

LINGUAGENS DO TEATRO BRASILEIRO NA PRIMEIRA REPÚBLICA: A COTIDIANIDADE POÉTICA DE *FLORES DE SOMBRA*

Cláudia Braga

Universidade Federal de São João del Rey

Rosilane A. da Silva

Universidade Federal de São João del Rey

Resumo: Resultado parcial do projeto de pesquisa *A popularidade do teatro através da oralidade do discurso*, desenvolvido no GETEB – UFSJ e financiado pela FAPEMIG, o trabalho em questão insere-se na linha de pesquisa *Estudos da Linguagem no texto teatral*, que prioriza o estudo da fisionomia oral dos textos dramáticos. Na obra em estudo, a comédia *Flores de Sombra*, do paulista Cláudio de Sousa, estreada em 1916, toma-se como objeto a linguagem utilizada pelo autor para a construção de personagens, bem como para a expressão dos sentimentos dos grupos sociais por ele retratados.

Palavras-chaves: Dramaturgia brasileira (Cláudio de Sousa); Cláudio de Sousa (*Flores de sombra*); Linguagem teatral (fisionomia oral).

FLORES DE SOMBRA: A ELITE URBANA E O BRASIL AGRÁRIO

A comédia *Flores de Sombra* pode ser vista como uma fiel tradução do Brasil do início do século XX, no qual se via, de um lado, a elite urbana, para a qual era fundamental demarcar seu distanciamento do brasileiro comum, símbolo, para ela, do atraso do país, através de um comportamento sofisticado, pseudo-moderno e do uso indiscriminado de vocábulos estrangeiros, utilizados freqüentemente e nas mais inusitadas situações; e de outro a sociedade agrária, que forcejava por manter sua estrutura social e suas tradições familiares.

Observa-se nesta obra uma clara identificação dos *tipos* da sociedade da época, construídos, sobretudo através da elaboração de sua linguagem, além de uma aproximação palco-platéia feita a partir do contexto no qual se passa a peça: o de uma fazenda na qual são confrontados, ante as inovações trazidas pela modernidade, os tradicionais valores do campo.

A ação está ambientada em uma zona cafeeicultora do interior de São Paulo e divide-se em dois universos distintos, representados por dois grupos de personagens: aqueles pertencentes ao mundo agrícola e os habitantes da cidade, que para lá são transplantados.

O enredo narra o retorno de Henrique, oficial da marinha, à fazenda de sua família, após longo período em que habitara a capital paulista e a ação inicia-se com a apresentação do primeiro núcleo, do qual fazem parte sua mãe, D. Cristina, proprietária da fazenda; Adelaide, a empregada; Possidônio, um agregado da casa; o Coronel Ferraz, um representante da política à época; e Rosinha, moça, amiga de dona Cristina e apaixonada por Henrique desde a infância. Percebe-se desde esta apresentação inicial que, enquanto fazem os preparativos para receber o rapaz, a dona e os agregados da casa mantêm uma única preocupação: que o jovem encontrasse exatamente o mesmo ambiente que deixara. Esse primeiro plano tem como representação metafórica a begônia, uma flor que viceja à sombra e representa, aí, a preservação dos discretos costumes do interior, em contraposição à dinâmica “luminosidade” da modernidade.

O segundo núcleo é formado por Mme. Cardoso (começam assim, sutilmente, as diferenças estabelecidas pelo autor: a fazendeira de café é “Dona”, a senhora da cidade é “Madame”) e a filha Cecília, que vão para o campo oficializar o noivado dessa última com Henrique; e Oswaldo, protagonista da peça que se comporta todo o tempo como se fosse superior aos demais personagens, demonstrando durante toda a ação a cultura e o *savoir faire* adquiridos em suas viagens à Europa. A marca desse grupo é a “modernidade” e o cultivo de valores vistos como superficiais pelos componentes do primeiro núcleo.

Flutuando entre os dois núcleos temos Henrique, fruto da sociedade agrícola “polido” pela capital, o qual inicialmente é apresentado como alguém que foi por ela seduzido mas que, após supor um envolvimento entre Cecília e Oswaldo, rompe seu noivado e volta-se para Rosinha, que passa a representar para ele a constância de um amor verdadeiro. Após esse último acontecimento, finalizando a narrativa, o filho de D. Cristina “redescobre” os valores de sua infância no interior e a ele retorna, numa exaltação aos princípios da vida no campo, que marca o término da obra.

SOMBRA E LUZ

No contexto da Primeira Guerra Mundial, num universo de crise e atravessando profundas transformações, os seres que vivenciam estas

mudanças expressam-se através de um tipo de linguagem composto de antíteses, metáforas e um intenso jogo entre sombra e luz. No caso da peça em questão, a sombra pode ser lida como a representação afetuosa do passado, da pureza e da simplicidade das pessoas do interior, características estas relacionadas à begônia, flor que vive e adapta-se melhor à obscuridade do que ao sol pleno, enquanto a luz ligar-se-ia, no texto, à idéia de movimento, de uma vida urbana formada por valores que tinham a duração dos fogos fátuos e parecia constituir-se apenas por jogos de interesses.

Aos olhos da personagem D. Cristina, a cidade é o isolamento, é a vida insignificante, ao passo que o campo é símbolo de valores superiores, recolhimento e paz. Pela voz dessa personagem este espaço pode ser comparado ao espaço uterino, onde Henrique e seus costumes estão a salvo de qualquer agressão urbana. Seu discurso caracteriza-se sobretudo pelo saudosismo que surge na linguagem, de certa forma poética por ela utilizada, como antítese à realidade vivida. Nesse sentido, o campo e suas qualidades transformam-se em um ideal ante o modernismo que a vida urbana apresentava e do qual ela se esforça por afastar Henrique, o que justificará o emprego constante do pronome possessivo “meu” ao se referir ao filho (*Conheço bem meu Henrique. Todas as glórias que tem alcançado em sua carreira...* - Ato I, Cena I, p. 2), que comprova seu intento em associá-lo ao universo do qual o filho fizera parte na infância.

Em suas falas, onde se observa freqüentemente a oposição entre sombra e luz, há também uma marcante preocupação por parte de D. Cristina em lembrar os costumes, as tradições de sua família. Nesse caso, ainda que seja à “cidade grande” que estejam associada as luzes o significado conotativo do mundo urbano para essa personagem é o de uma estufa, ou seja, estas mesmas luzes aparecem como artificiais, transtornando as flores do interior (como seu filho, Henrique), solares, mais fortes e naturais, que para lá são transplantadas:

D. CRISTINA - Saiu da *sombra* para o movimento, para a *luz*, para a vida grande. Cresceu em um outro meio, ganhou outro feitio como a planta que se muda para a estufa de um jardim da cidade. (Ato I, Cena I p.03)

Reforçando a dicotomia sombra-luz, em posição semelhante à de D. Cristina, temos a personagem Rosinha, que se define como uma “Pobre begônia!” (Ato I, Cena IX p.16); sendo esta referência à flor uma metáfora da própria personagem que, como a begônia, também seria uma “flor” que vive à sombra. Na peça, a utilização comparativa da begônia está relacionada ao fato de Rosinha ser uma personagem discreta, tímida e recatada. A comparação da moça com esta flor indica que Rosinha não é

talhada para o brilho efêmero, mas para durar por muito tempo, ao passo que Cecília é associada a uma orquídea, exuberante, frágil e parasitária: “flor de estufa”.

Cecília é apresentada na obra como o avesso da menina do campo, o oposto da moça do interior, possuindo inclusive um linguajar irônico e vulgar (afirma, por exemplo, que *Devíamos montar nos homens...* - Ato II, Cena XII, p.38). A antítese metafórica moças-flores pode ser percebida também em algumas de suas falas, como a que afirma que “A moça de hoje (...). É uma flor do século, colorida, perfumada, artificial, mas que tem entre as pétalas inseto caprichoso que lhe dá vida” (Ato II, Cena XII p.39), enquanto que os enunciados expostos por Rosinha, são mais ricos em sensações e notações afetivas.

Com relação ao saudosismo, ele é marcado, por exemplo pelos tempos verbais utilizados na construção dos diálogos, sobretudo do núcleo agrícola. Nesse sentido observa-se que Dona Cristina usa muitos verbos no tempo pretérito, remetendo-nos à idéia dessa nostalgia ligada ao passado, de uma mulher que vive no mundo das recordações. Mesmo na expectativa de rever seu filho Henrique, podem-se perceber estas características, como na quando afirma que “Quero que ele encontre tudo como *deixou*, que nos sentemos à mesa como nos *sentávamos antigamente*”. (Ato I, Cena I, p. 2)

Assim como Dona Cristina, também Rosinha vive num mundo de lembranças, o que se pode depreender através da existência de certos advérbios e expressões que, entremeados em seu discurso, remetem inequivocamente ao tempo da infância, um tempo do qual “Henriquinho” participava, como se constata observando o seguinte trecho:

ROSINHA - Não senhora, quero o banquinho, minha tri-peça para assentar-me a seus pés, como *antigamente*.”, “Quando eu *era* pequenina, encostava em seu colo e a senhora contava-me histórias, enquanto me alisava os cabelos. *Lembra-se?*...” “quantas *saudades* tenho. (Ato I, Cena VIII, p.14)

Em contraposição a estas imagens temos a “presentificação” dos tempos que se traduz através de Oswald, personagem que é apresentado com um palavrório aparentemente desconexo, em construções que situam-no de forma diametralmente oposta aos costumes locais, dos quais busca nitidamente fugir, através do rompimento com as velhas tradições. Esse modo de ver a vida está presente também em Cecília e Mme Cardoso e sua inserção na vida da fazenda é utilizada, não apenas para “quebrar a rotina” da família de Henrique, que, para o grupo urbano, parece estática e por demais presa ao passado, como também para reforçar os contrastes

entre as estonteantes luzes da modernidade e a sombra preservadora da vida no campo. A estratégia de Cláudio de Souza é, aparentemente, mostrar por meio desses personagens o sentimento de urgência e o materialismo comuns no contexto da Grande Guerra.

A POESIA DE *FLORES DE SOMBRA*

A obra em tela possibilita perceber a importância da moderação efetivada pela poesia numa obra cômica, como forma de contrabalançar o jogo cênico. Se naquela, segundo Bergson, temos o distanciamento do riso que contagia a platéia a partir da crítica, nessa temos a aproximação, mesmo que se perceba aí a existência de um jogo lúdico com as próprias palavras. Em *Flores de Sombra* observa-se o equilíbrio entre ambas, trazido pela tessitura poética presente nas falas de alguns de seus personagens, que claramente aproximam-nos da platéia, em contraste com a distância provocada pela comicidade existente nas de outros.

A força poética do texto em questão concentra-se, sobremaneira, na personagem de D. Cristina. Em suas falas, Claudio de Sousa esmiúça com requinte as comparações estabelecidas entre significado e significante e as imagens transmitidas pelas alocações dessa personagem nos envolvem num clima de nostalgia pretérita. Suas frases adquirem, cada vez mais, um significado abstrato e, dentro desse clima, ela metaforicamente define a vida:

D. CRISTINA - (...) as imagens distantes se apagam. Para os velhos, que são velhos... a imagem distante é a única luz da vida. E encontram-se de novo; o coração moço num noivado, que é uma promessa... e o pobre coração velho a soluçar de amor, que é apenas uma saudade... e entre a borboleta branca que vem num noivado e a borboleta negra que procura o túmulo, há um anseio, um soluço... que são a vida. (Ato I, Cena III, p.7)

Outro aspecto importante a ser analisado no discurso de D. Cristina é a forma de pontuação utilizada pelo autor, que reforça nele o tom de saudosismo e reflexão. A maioria de suas falas é, por exemplo, entrecortada por reticências, que deixam lacunas nos enunciados, que funcionam no resultado final como se fossem suspiros, como se fossem os vazios deixados pela saudade, como podemos observar na seguinte alocação: "...A alma da begônia!... Coisas de moça... Quantas vezes eu também, aos vinte anos, não adivinhei uma alma em cada flor... em cada crepúsculo... à hora das Ave Marias..." (Ato I, Cena V, p.12).

Segundo Ronald Peacock, quando a poesia é utilizada no teatro, “...a visão da realidade e a visão dos sentimentos fundem-se e são revividas como idéia na arte da peça. Onde tal combinação é alcançada, existe maior concentração de metáfora” (1968, p. 292). Como se pode observar, tal teoria confirma-se em *Flores de Sombra*, ao menos na voz de Dona Cristina.

Em contraponto à poesia imanente à personagem mais velha temos, ainda no núcleo do campo, Adelaide, empregada da casa, que apresenta um vocabulário simples, exposto através de um discurso rústico, no qual encontramos falhas com relação à língua padrão. Constata-se que essa é uma opção estilística do autor para representar os cortes e desvios presentes na língua falada pelos estratos mais baixos da população, o que, ainda que enfatizando a diferença social entre ambas, não retira dessa segunda personagem, uma certa visão poética da vida. Sua maneira de se comunicar nos traz a imagem de uma pessoa ligada à terra e às suas tradições. Quanto ao vocabulário, apesar de essa personagem expressar-se de forma simples, ela insere eventualmente sentidos inesperados no que diz, como pode ser percebido nesta fala:

ADELAIDE - Saiba que a gente criada aqui no campo quando sente amor por alguém, sente-o para toda vida. Os olhos vêm sempre a mesma coisa, desde de que se abrem de manhã até quando se fecham à noite. As mesmas árvores, o mesmo terreiro, as mesmas águas onde as figuras aparecem, os mesmos caminhos, o mesmo mato! E quando a gente vai cantando pela estrada, parece que está por ver as pisadas do ingrato, *a quebrar galhos secos* (grifo nosso), e a aparecer na nossa frente, com os braços abertos a pedir perdão... (Ato III, Cena III, p.56)

Nesse enunciado, a personagem cria uma imagem idealizada do homem que ama através dos sentidos da visão e audição. Esta última, inclusive, trabalhada de forma onomatopéica “a quebrar galhos secos”, numa tentativa de Adelaide de recriar através da narrativa os sons dos pés de seu amado, retornando para seus braços.

Segundo Ronald Peacock, para que uma fala se torne mais sedutora, é preciso que seja tirada do cotidiano, que seja reconhecida como de uso, há que existir porém, em sua transferência para o texto dramático, um deslocamento metafórico, a fim de que se represente a situação real de uma maneira figurativa ou, como afirma este autor, “todo diálogo mistura facetas de falas observadas com a própria expressividade do autor. Ele não tem estilo e nem fica poético quando apenas imita a fala convencional; ele se torna estilo quando incorpora a si as qualidades de visão e sentimentos” (*op. cit.*, p. 273)

Nesse sentido, pode-se dizer que a linguagem de Adelaide é construída a partir de sua realidade cotidiana. Suas falas incluem termos e situações locais, sendo porém construídas com esta incorporação de visões do autor de que fala Peacock, o que lhes dá seu sentido metafórico. Por isso sua enunciação apresenta uma poesia simples, configurando um contraponto à elaboração das imagens de D. Cristina, mas com o mesmo conteúdo de reflexão.

AS DIVERSAS OCORRÊNCIAS DA LINGUAGEM

A linguagem é utilizada em *Flores de Sombra* em diferentes formas, que se desdobram em satírica (quando se expõe a maneira fraudulenta de se eleger um candidato ou quando se descreve os costumes urbanos), rústica e ingênua (dos colonos da fazenda), religiosa e afetuosa, dependendo das circunstâncias e/ou das personagens em foco. Essa diversidade funde-se à forma predominante na peça, a poética.

Os personagens ligados ao núcleo urbano servem-se, de modo geral, de uma linguagem mais sofisticada, enquanto que os do núcleo agrário são caracterizados por certa ingenuidade no manejo da língua e na escolha do vocabulário. A linguagem satírica é utilizada sobretudo no personagem Oswaldo; a rústica, pelos colonos da fazenda tais como Possidônio e Adelaide; e a religiosa, por Rosinha e D. Cristina.

Com relação às falas de Oswaldo, pode-se afirmar que se caracterizam pelo uso de uma boa retórica, o que faz com que o personagem consiga, quase sempre, persuadir os outros personagens a ouvir suas sugestões ou a seguir suas idéias, aliada a uma constante e ácida crítica aos hábitos que considera antiquados.

Na cena VII, ato II, por exemplo, onde se trata das eleições iminentes, para as quais o Coronel Ferraz faz recomendações simplistas a Possidônio – indicando-lhe pela cor seus candidatos, o que leva o campônês replicar que “Os nomes não sei, mas os eleitores não perguntam. Para presidente, o envelope cor-de-abóbora, e para vice, é cor de mamão-aguado” –, Oswaldo critica ironicamente a política nacional como um todo, estendendo a malícia de suas observações às eleições, marcadas pelo voto de cabresto comum àquela época em nosso país:

OSWALDO - (...) admirável instituição o voto popular, Coronel! Os senhores acabam por transformar este país em uma horta. Presidente, abóbora; vice-presidente, mamão; ministros pepinos; senadores chuchus, deputados rabanetes (Ato II, Cena VII, p.32).

Suas maneiras e suas formas de se comunicar são marcadas pelos novos hábitos, que deseja ver introduzidos em nossa sociedade, tais como o progresso científico e a industrialização, como podemos perceber em sua menção às teorias evolucionistas darwinianas, nesta fala: “Agradeça a *Darwin*. Para ele todos nós descendemos de macacos, com farda da Guarda Nacional ou sem ela. Há mosquito-sargento, pode haver macaco-capitão” (Ato I, Cena XI, p.21).

Ronald Peacock afirma que “sátira, ironia, humor, espírito, sarcasmo, cinismo, caçoada, paródia, podem ser expressos com maior vivacidade e agudeza, especialmente com a linguagem, o ritmo e a metáfora a revelar suas nuances mais sutis de significado e tom” (1968, p. 286). Nesse sentido, pode-se afirmar que o vocabulário usado nas falas de Osvaldo é bastante paradoxal, e seu linguajar, apesar de sofisticado, é nitidamente extraído das situações cotidianas, o que faz com que seu discurso acabe por construir-se sobre uma mistura de elementos que constituem imagens ao mesmo tempo ligadas a uma poesia utópica e a uma crítica irônica. Além do paradoxo dos termos vocabulares, suas falas caracterizam-se também pela inversão de conceitos como o de que *a vadiagem é a mãe de todas as virtudes e a economia é a mãe de todos os vícios*. (Ato I, Cena XI, p.20), através dos quais é discutida a realidade do significado imediato das palavras e/ou expressões.

Quanto a Possidônio, seu pensamento traduz-se num discurso confuso, através do qual o dramaturgo explora um dos recursos mais eficientes de comicidade, o trocadilho. Colocando-o em contato com personagens que se utilizam freqüentemente de vocábulos em francês, em várias de suas falas Cláudio de Sousa faz com que Possidônio confunda-se na compreensão da língua estrangeira, evidentemente para obter resultados cômicos. Para isso, são explorados aspectos polissêmicos de nosso léxico, através de jogos de palavras que deixam aparecer no palco vários tipos de ambigüidades no que é dito por esta personagem. Possidônio, por exemplo, faz confusão com a palavra selvagem, ouvida do cozinheiro de Osvaldo, e por ele interpretada de forma ingênua:

POSSIDÔNIO - Perguntou se aqui na fazenda tinha “*so vage*”. Que lá na França dizem que o Brasil é todo “*so vage*”!... Veja “*mecê*” como o francês é burro. Arrespondi que nossas terras eram muito boas, que não davam “*so vagem*”; davam batatas, que dava milho, café, mandioca, tudo... Vai d’ahi descarreguei outro. Pra que mentir? (Ato I, Cena II, p. 7)

Esta estratégia de comicidade é comentada, por exemplo, por Lucien Fabre, que afirma que

(...) ri-se dos desvios lingüísticos como a incapacidade de expressão, a ignorância involuntária da linguagem, como as cacocépias, os despropósitos; a subversão consciente da linguagem, como o trocadilho, o calão em que se trocam sílabas entre palavras ou se desmembram para dificultar o entendimento. (FABRE, Lucien, *apud* MARTINS, Antônio: 1988, p.27)

Possidônio tenta imitar o personagem Oswaldo na sua maneira de agir e falar, o que acaba por dotá-lo de maior graça, pois suas falas apresentam-se marcadas por expressões que revelam sua parca compreensão dos vocábulos estrangeiros, como “chá-pinhão” (em lugar de *champignon*) ou “*donde vim*” (em vez de *eau de vie* - chachaça) e outras distorções da língua francesa.

O vocabulário rústico do “peão”, no qual são frequentes os erros de português, torna-se, assim, ainda mais engraçado com suas tentativas de utilização do francês, o que acentua sua confusão lingüística. Observemos parte de sua fala, narrando o encontro com um francês:

POSSIDÔNIO: (...) Depois me perguntou se eu gostava de “gatô” francês. Arrespondi que gostava mais de “cachorrô” aqui da roça. Mas o “gatô” que ele dizia, era doce!... (Ri) (Ato I, Cena II, p. 6).

Outro personagem desenhado desde o vocabulário e construções lingüísticas é o Coronel Ferraz, cuja linguagem caracteriza os coronéis da época e tipifica o político adepto das antigas práticas, que não se preocupa com outra coisa a não ser ganhar as eleições, como pode ser percebido através da seguinte fala: “Não pudemos vir logo, porque estou correndo os eleitores. Desta vez havemos de arrancar o penacho do major Policarpo, ainda que seja preciso fazer *votar os defuntos* (grifo nosso)” (Ato I, Cena V, p. 9).

Esta despreocupação com a legalidade e/ou “disponibilidade” dos eleitores também não se detém ante a pouca idade dos votantes, apontada por D. Cristina (*Mas um tem dez anos!*), que tem como resposta do Coronel: “Não faz mal o outro tem 11, e os dois somados fazem 21...” (Ato I, Cena V, p.12). O primeiro trecho desnuda a prática do voto de cabresto, e o emprego do “ainda que” significa, na frase, que os recursos escusos (fazer votar os defuntos), tampouco estão descartados para garantir a qualquer custo a vitória nas eleições, na qual o Coronel pretende “arrancar o penacho do major”, como diz, e a segunda citação nos deixa ainda mais clara a arbitrariedade de algumas práticas eleitorais da época.

Se o Coronel demonstra objetividade e uma certa falta de escrúpulos ao lidar com as dificuldades políticas em suas alocações, sua filha

Rosinha, por outro lado, traz uma linguagem marcada por diminutivos e uma óbvia preocupação de construção de uma personagem caracterizada sobretudo pela delicadeza de sentimentos. Desde seu nome, o de uma flor, por sinal também usado no diminutivo, seu discurso é formado por palavras que giram no campo semântico da doçura, da religiosidade, transmitindo ao mesmo tempo grande dose de romantismo e afetividade, como podemos observar em algumas de suas falas, como por exemplo “Não se incomode, *mãezinha*...” (Ato I, Cena VIII, p.13), ou ainda, “Sua *filhinha* precisa muito... muito de quem lhe conte histórias” (Ato I, Cena VIII, p.14).

Pelo exposto, afirmamos que Cláudio de Sousa, como um conhecedor da construção do texto teatral, utiliza-se sobremaneira da linguagem, não apenas para caracterizar socialmente seus personagens, como também para desenhar o campo de suas representações, para delinear seus perfis comportamentais, comprovando a afirmação de Roman Ingarden, de que “a segunda função essencial da palavra é a de *exprimir* (grifo do autor) as vivências, os diferentes estados e processos psíquicos vividos” pelos personagens (In: GUINSBURG, 1988).

O NACIONALISMO E A LINGUAGEM POÉTICA

O movimento dramático constrói-se sobretudo a partir da discussão das questões sociais que lhe são contemporâneas. No caso em análise, a dicotomia entre os dois Brasis da Primeira República era demonstrada, também, através da diferenciação lingüística. Nesse sentido *Flores de Sombra* transpõe para o palco esta questão e, por meio do contraponto estabelecido através das diferentes linguagens utilizadas por seus personagens, acaba por deixar claro que defende o ponto de vista de que a verdadeira alma e poesia nacionais encontravam-se nas tradições de sua sociedade e não na superficialidade da elite urbana europeizada. Possivelmente, esse foi outro dos motivos pelo qual *Flores de Sombra* obteve sempre imensa aceitação do público, sendo encenada inúmeras vezes em todo país.

A primeira Guerra Mundial 1914 a 1918 interrompe as visitas das companhias estrangeiras que brilhavam em nossos palcos, principalmente, as francesas, italianas e portuguesas. Neste momento, o teatro brasileiro começa a ganhar mais seu espaço, buscando sobretudo uma auto-afirmação de nacionalidade. Neste último sentido, a respeito da comédia aqui analisada, assim se expressa o crítico Sábato Magaldi:

O grande êxito da peça *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza (1876-1954), apresentada inicialmente em São Paulo, em 1916, e a seguir no Rio de Janeiro, se explica em grande parte pelo reencontro de um tema e de um mito caros à nacionalidade: a valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais da família brasileira, em contraste com a degenerescência dos hábitos citadinos. O problema que já havia aparecido em tantos outros textos, ganha uma atualidade vital, na satisfação de banhar-se nas fontes regeneradoras do país – os costumes simples e austeros, o trabalho sólido e honrado, o cultivo dos sentimentos legítimos e sinceros. A burguesia do interior afirmava sua moralidade contra o cosmopolitismo da Capital, em que o jogo de interesses fúteis consumia as antigas instituições. (1974, p.178)

Nesse contexto, no âmbito das ações, os personagens Oswaldo, Mme Cardoso e Cecília desencadeiam o jogo antitético que estrutura a obra *Flores de Sombra*, posicionando os opostos, ou seja, confrontando campo e cidade. O protagonista Oswaldo, por exemplo, indispõe-se com Henrique, para não negar sua “filosofia de vida”. Mme Cardoso e Cecília não mantêm o compromisso verbal do casamento, mostrando não possuírem tampouco a fidelidade demonstrada por D. Cristina e Rosinha. Colocados os personagens assim, uns diante dos outros, produz-se um efeito de contraste, no qual o autor aproveita para por em relevo as qualidades negativas do grupo urbano e, por oposição, fazer ressaltar os costumes da gente do interior.

Estes confrontos ideológicos passam ainda, conforme já se afirmou, pela diferença lingüística: o personagem Oswaldo, representante máximo da urbanidade e da modernidade, procura dar novos significados a antigos conceitos e às palavras, elabora neologismos e usa inúmeras expressões de outra língua, tais como *chasseurs*, *allons*, *comtesse*, etc. No plano das idéias sua dissolução apresenta-se em frases como *O trabalho é a mãe de todos os vícios* (Ato I, Cena XI, p. 19).

A linguagem dinâmica do personagem Oswaldo apresenta, entretanto, um caráter dúbio, o das tradições do local em que nascera *versus* a modernização com a qual entrara em contato em suas viagens à Europa, desencadeando em seu discurso um jogo de claro-escuro. Esse comportamento duplo é explicado por M. Bakhtin, para o qual o personagem cômico se alimenta da vida dupla. Nesse caso, Oswaldo procura sempre formas de criticar as autoridades, os acontecimentos e as situações que não lhe agradam, apresentando uma alternativa de reversão da situação bucólica do lugar onde vive, por meio de sua nova filosofia de vida, ou seja, vadiar e criar seus conceitos “inovadores”, como o de que *o desejo só é prazer, enquanto é desejo...* (Ato II, Cena VIII, p.33).

Nesta contradição que lhe é inerente, e que caracteriza sua ambigüidade, observamos por outro lado que ao definir o “século”, por exemplo,

este mesmo século da “modernidade” que lhe é tão cara, o personagem demonstra imenso pessimismo: “...O século é coisa medonha, pesada, vestida de preto, às vezes, de cartola e sempre escura. Quando encaro o século, parece-me que olho o fundo de um túnel. (grifos nossos)” (Ato I, Cena XI, p. 20)

O conteúdo simbólico da comparação feita por Oswaldo encontra-se possivelmente na insegurança geral, o comportamento irrequieto, sombrio e contraditório daqueles que viviam essa época que, vale lembrar, é a da Primeira Guerra. A expressão “fundo de um túnel” traz consigo o significado de falta de perspectiva e angústia inerentes àquele período, com relação ao futuro. O uso do substantivo *coisa* transfere para a voz desse personagem a sensação de algo indefinido, que precisa de sentido (sentido esse que o autor não confere às personagens urbanas); e associada a essa idéia observa-se o emprego do advérbio *sempre*, reforçando o adjetivo *escura*, o que intensifica a sensação de falta de luz com relação à situação geral do “século”, ou seja da falta de perspectivas para entender o seu contexto.

Enquanto isso, as posições tomadas pelo núcleo de habitantes do campo levam a conclusões mais otimistas. Pelo que se depreende do conjunto do texto, voltar ao passado pode ser a fórmula de renascimento do personagem Henrique que redescobre o interior e suas qualidades. Nesse mesmo sentido, a própria retomada de temas como as tradições e as raízes da nacionalidades pelos demais personagens do campo, pode significar um reencontro da dramaturgia brasileira com sua vocação, ou seja, uma combinação de temas nacionais com uma linguagem próxima do público, que refletisse de forma clara as questões que empolgavam o país.

Através do sistema de metáforas e antíteses criadas por Cláudio de Sousa em *Flores de Sombra*, conclui-se que a estrutura da obra em tela oferece enfim uma imagem, uma “leitura” do país, com seus defeitos e virtudes, sua força e fraqueza diante das situações, apresentando sobretudo uma saída para suprir a falta da dramaturgia estrangeira, por meio do uso de temas, construções lingüísticas e perfis conhecidos no contexto da época, permeados, todavia, por uma enorme poesia que contagia a própria imagem do país ali delineada.

Referências

- BERGSON, Henri. *O Riso*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BENTLEY, Eric. "Diálogo". In: *A Experiência viva do teatro*; trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- GUINSBURG, Jacó (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MARTINS, Antônio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PEACOCK, Ronald. "Vários modos de poesia no drama". In: *Formas da Literatura dramática*; trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

