça. Com rigor quase contábil, o advogado inventaria o patrimônio do casal quando da união, a cota correspondente a cada cônjuge e o modo como o valor veio a ser liquidado. Ao criticar a educação familiar de Henriqueta, responsabilizando principalmente o seu sogro, Ângelo se coloca em um lugar de tutela, buscando “corrigir” o comportamento da esposa.

Nesse âmbito é oportuno realizar um cotejo entre a peça de Azevedo e a crônica de Almeida, hipotexto da comédia. Em *O dote*, além de ser identificado por meio de uma profissão prestigiada socialmente, o marido afirma ter ingressado no matrimônio com um cabedal três vezes maior do que o de sua esposa. Em “Não posso mais”, por sua vez, a situação é outra, não só pelo fato de o marido possuir uma extração social mais pobre, mas também pelo modo que isso é expresso na crônica. Nas palavras do narrador, “o dote foi de cinquenta contos só, uma miséria... é verdade que eu não tinha nada... mas também não ando a falar do meu dinheiro! Com esses magros cinquenta contos já compramos uma casa no valor de trinta... joias no valor de dez, um piano... só para ela, no valor de dois [...]” (ALMEIDA, 1910, p. 170).

A fala do marido da crônica apresenta-se sob um registro irônico, que deprecia o próprio narrador-personagem ao delineá-lo como um provável interesseiro que busca se pintar como um “mártir” da economia doméstica. Esse perfil é corroborado quando, após fantasiar como seria um casamento com uma moça pobre, que lhe devesse tudo – principalmente obediência –, o narrador confessa que “detestava mulheres mal arranjadas” (ALMEIDA, 1910, p. 173). Em direção oposta, o discurso de Ângelo caracteriza-o como alguém preocupado com a saúde financeira do casal acima de seus interesses pessoais, abrindo pouca margem para contestação – como veremos mais adiante.

Em ambos os casos, a esposa – seja Zizinha, seja Henriqueta – é apresentada como um caso exemplar de mulher alienada no que diz respeito ao aspecto financeiro e prático da vida em decorrência de uma educação imprópria. Em ambos os casos, tanto as esposas em específico quanto o papel social de mulher branca, casada e com acesso a bens de luxo são cristalizados a partir do olhar masculino. Poderíamos dizer que, nos termos apresentados por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, a esposa e a mulher vêm a ser configuradas nos textos como o Outro.

A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo [...] [a mulher] não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial (BEAUVOIR, 2009, p. 16).

De acordo com a autora, ao constituir a mulher como o Outro, o homem define-se como *Um*; logo, à mulher é relegado o lugar de objeto, o lugar do inessencial. Nesse sentido, a posição de Henriqueta é praticamente restrita ao lugar de objeto do discurso de outros homens. Personagem mais ausente do que presente, ela é elaborada discursivamente a partir das tensões entre seu comportamento e o que se esperaria de uma mulher que ocupa o seu lugar social: Henriqueta é expansiva e insubmissa, recusando-se a seguir a “parcimônia financeira” condizente com a renda do casal.

Segundo Margareth Rago, “nesse contexto, a mulher foi elevada à condição de ‘rainha do lar’, destituída, portanto, de uma função produtiva de relevo. O espaço doméstico foi diferenciado da esfera pública do trabalho e santificado como ‘oásis’, lugar de calor e da intimidade, da confraternização de seus membros, de uma solidariedade representada como orgânica e natural” (RAGO, 1991, p. 48-49). Pelo que se desenha ao longo da comédia, contudo, Henriqueta claramente se afasta desse papel. Se não participa da demanda crescente por profissionalização percebida entre as mulheres de estratos sociais intermediários no período, tampouco se resigna a uma posição passiva. A ação de Henriqueta toma por campo de atuação as ruas fluminenses e por instrumento de intervenção o seu poder de compra lastreado pelo dote.

Após Ângelo receber de Rodrigo o conselho de intimar a própria esposa a decidir se optaria pelo divórcio ou por uma readequação financeira, temos a primeira entrada de Henriqueta em cena, às gargalhadas, na companhia dos pais, Ludgero e Isabel. O motivo do riso é o fato de que Ponciano, um amigo de Ângelo, teria seguido Henriqueta pelas ruas da cidade, cortejando-a silenciosamente até reconhecê-la, constrangido, quando ela desceu do bonde. Depois de uma breve conversa, Ludgero e Isabel despedem-se dos presentes, sendo conduzidos até o jardim pela filha. Essa brecha é aproveitada por Rodrigo para segredar ao amigo suas impressões acerca dos três.

Quanto aos pais de Henriqueta, o médico emite o seguinte juízo: “Tua sogra parece-me uma excelente senhora; mas teu sogro é um idiota [...] *Parece até que a sogra é ele e não ela.* – Como é que um homem assim consegue formar-se em Direito?” (AZEVEDO, 1995, p. 39, grifo meu). Nesse sentido, Rodrigo pontua o que seria quase uma inversão de papéis de gênero no casal, reforçando a construção desenvolvida desde o início da peça. Mais do que isso, o personagem lança mão de um chiste que desnuda seu juízo acerca das mulheres ao associar idiotice a gênero: sua fala poderia ser transcrita como “Ludgero, um homem fútil e imprevidente, é idiota como uma mulher”. Isabel, por sua vez, é caracterizada como uma “excelente senhora” por conta de sua moderação e passividade, visto que suas poucas falas se resumem, nesta cena, a reprimendas dirigidas à filha.

Se Rodrigo afirma de maneira bastante desbragada e pejorativa que Ludgero parece desempenhar o “papel de sogra”, quando se refere a Henriqueta, ele o faz de modo mais comedido: “Tua mulher é realmente lindíssima, encantadora... mas não te ofendas se te disser que a achei frívola [...] Achei de muito mau gosto aquela história do Ponciano...” (AZEVEDO, 1995, p. 39). Após esse diagnóstico, o visitante prescreve como possível medicação o nascimento de um filho, que seria, para a futura mãe, “um excelente derivativo, e a ele, se não a ti, faria ela todas as concessões imagináveis” (AZEVEDO, 1995, p. 39).

Margareth Rago aponta que, ao final do século XIX, sedimentava-se a figura da “jovem sem nenhuma densidade, preocupada apenas com frivolidades. Nascia a consumidora fútil, mais precisamente: a ‘melindrosa’” (RAGO, 1991, p. 63). Embora o enfoque da pesquisadora se dirija para o contexto paulistano, o deslocamento para o solo fluminense não demanda muito esforço, basta

remetermos aos discursos e às imagens construídas em torno da Rua do Ouvidor e de seu público – sobretudo na literatura fluminense da segunda metade do século XIX. Além de serem julgadas superficiais, as mulheres – circunscritas ou não no tipo da “melindrosa” – viam-se incitadas a se equilibrar entre duas ordens de pressão social que desaguavam em um estado constante de vigilância em relação à própria imagem, “tanto para a jovem de família, que deveria saber como vestir-se elegantemente, comportar-se em público e agradar para conseguir um ‘bom partido’, quanto para a boa dona-de-casa, ameaçada de ser confundida com seu avesso, a prostituta, caso excedesse no uso do batom ou no decote das blusas” (RAGO, 1991, p. 67).

Podemos articular, portanto, a “frivolidade” de Henriqueta, denunciada por Rodrigo, e a injunção social de que eram alvo as mulheres que viviam no contexto formalizado literariamente na comédia a partir da seguinte fala de Ângelo, que desvenda uma das preocupações complementares à sua angústia financeira:

Ouve, Henriqueta. No Rio de Janeiro, que precisa ainda de muitas avenidas para que nele se possa viver à vontade, como nos grandes centros civilizados, há muita gente que sabe da vida alheia mais do que lhe vai por casa. Tu não sabes quanto possuímos, e muitos estranhos o sabem, como se houvessem revistado as nossas gavetas; e as senhoras que gastam mais do que deveriam gastar, são, pelo menos, suspeitadas. Ainda agora disseste que o Ponciano te acompanhou hoje por toda parte, como se foras uma mulher fácil. O Ponciano é um bobo, mas não creias que procedesse com tanta impertinência se alguma coisa não lhe rosnasse a teu respeito (AZEVEDO, 1995, p. 42-43, grifo meu).

A impertinência de Ponciano é, assim, justificada pelo perfil de consumo demonstrado por Henriqueta, que, ao “gastar mais do que deveria”, abriria margem para que “conquistadores incautos” pensassem que ela seria uma cortesã ou que estaria disponível para casos extraconjugais, que, nesse caso, seriam fonte de recursos complementares para suas joias e toaletes. Henriqueta, por sua vez, defende sua irrepreensibilidade e, em prantos, pede, ao fim da discussão, que Ângelo prometa que não perturbaria novamente a felicidade e o amor do casal com esse assunto. Assim que ele o promete, Pai João avisa que o jantar estava na mesa, o que suscita a linha de diálogo final do primeiro ato, proferida por Henriqueta, reavivando sua caracterização como mulher frívola após o episódio emotivo que envolveu o casal: “Bonito! O jantar está na mesa e eu não mudei de toaleta...” (AZEVEDO, 1995, p. 44).

Se o primeiro ato introduz o problema, o segundo o intensifica, levando o casal ao rompimento. A estrutura do ato é semelhante à do primeiro: Henriqueta fica ausente ao longo das primeiras cinco cenas (de um total de nove), sendo reconstruída por meio de um diálogo inicial que atualiza a intriga. Após o lapso temporal de três meses, outro dispositivo épico que rompe a cadeia de causalidade e o presente permanente atribuídos à ordem do dramático, Rodrigo retorna ao gabinete de Ângelo, dessa vez convidado pelo amigo, que lhe narra as ações que a cena furtara ao espectador e/ou ao leitor. Depois de uma nova tentativa de dissuasão do marido, Henriqueta se trancara em seu quarto, aos prantos. Como último recurso, Ângelo convocara o sogro, a fim de que ele o auxiliasse por meio de uma “conferência em família”.

Assim como no primeiro ato, temos a breve presença de um agente do mercado; ao invés de um joalheiro, porém, trata-se de um agiota. Novamente a função do diálogo alinhava o agravamento da situação financeira do casal à comicidade, advinda, neste caso, da subversão do personagem-tipo: “Um usurário do tempo antigo zangar-se-ia; mas eu, como vê, sou usurário *art-nouveau*. Não ando sujo nem mal trajado... não tenho a barba por fazer... não uso óculos escuros... não tomo rapé... visto-me no melhor alfaiate, uso os melhores perfumes, sou um elegante” (AZEVEDO, 1995, p. 48).

Tão logo o empréstimo é reajustado, o agiota deixa a casa, cruzando, insuspeito, o caminho de Isabel e Ludgero, que entram no gabinete do genro para tratar dos negócios da família. A discussão sobre Henriqueta novamente se dá durante sua ausência, predominando as falas de seu marido e de seu pai, que, em uma tentativa de adivinhar o problema que suscitara a reunião, pergunta se a filha estaria faltando aos seus “deveres conjugais”.

Nesse âmbito, é oportuno recuperar a interpretação de Beauvoir a respeito do aspecto contratual dos “deveres conjugais”, desenvolvida por meio de uma aproximação entre a prostituição e o casamento.

Do ponto de vista econômico, sua situação [a da prostituta] é simétrica à da mulher casada. [...] Para ambas, o ato sexual é um serviço; a segunda é contratada pela vida inteira por um só homem; a primeira tem vários clientes que lhe pagam por vez. [...] Em todo caso, os benefícios que tiram de seu corpo são limitados pela concorrência; o marido sabe que poderia ter tido outra esposa: o cumprimento dos “deveres conjugais” não é uma graça, é a execução de um contrato (BEAUVOIR, 2009, p. 734).

Acrescentando-se ao cumprimento dos “deveres conjugais”, a função reprodutiva assume igual importância, frequentemente sobrepondo o papel de parceira sexual e afigurando-se como um destino pré-determinado para a mulher. Essa postura é explicitada por Rodrigo, que apresenta a maternidade como talvez a única solução possível para a manutenção do casamento; não por acaso, será justamente esse o caminho para a resolução do conflito desenvolvido na comédia.

Após uma discussão exaltada entre Ângelo e Ludgero acerca da situação financeira do casal, na qual Isabel é silenciada pelo marido – “Cale-se minha mulher! O belo sexo não tem voz ativa neste capítulo!” (AZEVEDO, 1995, p. 53) –, Henriqueta é chamada para participar da conferência. Depois de entregar ao sogro as contas que atestariam sua versão dos acontecimentos, Ângelo sai de cena para deixar Ludgero e Isabel discutirem o assunto – por sinal, trata-se da única cena da comédia sem a presença do protagonista. Enquanto a sogra defende o genro, o sogro o culpabiliza, afirmando que Ângelo “não foi homem! Faltou-lhe um pouco de energia – como direi? – máscula!” (AZEVEDO, 1995, p. 54).

O diagnóstico de Ludgero integra uma expectativa que, em alguma medida, complementa o posicionamento assumido por Rodrigo em relação à ineficiência das medidas tomadas por Ângelo ante os gastos de Henriqueta. Isabel, por sua vez, defende o genro, afirmando que, caso ele “procedesse por outra forma, seria um bruto, um violento, um mau marido” (AZEVEDO, 1995, p. 54), e responsabiliza a educação de Henriqueta como motor da crise do casamento. Há, pois, um tensionamento entre modelos de masculinidade que tende a privilegiar o comportamento de Ângelo, um marido amoroso, mas racional, em detrimento de posturas mais agressivas, como a do caricato Ludgero em relação à esposa, e de posicionamentos racionais em demasia, como o de Rodrigo em relação à instituição do matrimônio.

Ainda assim, a masculinidade que parece ser prezada no conjunto da peça não deixa de ser calcada por uma expectativa de racionalidade e de aptidão no tratamento das finanças, características que são tratadas como *masculinas*. Desse modo, a combinação de “bom senso” e “sentimentalidade” de Ângelo faz com que ele torne-se uma “vítima” da “rebeldia financeira” de Henriqueta, cuja incapacidade e/ou desinteresse em mensurar a situação financeira do casal já é

materializada no protesto da personagem em resposta aos apelos do marido, ainda no primeiro ato da comédia – “Espero que não vás agora exigir que me ocupe dessas coisas” (AZEVEDO, 1995, p. 42).

Em meados do segundo ato, entretanto, temos um dado novo que complexifica o problema matrimonial. Não conseguindo acreditar que os gastos com a casa e com as demais despesas seriam suficientes para devorar duzentos contos de réis, Henriqueta alega que Ângelo teria forjado as dívidas para encobrir despesas decorrentes de casos extraconjugais.

Logo depois de casada, comecei a desconfiar das suas longas ausências... das horas e horas passadas à noite fora de casa, em misteriosos lugares, de onde voltava fatigado e sonolento. Para tudo arranjava desculpa. Era uma sessão no Instituto dos Advogados... era uma conferência com tal ministro... era uma visita ao juiz que estudava uns autos... era isto, era aquilo, mas o que era sei eu! Esse homem abusou cruelmente da minha ingenuidade, e agora quer fazer de mim a única responsável pela situação em que nos achamos! (AZEVEDO, 1995, p. 56).

Enquanto Isabel tenta dissuadir a filha de suas suspeitas, caracterizando-as como injustas e mesmo doentias, Ludgero apoia a narrativa da filha, afirmando que o genro teria sido um conquistador quando solteiro.

Querer arrancar do espírito de Henriqueta a convicção em que ela está, convicção que é também minha, é supô-la – como direi? – uma estúpida! (*Erguendo-se.*) Nossa filha está sob o peso de uma acusação tremenda, a de ter arruinado um homem como uma reles cocote! É preciso que se saiba que esse homem... (*Voltando naturalmente o rosto, vê Ângelo e fica embaraçado.*) Ah! estava aí?... (AZEVEDO, 1995, p. 58).

Arruinadas as possibilidades de reconciliação, Henriqueta parte com os pais, enquanto Ângelo iria para a casa de Rodrigo em Santa Teresa, ficando com a responsabilidade de liquidar os bens e saldar as dívidas do casal. Esse desenlace, contudo, não deixa de ser oportunidade para que os recém-separados demonstrem que ainda se amavam ao se mostrarem hesitantes com a decisão, o que pode ser observado na seguinte rubrica: “[Ludgero] *Vai buscar o chapéu e põe as contas debaixo do braço. Henriqueta e Isabel encaminham-se para a porta. Ao sair, Henriqueta volta-se para Ângelo. O pai empurra-a para a porta. Ângelo dá um passo para ela; Rodrigo toma-o pelo braço, impedindo-o de prosseguir. Saem Ludgero, Isabel e Henriqueta*” (AZEVEDO, 1995, p. 60).

A rubrica apresenta-se, nesse caso, como um recurso que desloca o conflito dramático do diálogo para o plano narrativo, no caso da leitura do texto

dramático, ou para o plano gestual, ao considerarmos a potencialidade de encenação da peça. A mudança de Ângelo para a casa de Rodrigo, sinalizada ao longo do ato e reiterada ao seu desfecho, também se estabelece como um mecanismo épico ao romper com a “unidade de espaço”, como podemos observar na rubrica inicial do terceiro ato: *“Terraço em casa de Rodrigo, em Santa Teresa, com uma balaustrada ao fundo, e o panorama da cidade. Porta à direita. Trepadeira à esquerda. Cadeiras de jardim. É ao cair da tarde. Ainda é dia claro, mas durante o ato anoitece pouco a pouco, e a cidade ilumina-se”* (AZEVEDO, 1995, p. 61).

A marcação da passagem do tempo, nessa transição de ato, materializa-se por meio de um diálogo entre Rodrigo e Pai João, após o nonagenário conseguir pôr Ângelo para dormir em uma preguiceira.

RODRIGO – [...] O divórcio amigável foi requerido há trinta dias. Divórcio amigável... aí estão duas palavras que nunca esperei ver juntas. O pretor recebeu o requerimento, e deu às partes vinte dias para refletirem.

PAI JOÃO – Tenho pena que *non se alanze turo sem sepalá pala simple duase cleatula que parecia memo fetinha pala se quelê bem.*

RODRIGO – Deixe-se vossemecê de pieguices. O seu senhor moço doutor já não deve nada a ninguém... Com o produto da casa e dos móveis, vendidos particularmente a um ricaço providencial que os namorava, pagou os cinquenta contos que entreguei ao sogro, e mais trinta e tantos que devia. Ficou com as mãos a abanar, é verdade, mas tem a sua profissão, que é rendosa. Pode muito bem viver sem mulher que o mortifique. Sofre de insônias? anda macambúzio? não se alimenta? Tudo isso passa, Pai João. Vá vossemecê com o que lhe digo! (AZEVEDO, 1995, p. 62-63).

O diálogo desencontrado entre os personagens cumpre, pois, um papel eminentemente expositivo: Rodrigo trata do desenvolvimento das questões financeiras no ínterim elidido da representação, enquanto Pai João realiza um diagnóstico sentimental do seu senhor no mesmo período. Esse diálogo se desdobra, na cena posterior, com a chegada de Isabel, que, por sua vez, narra o efeito da separação em Henriqueta. Sua filha estaria arrependida de seus atos e gravemente enferma, sendo que a família estava hospedada em um hotel situado – coincidentemente – em Santa Teresa por recomendação médica.

Rodrigo mantém sua oposição à reconciliação do casal, não sem sugerir que a única solução para salvar o casamento teria sido obstada pela própria Henriqueta, reiterando a ideia de ela não cumprir seus “deveres conjugais”, suscitada anteriormente por Ludgero. Segundo o médico, “Ângelo e Henriqueta só poderiam ser felizes se tivessem um bebê, mas foram tantos os bailes, as

recepções, os espetáculos, etc... que pelos modos não tiveram tempo de tratar disso” (AZEVEDO, 1995, p. 64-65). Novamente, toda a responsabilidade pela eficiência reprodutiva do casal é atribuída à mulher. Assim como a suspeita de traição levantada por Henriqueta é desacreditada, o não cumprimento dos “deveres conjugais” por parte de Ângelo, decorrente de suas noites gastas supostamente em companhia de ministros, juízes e advogados, também não entra na conta da crise matrimonial.

Apesar de inicialmente contrariado, Rodrigo decide ir examinar Henriqueta após ouvir de Isabel os sintomas apresentados pela filha. O desfecho da comédia é algo previsível: Ângelo desperta e, ao tomar conhecimento da suposta enfermidade de sua esposa, sofre por uma cena; na cena subsequente, Rodrigo lhe revela que, em verdade, ela estava grávida. Ludgero se desculpa com o genro ao reconhecer que as contas estavam corretas e “restitui” Henriqueta ao marido, pedindo-lhe que a aceite. Na última cena – a única em que Henriqueta participa dentre as do terceiro ato –, o casal finalmente se reencontra.

ÂNGELO – Nunca mais, Henriqueta!... Sim?...

HENRIQUETA – Nunca mais!

ÂNGELO – Amemo-nos... e seremos felizes...

HENRIQUETA – Sim, vou ser feliz..., muito feliz...

ÂNGELO – Mesmo pobre?

HENRIQUETA – Não! Rica... riquíssima... porque tenho o teu amor... e hei de ter o amor do nosso filho (*Abraçam-se de novo, formando um grupo iluminado pelo luar*) (AZEVEDO, 1995, p. 70).

Após o fechar das cortinas

Contrariando a baixa expectativa que o comediógrafo vinha investindo no teatro “sério”, *O dote* foi bem sucedido nos palcos fluminenses e entre a elite intelectual, permanecendo em cartaz por aproximadamente um mês e sendo reapresentado esporadicamente ao longo de 1907 (cf. NEVES, 2006, p. 131-132). Um ano após a estreia, a peça, traduzida para o italiano pelo jornalista Emilio Giunti, viria a ser encenada pela companhia dramática da famosa atriz Tina di Lorenzo, ocupando o palco do prestigiado Theatro São Pedro, no Rio de Janeiro, e sendo levada, posteriormente, a palcos argentinos e italianos (cf. NEVES, 2006, p. 141).

Azevedo escreveria, ainda, um sainete em sua série “Teatro a Vapor”¹¹ que, publicado em 13/03/1907, funcionaria como espécie de epílogo à comédia, apresentando a conversão em avara da outrora pródiga Henriqueta. Após ouvir de sua esposa algumas novas medidas que sinalizavam uma guinada para a austeridade na economia doméstica, incluindo a decisão de que a salada deveria ser servida dia sim, dia não, Ângelo deixa escapar o seguinte desabafo consigo – e com o leitor: “Henriqueta vai-se tornando ridícula com a sua economia exagerada... Estou quase com saudades do outro tempo!” (AZEVEDO, 1907, p. 1).

De um modo geral, o teatro de Artur Azevedo pode ser considerado conservador no que diz respeito à forma, visto que o autor se balizava por convenções que vinham a ser sistematicamente rompidas pelo que Szondi (2011) caracteriza como teatro moderno, marcado principalmente pela emergência de expedientes épicos no interior da forma dramática, como, por exemplo, a técnica analítica ibseniana, que tematiza o passado imobilizando o presente, ou a negação do diálogo na obra de Tchekhov. Posto isso, ainda que *O dote* apresente uma estrutura bastante convencional, digna de uma comédia de costumes bem realizada ou de uma “peça bem-feita” (*pièce bien faite*), alinhando humor e crítica e apresentando um fim conciliatório e previsível, faz-se notar a interferência de traços épicos explicitada ao longo desta análise.

Se o modelo do drama é fundado, segundo Szondi (2011), na relação inter-humana por meio das quais os personagens tomam decisões¹², no teatro moderno haveria uma separação sujeito-objeto que inviabiliza esse procedimento formal. Essa particularidade da forma dramática responderia, pois, ao desenvolvimento do regime capitalista e ao acirramento de suas contradições, responsáveis pela inversão de percepção ocasionada pelo fetichismo da mercadoria, que faz com que as relações sociais sejam organizadas como relações entre objetos ao invés de relações entre pessoas, baralhando ambas as categorias. No Brasil, situado na periferia do capitalismo,

¹¹ Série composta por 105 sainetes (pequenas cenas cômicas) publicados por Azevedo no jornal *O Século* entre 1906 e 1907. Sua primeira edição em livro foi organizada e comentada por Gerald Moser em 1977 (cf. LIMA, 2006, p. 10).

¹² Szondi (2011, p. 20) aborda o drama como um conceito histórico que “dá conta de um fenômeno da história literária: o drama que surge na Inglaterra elisabetana ganha corpo sobretudo na França seiscentista e se mantém vivo no classicismo alemão”.

essa dinâmica apresentava arestas ainda maiores, dada a articulação entre o capitalismo que estruturava o mercado internacional e a matriz patriarcal brasileira. Essa coexistência inconciliável, mas persistente, atinge seu ponto máximo de tensão na escravidão enquanto instituição na qual a interseção das categorias pessoa e mercadoria possuía respaldo legal.

Apropriando-nos dessa lógica para pensar a comédia, podemos considerar a figura de Ângelo é pintada como a de um guardião ascético de seu cabedal e da unidade familiar, enquanto Henriqueta – junto ao seu dote – ocuparia o lugar de antagonista, dilapidando não só o seu patrimônio, mas também o de seu marido. Os aspectos venais do matrimônio assumem, portanto, protagonismo e arriscam a sobrepujar os aspectos sentimentais.

Não surpreende, pois, que o diálogo se desenvolva de maneira robusta somente entre Ângelo e Rodrigo, os personagens que exercem plenamente sua cidadania e se reconhecem como iguais. À mulher, que não teria capacidade de administrar racionalmente as finanças, restam, na peça, ou o lugar da irresponsabilidade, ocupado por Henriqueta, ou o lugar da submissão disfarçada de prudência, no caso de Isabel. A Ludgero, resta o papel de exemplo negativo de homem, marcado por características implícita ou explicitamente marcadas como femininas na peça – vaidade, futilidade, inépcia para o exercício de uma profissão e para a administração do patrimônio.

Em posição mais marginal, temos a figura de Pai João, velho homem negro, ex-escravizado, que, apesar de seu título de “pai”, também é infantilizado. Visto por Júlia Lopes de Almeida, em crônica a respeito da peça, como dotado de uma “doçura sublime” (ALMEIDA, 1907, p. 1), o personagem tem seu escopo de ação restrito ao servir e ao amor incondicional dedicado ao advogado. Ao ser tratado por Rodrigo como a “reliquia da família”, Pai João é, em alguma medida, cristalizado em mercadoria em um processo que repercute sua provável transmissão enquanto herança no passado – seja de forma legal, seja de forma simbólica.

Se resgatarmos a noção de eu épico desenvolvida por Szondi (2011), pensando-o como uma entidade que se manifesta discursivamente por meio de mecanismos técnicos materializados no texto e/ou em sua encenação, podemos afirmar que a peça apresenta mais uma narrativa calcada a partir de um ponto de vista bastante específico do que um conflito entre subjetividades, caracteres

ou valores. Não é facultada a Henriqueta, por exemplo, uma possibilidade de ter razão, visto que ela mesma depõe contra sua capacidade de aferir o patrimônio do casal. Quando acusa Ângelo por adultério, lançando mão de argumentos razoáveis, o leitor e/ou espectador já teve contato com os sentimentos do marido, que já foi apresentado, em diálogos com Rodrigo, como um homem probo e apaixonado que sofria com o fato de ter de intervir no comportamento da esposa.

Com esse juízo, penso que seja possível defender a hipótese de que esses momentos em que o dramático é tensionado de modo mais profundo, à revelia das convenções a partir das quais o comediógrafo declaradamente se balizava, são justamente os pontos em que determinadas contradições sociais são plasmadas de maneira mais intensa e potente na forma literária. Seguindo pela linha sinalizada por Szondi (2011) de que o acirramento das contradições no drama estaria em relação a um movimento de intensificação das contradições no tecido social, podemos dizer que *O dote* sedimenta, em sua forma literária, problemas centrais da sociedade brasileira, ainda que responda a perguntas não necessariamente formuladas ou percebidas pelo autor, pelos artistas ou pelo público coetâneo.

Ao longo de *O dote*, a personagem Henriqueta assume diversas formas, às quais temos contato sobretudo por meio das sombras projetadas pelo discurso de Ângelo e de seus interlocutores. Ela é caracterizada como uma mulher frívola, voluntariosa, ignorante e, conforme o julgamento que transparece na peça, mentirosa – houvesse maior circulação do termo à época, poderia ser tratada como histérica. Seu marido abona a impertinência do admirador que a seguira pelas ruas em decorrência de sua visão acerca da performance de Henriqueta, que poderia ser confundida com a de uma “mulher fácil”.

O gesto de alijar Henriqueta para o lugar de objeto do discurso formaliza o lugar social ocupado pelas mulheres (brancas e remediadas, cabe reiterar) na conjuntura histórica em que a peça está enraizada. A possibilidade de falar por si é furtada à personagem, cuja credibilidade é minada desde antes de ela ter a oportunidade de sequer entrar em cena. No discurso entre bacharéis podemos vislumbrar os discursos médico-jurídicos sobre a mulher correntes no período, que a construíam a partir de uma ótica masculina, branca e elitista. Henriqueta somente pôde se “redimir” por meio da gravidez, caminho que se supunha

natural para a mulher e que demandaria a adoção de um padrão comportamental em que a mãe suplanta a esposa.

O caso de Pai João não é menos eloquente. Quando fala sobre suas experiências, como em seu relato acerca da mulher que amou, morta na senzala, o personagem não é devidamente ouvido, como se a sensibilidade que ele buscava afirmar perante os “doutores” não fosse facultada a uma pessoa que supostamente só poderia amar seus senhores. No terceiro ato, Ângelo, sofrendo a separação, só consegue dormir com a canção de ninar entoada por Pai João.

*Pleto-mina quando zeme
No zemido ninguém clê
Os palente vai dizendo
Que não tem do que zemê.*

*Pleto-mina quando çola
Ninguém sabe ploque é.
Os palente vai dizendo
Que cicote é que ele qué*

*Pleto-mina quando mole
E começa aplodecê,
Os palente vai dizendo
Que ulubú tem que comê (AZEVEDO, 1995, p. 61-62).*

Considerando o histórico de militância abolicionista de Artur Azevedo, é provável que a cantiga, reprisada ao final da peça, durante o cair do pano, visasse comover e sensibilizar o público. Entretanto, não podemos deixar de vislumbrar nessas quadras um potencial crítico latente que vai além da denúncia da instituição da escravidão, estendendo-se à própria figura de Ângelo, o “bom escravocrata” que só conseguiu usufruir de alguns instantes de repouso ao ouvir a entoada violenta da escravidão.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Eles e elas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910. Disponível:
<https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6989/1/45000009351_Output.o.pdf>. Acesso em: 1 out. 2019.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Reflexões de um marido. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 1-2, 18 nov. 1906. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/178691_03/12840>. Acesso em: 1 out. 2019.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. O dote. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 1, 11 mar. 1907. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_03/13572>. Acesso em: 1 out. 2019.

AZEVEDO, Artur. Palestra. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 1, 21 out. 1894. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_02/11026>. Acesso em: 1 out. 2019.

AZEVEDO, Artur. O Theatro. *A Notícia*. Rio de Janeiro, p. 2, 17-18 fev. 1898. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830380/3815>>. Acesso em: 1 out. 2019.

AZEVEDO, Artur. Palestra. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 2, 6 mar. 1907. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_03/13541>. Acesso em: 1 out. 2019.

AZEVEDO, Artur. Sem dote. *O Século*. Rio de Janeiro, p. 1, 13 mar. 1907. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/224782/693>>. Acesso em: 1 out. 2019.

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo VI*. Estabelecimento de texto por Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

BASTOS, Antonio de Sousa. *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908. Disponível em: <<https://archive.org/details/diccionariodothe00sousuoft>>. Acesso em: 1 out. 2019.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2 v.

CALDAS, Antonio Pereira de Souza. *Obras poéticas*. Paris: P. N. Rougeron, 1821. v. 2.

LIMA, Simone Aparecida Alves. *Teatro a vapor de Arthur Azevedo: um olhar satírico sobre o Rio de Janeiro do início do século XX*. 2006. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/91602>>. Acesso em: 1 out. 2019.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. 3. ed. refund. e aum. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. Mulheres e seus direitos de propriedade: o dote versus o poder marital. *Revista HEERA*, Juiz de Fora, v. 7, n. 13, p. 115-128, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/heera/article/view/26318>>. Acesso: 1 out. 2019.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. 2006. 254 f. +. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269841>>. Acesso em: 1 out. 2019.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SADLIER, Darlene. Modernidade e feminino em *Eles e elas* de Júlia Lopes de Almeida. *Travessia*, Florianópolis, n. 25, p. 51-60, 1992. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17002/15552>>. Acesso em: 1 out. 2019.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. Cosac Naify, 2011.

VENDEM-SE a 4:500\$ cada uma... *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 4, 10 abr. 1906. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_03/11231>. Acesso em: 1 out. 2019.