

CIDADE PATRÍCIA E CIDADE BURGUESA: DESENCONTROS ENTRE AS FORMAS TRADICIONAIS DAS CIDADES LATINO-AMERICANAS E PROJETOS DE MODERNIDADE, UMA ANÁLISE A PARTIR DE UN BUEN NEGOCIO, BARRANCA ABAJO E EL DESALOJO, DE FLORENCIO SÁNCHEZ¹

Diana Belém Guimarães Silva²

RESUMO:

O artigo apresenta o conceito sobre os espaços das cidades na América Latina usando como base três peças da literatura latina-americana, *Barranca abajo*, *El desalojo* e *Un buen negocio* do escritor uruguaio Florencio Sánchez, que juntamente com as obras de Angel Rama, *La ciudad letrada*, e José Luis Romero, *Latinoamericana la ciudad y las ideas*, foi possível identificar e definir como e porque a civilização foi retratada nas peças e assim também entender as estruturas das cidades latinas no período em questão, final do século XIX começo do século XX. Foi identificado que, no contexto dessas obras, houve um desenvolvimento nas áreas rurais ao serem absorvidas pelo crescimento das cidades urbanas, e conseqüentemente foram incorporadas como parte dos subúrbios delas, recebendo, em alguns casos, grande parte da aristocracia da época. Como também a barbárie presente no cenário rural através das tradições culturais ligadas a falta de educação moral e intelectual científica, ao passo que a civilização foi identificada através do desenvolvimento da riqueza, das leis e das letras proporcionando o projeto de modernização da sociedade. Proporcionando anseios mais profundos de ascender socialmente e obter o poder que a nova burguesia tinha nas cidades em que residiam. Assim como afastar as famílias marginalizadas e controlar seu desenvolvimento nas grandes cidades, com a construção de asilos, instituições corretivas e profissionais para que seus usuários não atrapalhem a civilização em desenvolvimento e/ou participem dela de forma efetiva ao oferecer serviços, em sua maioria de mão de obra barata.

PALAVRAS-CHAVE: Civilização; Barbárie; Florencio Sánchez; Teatro gauchesco; costumbrismo.

RESUMEN:

El artículo presenta el concepto sobre los espacios de las ciudades en América Latina utilizando como base tres piezas de la literatura latinoamericana, *Barranca abajo*, *El desalojo* y *Un buen negocio* del escritor uruguayo Florencio Sánchez, que junto con las obras de Angel Rama, *La ciudad letrada*, y José Luis Romero, *Latinoamericana la ciudad y las ideas*, fue posible identificar y definir cómo y por qué la civilización fue retratada en las piezas y así también entender las estructuras de las ciudades latinas en el período en cuestión, final del siglo XIX comienzo del siglo XX. Se identificó que, en el contexto de estas obras, hubo un desarrollo en las áreas rurales al ser absorbidas por el crecimiento de las ciudades urbanas, y consecuentemente fueron incorporadas como parte de sus suburbios, recibiendo, en algunos casos, gran parte de la aristocracia de la época. Como también la barbarie presente en el escenario rural a través de las tradiciones culturales vinculadas a la falta de educación moral e intelectual científica, mientras que la civilización fue identificada a través del desarrollo de la riqueza, de las leyes y de las letras proporcionando el proyecto de modernización de la sociedad. Proporcionando deseos más profundos de ascender socialmente y obtener el poder que la nueva burguesía tenía en las ciudades que residían. Así como alejar a las familias marginadas y controlar su desarrollo en las grandes ciudades, con la construcción de asilos, instituciones correctivas y profesionales para que sus usuarios no obstaculicen la civilización en desarrollo y/o participen de ella de forma efectiva al ofrecer servicios, en su mayoría de mano de obra barata.

PALABRAS CLAVE: Civilización; Barbarie; Florencio Sánchez; Teatro gauchesco; costumbrismo.

¹ Trabalho apresentado para a disciplina de TCC, sob orientação da Profa. Brenda Carlos de Andrade. E-mail: brenda.andrade@ufrpe.br

² Graduando(a) em Licenciatura em Letras Português-Espanhol pela UFRPE/SEDE. E-mail: diabgs@gmail.com

1. Introdução

Publicadas respectivamente em 1905, 1906 e 1909, *Barranca Abajo*, *El desalojo* e *Un buen negocio*, do escritor uruguaio Florencio Sánchez, são três obras de teatro que colocam em cena três famílias decadentes, entre o final do século XIX e começo do XX, e que tentam sobreviver em um mundo cujos valores já não dialogam com as formas anteriores de prestígio – a nobreza patricia vinculada à terra e as figuras de *caudillos* se confrontam com novos valores sociais das cidades cada vez mais vinculados à uma burguesia comercial e de aspirações cosmopolitas. No final do século XIX, o progresso associado a uma modernização vertiginosa e à grande circulação de capital emprestava ares cosmopolitas às cidades latino-americanas que viviam o frenesi da remodelação (de costumes e espaços) e da ostentação do luxo, em franca imitação do que acontecia nas grandes cidades europeias.

Romero (2009), em estudos sobre o desenvolvimento das cidades na América Latina, aponta uma mudança de costume da sociedade e suas formas de agrupamento nas malhas urbanas, esse novo modelo de cidade, ele chama de cidades burguesas. Nessas cidades, as antigas formas de sociabilidade e a importância das grandes famílias começam a se esvanecer. Parte desse processo é o que podemos ver nas três obras de Sánchez. Durante a pesquisa, desenvolveu-se um estudo em que, a partir das discussões sobre os processos de modernização do final do século XIX na América Latina, se revelem as disputas entre essas duas formas da cidade latino-americana identificadas por Romero (2009), a cidade patricia e a cidade burguesa.

Usando três peças da literatura latino-americana, *Barranca Abajo*, *El desalojo* e *Un Buen Negocio*, do escritor uruguaio Florencio Sánchez, a obra de Angel Rama *La ciudad letrada* (1998) e o livro de José Luis Romero *Latinoamérica las ciudades y las ideas* (2009), será possível identificar e definir como e porque a civilização foi retratada nas peças, bem como as posições dos narradores ao determinar suas ações. E assim entender as estruturas das cidades latino-americanas no período em questão, final do século XIX e começo do XX, tomando como exemplo o contexto uruguaio.

Esse texto pretende apresentar um estudo crítico inicial que compreenda e discuta as imagens da cidade nas três peças teatrais já indicadas do escritor

Florencio Sánchez, a partir do confronto entre as formas da cidade patricia e da cidade burguesa, noções desenvolvidas por Romero, e seus desdobramentos. Busca-se formular alguns pressupostos críticos iniciais com relação ao espaço e as imagens geradas por esse autor que sirvam de base para um aprofundamento posterior das pesquisas.

O caráter da pesquisa em questão é bibliográfico, com a utilização das três obras de Sánchez já mencionadas, para identificar as imagens das cidades na América Latina no período em que as obras foram realizadas. Bem como o uso de textos que retratam o avanço das cidades e da sociedade latino-americana no período em questão. Para assim refletir sobre a modernização das mesmas e obter uma melhor visualização das cidades e seus habitantes no final do século XIX a fim de responder os objetivos propostos para esse projeto que gira em torno da civilização das cidades patricias e burguesas descritas por Romero (2009).

O objetivo deste trabalho é analisar e comparar as obras de teatro *El desalojo*, *Un buen negocio* e *Barranca Abajo*, do escritor uruguaio Florencio Sánchez, considerando os confrontos ideológicos entre as formas de cidade patricia e da cidade burguesa (Romero, 2009). Com o intuito de definir e identificar como a civilização e a barbárie são representadas e como determinam a estrutura e o desenvolvimento das cidades na América Latina. Também realizar uma comparação dos focos de escrita das peças e como eles se posicionam em relação à sociedade, para por fim, divulgar os resultados dessa pesquisa em revistas e eventos.

As análises partirão de três caminhos que deverão ser trabalhados em constante associação. Por um lado, far-se-á o uso de teóricos que se dedicam aos problemas de conceitos e imagens, sobre as cidades de modo geral e também especificamente na América Latina como Raquel Rolnik e Josefina Ludmer. Como também os livros de Angel Rama, *La ciudad letrada*, e José Luis Romero, *Latinoamérica las ciudades y las ideas*, com o intuito de identificar e conhecer as características gerais das cidades e da sociedade uruguaia no período em que as peças de Florencio Sánchez foram escritas.

Por outro lado, faz-se necessário refletir sobre os processos de modernidade que se implementaram na América Latina em fins do século XIX. Aqui, além do já citado livro de Romero, também será imprescindível a obra de Julio Ramos e Sarmiento. O último caminho se caracteriza pela análise específica das peças de teatro a partir dos elementos determinados anteriormente. De forma que por se

tratar de uma pesquisa exclusivamente bibliográfica foram utilizados como base de pesquisa, além dos livros já citados, artigos sobre o assunto no portal da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

2. As cidades Patrícia, Burguesa e Criolla

Com o intuito de identificar as sociedades analisadas, observamos Rama (1998), ao declarar a existência de dois mundos, o da civilização e o da barbárie, correspondentes, segundo algumas visões da época, a cidade urbana e a cidade rural, caracterizadas como:

O campo passou a ser associado a uma forma natural de paz, inocência e virtudes simples. A cidade associou-se à Vida — a ideia de centro de realizações — de saber, comunicações, luz. Também constelam-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação (Williams, 1990, p. 11).

Para Sarmiento (2018), intelectual do século XIX, a barbárie está vinculada à “impossibilidade e inutilidade da educação moral e intelectual” (Sarmiento, 2018, p. 64). Pois para o autor a sociedade residente no campo das regiões do Rio da Prata desenvolveram um caráter moral relacionado a superar obstáculos e ao poder da natureza, de forma que eles não precisavam das instruções necessárias para o convívio nos grandes centros, pois eles eram considerados felizes em meio as suas privações e pobreza. De forma que Sarmiento (2018) diz que a vida bárbara é a vida primitiva dos povos que residem em locais pacatos, o que será refutado quando analisado a peça *Barranca abajo*, visto que muitos personagens não estavam satisfeitos com a vida de privações que levavam.

A fim de exemplificar melhor essa distinção, temos a leitura de Prado e Pellegrino (2014, p. 91), as autoras retornam a obra de Sarmiento para informar que o campo seria um “lugar da barbárie, território livre dos Federalistas”, enquanto que a cidade está vinculada ao “lugar da civilização, da cultura, do progresso e da riqueza”. De forma que as diferenças entre barbárie e civilização estavam ligadas a questões políticas, culturais, ao mundo normalmente urbanizado e cosmopolita e a tradição oral, em que o letramento está ligado a civilização com suas regras e leis e a tradição oral à barbárie com sua cultura rural.

Com isso percebe-se uma segregação de classes que esse conceito traz, para Prado e Pellegrino (2014) esse conceito coloca os brancos com ideais da Europa no conjunto dos civilizados, ou seja a elite, e os negros, indígenas, *gauchos*, mestiços, pobres, camponeses e não proprietários de terra como bárbaros. Com isso, tem-se os civilizados como classe dominante e os bárbaros como os subordinados e controlados pelas leis impostas pelos letrados. Contudo,

A cidade das letras, em sua longa história, começa a dominar o seu contorno. Absorve múltiplas contribuições rurais, inserindo-as em seu projeto e articulando-as com outras para compor um discurso autônomo, que explica a formação da nacionalidade e estabelece admiravelmente seus valores (Rama, 1998, p. 93).

Pois a utilização da escrita dentro da sociedade proporcionou, de acordo com Rama (1998), o desenvolvimento de raízes e a identificação nacional que colocou a sociedade da época em um projeto de modernização.

O que é corroborado por Ramos (2009), pois eram os possuidores do conhecimento das letras quem administravam as cidades promovendo leis a fim de definir os costumes aceitáveis para a sociedade. Como também é reforçado por Sarmiento (2018) ao dizer que sem o desenvolvimento das cidades de forma a promover o desenvolvimento industrial e a busca por estender suas aquisições não acontece o progresso social. Um dos fatores importantes para o desenvolvimento das cidades foi a ida das famílias rurais para os centros devido ao faturamento na venda de produtos derivados do leite da vaca, como manteigas e queijos (Sarmiento, 2018, p. 56), uma vez que os centros já eram considerados lugares evoluídos e com maiores oportunidades de crescimento social que nos campos.

Para tanto, nasce a sociedade patricia (começo do século XIX) formada, segundo Romero (2009), por lutas com objetivo de propor uma nova organização às novas nacionalidades que estavam se formando através de processos constitutivos de cada país latino-americano, construindo assim as classes dirigentes com elementos de origem da zona rural, com novas maneiras de pensar e de viver, determinadas pelas classes letradas, formadas pela burguesia *criolla* e a nova sociedade emergente o que deu origem a sociedade patricia “entre urbano y rural, entre iluminista y romántico, entre progresista y conservador” (Romero, 2009, p. 173). Essa classe letrada foi importante para conseguir distinguir a civilização da barbárie e a modernidade da tradição, visto que a autonomia dos Estados se fez a

partir das letras e dos que conheciam seu código, com o objetivo de consolidar o Estado autônomo em princípios de república e se distanciar da anarquia e do caos provenientes de uma sociedade sem leis (Rama, 2009, p. 133).

Nesse quesito, Rama (1998) descreve a visão idealizada de suas posições intelectuais derivadas do uso das letras como fator presente na cidade modernizada, pois serviu para distribuir posições respeitáveis e admiradas por aqueles que possuíam seu domínio, tais como a educação, jornalismo e a diplomacia. A partir dessa visão, desenvolveu-se o estímulo para alcançar melhores posições sociais. Tais posições sociais são elencadas nas peças de Sánchez, caracterizando assim um enredo de desavenças e disputas, pois, como declara Romero (2009), a nova burguesia latino-americana era constituída por pessoas que buscavam ascender socialmente e economicamente, de forma que essa classe era composta, geralmente, pela classe média com pouco dinheiro e muitas oportunidades para elevar-se socialmente (Romero, 2009, p. 266)

Dessa forma foi identificado que muitos habitantes do campo decidiram migrar para as zonas urbanas com o intuito de crescer socialmente e conquistar maiores oportunidades dentro dos centros. Em contrapartida houve um crescimento nas áreas afastadas dos grandes centros urbanos, muitas delas sendo absorvidas pelo crescimento das cidades, e sendo incorporadas como parte dos subúrbios delas recebendo grande parte da aristocracia da época.

3. O teatro uruguaio no século XIX: os gêneros *gauchesco* e *costumbrismo*

O período naturalista da região do Rio da Prata teve como fenômeno o circo gauchesco, com Roberto J. Payró, Gregório de Laferrère, Armando Discépolo e Florencio Sánchez como nomes de destaque (Goic, 1991). O circo gauchesco, por sua vez, deu origem ao teatro gauchesco, através do palhaço José J. Podestá ao criar o personagem Pepino e realizar apresentações de mímica do *gaucho* Juan Moreira, cuja história foi retratada por Eduardo Gutiérrez em um romance homônimo (Oviedo, 1997).

Com a troca da mímica pelas falas dos personagens e do circo pelo teatro tem-se o teatro gauchesco (Ludmer, 1991). Os gêneros dramáticos mais desenvolvidos, segundo Goic (1991), formam a comédia de costumes, o sainete e o

chico, e os locais onde o gênero teatral e dramático mais se desenvolveu foram “México, Havana, Lima, Santiago e Buenos Aires” (Goic, 1991).

A palavra gauchesca faz referência à poesia à maneira dos *gauchos*, sua escrita acontece nos centros urbanos, assim como os meios de distribuição (jornais, folhetos e livros) (Oviedo, 1997). O intuito dos autores gauchescos era apresentar a vida dos *gauchos* com suas alegrias e tristezas, e criticar a forma que se vivia nas cidades urbanas (Oviedo, 1997).

Já os *gauchos* eram homens marginalizados pela sociedade, não possuíam terras e eram considerados delinquentes por serem andarilhos (Ludmer, 1991). Sarmiento (2018) aponta que eles são cuidadores de gado de forma que existem vários tipos de *gauchos*: o *rastreador* que consegue identificar as pegadas dos animais, o *baqueano* cuja característica é o alto conhecimento geográficos e de localização, o *gaucho malo* é caracterizado como um fora da lei, e por fim o cantor cujos perfil é similar aos bardos da idade média. Com isso, o gênero gauchesco apresenta um novo grupo a literatura proporcionando uma espécie de reconhecimento, pois essa parcela da população passa a exercer seus direitos na sociedade em que vive (Ludmer, 1991).

Assim como o teatro gauchesco teve representações em Buenos Aires, o *costumbrismo*, segundo Oviedo (1997), também está relacionado a região rioplatense por ter tido vários autores nesta região produzindo diversos gêneros, como o teatro e o conto. Foi um fenômeno por mostrar a realidade cultural e social da vida das pessoas ignoradas pelos mais ricos na região do Rio da Prata no início do século XIX (Oviedo, 1997). O *costumbrismo* revelou a população marginalizada devido ao crescimento urbano das capitais rioplatenses e seu “espírito decadente e moderno que percorriam os setores que produziam a alta cultura” (Oviedo, 1997, p. 201).

Assim, o teatro *costumbrista*, segundo Walter Rela (In Sánchez, 1967a), possui temas da atualidade nacional da época com momentos cotidianos daquela localidade e a representação da realidade da população rioplatense, sendo representado por 20 anos, de 1890 a 1910, e obtendo a aclamação do público. Florencio Sánchez só foi incorporado a esse grupo no ano de 1904, para este trabalho são analisadas obras representantes do teatro *gauchesco* e do teatro *costumbrista*, *Barranca abajo* representa o primeiro e *El desalojo* e *Un buen negocio* o segundo.

4. Florencio Sánchez

Florencio Sánchez nasceu em em Montevideo 1875 e aos 16 anos já trabalhava para um jornal local chamado *La voz del pueblo*, se mudou para Argentina a fim de assumir um cargo na secretaria de redação do jornal *La república*, depois de sair desse último trabalho fundou o jornal *La Epoca* (Sánchez, 1967a). Em relação a peças teatrais, *La gente honesta* foi a que deu início, verdadeiramente, a sua carreira de dramaturgo (Oviedo, 1997) e só a partir do ano de 1903 Florencio se dedicou exclusivamente a produzir textos teatrais (Sánchez, 1967a), conseguindo grande êxito com a peça *M'hijo el doctor* (Oviedo, 1997). Suas peças possuem influência no estilo naturalista europeu, em específico nos autores Hermann Sudermann e Henrik Ibsen (Oviedo, 1997). Faleceu no dia 7 de novembro de 1910 na cidade de Milão quando realizava viagens oficiais à Itália que foram ordenadas pelo presidente da época, Dr. Claudio Williman (Sánchez, 1967a).

Destaca-se o fato de Florencio Sánchez fazer parte, de acordo com López (2010), do grupo denominado como Drama rural ou gauchesco que cobria a região rioplatense do final do século XIX até 1910; é considerado como um dos principais dramaturgos desse período; e também pertence a geração naturalista uruguaia pois é “donde a algunos resabios románticos se mezclan el realismo social de la época, los visos naturalistas y el *costumbrismo* heredado que afectan por igual al sainete criollo y a las modalidades de dramas rurales o urbanos” (López, 2010). Por isso, ele se ocupou de assuntos urbanos em suas obras, tais como o alcoolismo e a pobreza na região do Rio da Prata (Borris, 1998), nota-se, por esse motivo, que as questões sociais estavam entre os temas mais trabalhados pelo autor.

Complementando essas informações, Oviedo (1997) identifica e caracteriza os diversos gêneros teatrais trabalhados por Sánchez: a zarzuela *criolla*, a comédia de costumes, o drama e o sainete. Como também relata sua destreza para criar inesperadamente tons dramáticos e apresentá-los segundo sua visão anarquista e crítica da sociedade. Além disso, apresenta uma mescla de linguagens coloquiais, como o *lunfardo*, gíria criada por marginais da sociedade argentina que mistura vários idiomas como indígena, africana e gauchesca, e o *cocoliche*, falado por italianos imigrantes na Argentina e mistura os dois idiomas, uma vez que eles não sabiam falar o espanhol perfeitamente (Oviedo, 1997).

Percebe-se que nas obras de Sánchez o bem e o mal se mesclam, de forma que o personagem honesto ganha a antipatia do público (como o caso da encarregada de cobrar o aluguel em *El desalojo*) e o que “possui conta com a justiça” provoca simpatia, de forma que o mundo desses dois grupos, se cruzam (Oviedo, 1997). O tom cômico acompanha o drama com problemáticas sociais e dilemas psicológicos dos personagens (Oviedo, 1997).

Florencio Sánchez teve uma longa produção durante seus 35 anos de vida, atingindo a marca de 20 peças finalizadas e duas *zarzuelas* (Magaldi, 1989). É possível perceber que a criação do ambiente e da atmosfera, em suas peças, foram projetadas para serem cenas rápidas e com a finalidade de trazer a realidade da população uruguaia pobre à tona (Magaldi, 1989).

Para Oviedo (1997), Florencio foi o primeiro, na dramaturgia, a projetar a realidade da situação social dos populares de seu tempo. Suas peças também apresentam sua oposição à mentira, promovendo a revolta de seus personagens perante inverdades nas histórias, a perda da propriedade e a carência de dinheiro, com seus personagens orbitando a pobreza das cidades, em sua maioria no cenário urbano (Magaldi, 1989).

Seibel (2010) relata que Florencio faz parte da época de ouro do teatro argentino que compreende os anos de 1846 a 1910, ano da morte de Sánchez. A autora cita Juan Pablo Echagüe ao descrever Florencio como um excepcional retratador do ambiente e observador da vida cotidiana e dos costumes locais. Sendo classificado como *costumbrista* pelo predomínio de descrições dos costumes e problemas sociais da época em que viveu.

Outro ponto relatado por Magaldi (1989), em relação às peças de Sánchez, é a submissão das figuras femininas, que levam os problemas do lar sozinhas pela ausência do patriarca na figura do pai ou marido, como nas peças a serem analisadas *Un buen negocio* e *El desalojo*.

As obras de Florencio dividem a população em dois grupos, os que vivem na cidade e os que vivem nas áreas rurais, mostrando a realidade uruguaia e argentina da época (Magaldi, 1989). *Un buen negocio* e *El desalojo* possuem ambientação na cidade, já *Barranca abajo* está situada no contexto rural. Essa peça mostra o domínio do autor para a tragédia, e passa a ser considerada, de acordo com Magaldi (1989), uma das maiores referências na literatura dramática na América latina.

Sánchez se enquadra como representante da dramaturgia do Rio da Prata, pois ele viveu e escreveu na Argentina e no Uruguai e assim não dá para limitá-lo geograficamente e apenas um desses dois países, assim como também representava em suas peças o contexto social existente em ambos os países (Oviedo, 1997). Uma das explicações que levou Florencio a ser referência no teatro com seu realismo pode ser oriundo dos anos que passou trabalhando como jornalista, em que teve que retratar a realidade social transmitindo o estilo de vida das famílias.

Porém para Walter Rela, autor do prólogo de Sánchez (1967a), as peças de Florencio aparentam uma certa “perturbação” entre o mundo e os personagens com a existência da estética naturalista, da emoção social individual e da pouca cultura. Em relação ao seu lado social, Rela nos informa da participação de Florencio no movimento ideológico de raízes internacionais no Uruguai, originando, assim, seus finais teatrais contendo a visão humana como verdadeira absoluta. Já em relação à cultura, percebe-se que Sánchez englobou os mesmos temas durante sua trajetória como dramaturgo (Sánchez, 1967a). Trajetória que foi intensa, como demonstrado na tabela a seguir.

Tabela 1: Obras de Florencio Sánchez segundo Walter Rela (In Sánchez, 1967a)

Títulos	Ano	Observações
<i>Puertas adentro</i>	1897	Primeira peça. Interpretada pelo Centro Internacional de Estudios Sociales
<i>La gente honesta</i>	1902	Sainete de costumes de um ato e três quadros. Interpretada pela Companhia de Zarzuelas de Enrique Gil.
<i>M'hijo el doctor</i>	1903	Comédia dramática, a princípio se chamaria <i>Las dos conciencias</i> . Interpretada pela Companhia de Genónino Podestá.
<i>Canillita</i>	1904	Sainete de um ato. Interpretada pela Companhia de Genónino Podestá
<i>Cédulas de San Juan</i>	1904	Peça de um ato. Interpretada pela Companhia de Genónino Podestá
<i>La pobre gente</i>	1904	Comédia de dois atos. Interpretada pela Companhia de Angelina Pagano.
<i>La gringa</i>	1904	Drama de quatro atos. Interpretada pela Companhia de Angelina Pagano.

<i>Barranca abajo*</i>	1905	Drama de três atos. Interpretada pela Companhia dos Hermanos Podestá.
<i>Mano Santa</i>	1905	Sainete de um ato. Interpretada pela Companhia de José J. Podestá
<i>En familia</i>	1905	Comédia dramática de três atos. Interpretada pela Companhia dos Hermanos Podestá.
<i>Los muertos</i>	1905	Drama de três atos. Interpretada pela Companhia dos Hermanos Podestá.
<i>El conventillo</i>	1906	Zarzuela, teatro com números musicais, de um ato. Interpretada pela Companhia espanhola de Eliseo San Juan.
<i>El desalojo*</i>	1906	Sainete de um ato. Interpretada pela Companhia dos Hermanos Podestá
<i>El pasado</i>	1906	Comédia de três atos. Interpretada pela Companhia de Serrador-Mari.
<i>Los curdas</i>	1907	Sainete de um ato. Interpretada pela Companhia de José J. podestá.
<i>La Tigra</i>	1907	Sainete de um ato. Interpretada pela Companhia de Pablo Podestá.
<i>Moneda falsa</i>	1907	Sainete de um ato e três quadros. Interpretada pela Companhia de Gerónimo Podestá.
<i>El cacique Pichuleo</i>	1907	Zarzuela de um ato. Interpretada pela Companhia de Pablo Podestá
<i>Nuestros hijos</i>	1907	Comédia dramática de três atos. Interpretada pela Companhia de Gerónimo Podestá
<i>Los derechos de la salud</i>	1907	Comédia de três atos. Interpretada pela Companhia de José Tallaví.
<i>Marta Gruni</i>	1908	Sainete de um ato e três quadros. Interpretada pela Companhia espanhola de Zarzuelas de Arsenio Perdiguero
<i>Un buen negocio*</i>	1909	Comédia de dois atos. Interpretada pela Companhia de Pablo Podestá

Autor: Autoria própria, baseada nas obras de Florencio Sánchez (In Sánchez, 1967a), 2023

A obra teatral de Sánchez deixa evidente que o autor soube retratar os dilemas sociais vivenciados no Rio da Prata: a forma de vida tradicional versus a necessidade de ascensão social (Oviedo, 1997). Uma vez que naquela época a região recebia muitos imigrantes e começava a apresentar problemas com o choque

cultural entre os nativos e os imigrantes, crescimento da urbanização, questões trabalhistas, e atrito entre duas concepções sociais distintas: a liberdade individual e a função reguladora da autoridade, pois a sociedade rioplatense estava deixando de ser uma sociedade patriarcal e rural para se tornar industrial, negando os valores antigos para adquirir novos (Oviedo, 1997).

5. Relações de *Barranca abajo*, *El desarrollo* e *Un buen negocio* com a sociedade Rioplatense do final do século XIX

Esta sessão será destinada para análise das três peças de teatro, *Barranca abajo*, *El desarrollo* e *Un buen negocio*, sob a ótica as obras teóricas pesquisadas para compor as formas pelas quais as cidades na América Latina se desenvolveram e a comparação entre civilização e barbárie, presentes nas obras de Sánchez. Para tanto a teoria será posta lado a lado com trechos das peças, a fim de melhor elucidar as respostas da pesquisa.

- *Barranca abajo*

Barranca abajo (1905) foi a última peça situada no ambiente rural escrita por Sánchez, sua história é centrada nas ações da família de classe baixa-média da burguesia e na crise do patriarcado rural da época (López, 2010). Dividida em 3 atos, a peça relata a história de uma família com cinco membros, o patriarca Don Zoilo, a matriarca Doña Dolores, a filha mais velha do casal Prudencia, a filha mais nova e doente Robustiana e a irmã de Don Zoilo Rudecinda. Na trama ainda existem Juan Luis, atual proprietário da estância da família, o Capitão Anastasio Butiérrez pretendente de Rudecinda, a vizinha Martiniana Rebenque, o afilhado de Don Zoilo e *gaucho* Aniceto e o peão Batará.

A princípio não fica evidente que a peça faça parte do teatro *gauchesco*, além do fato de se passar no ambiente rural, porém detalhes durante a leitura comprovam que se trata de personagens *gauchos*, a primeira faz referência às falas de Rudecinda ao se referir a Aniceto com raiva: “RUDECINDA - Sí. [...] ¡Ese guacho de Aniceto la echó a perder!” (Sánchez, 1967b, p. 81) ou “RUDECINDA - (Reaccionando enérgica.) ¡Eh! ¿Quién sos vos? ¡Guacho!” (Sánchez, 1967b, p. 77).

Outro ponto é a presença da faca (*cuchillo*) sempre perto de Don Zoilo, sendo um dos acessórios dos *gauchos*, “El gaucho anda armado del cuchillo que ha heredado de los españoles” (Sarmiento, 2018, p. 83). Servindo para várias funções, além de arma, sendo “su brazo, su mano, su dedo, su todo” (Sarmiento, 2018, p. 83). Com isso vemos logo no início que Don Zoilo após dormir a *siesta*, senta em um banquinho “saca el cuchillo de la cintura y se pone a dibujar marcas en el suelo (Sánchez, 1967b, p. xx), ou quando Aniceto solicita a faca emprestada com medo do padrinho cometer suicídio: “ANICETO - [...] ¿Me empriesta el cuchillo? El mío he perdido... DON ZOILO - ¿Y cómo? ¿No lo tenés ahí? ANICETO - Es que... vea... le diré la verdad. Tengo miedo de que haga una locura...” (Sánchez, 1967b, p. 90).

Percebe-se que *Barranca abajo* faz referência ao *gaucho* “en su principio de declinación, cuando ya no era necesario ni para la historia ni para el progreso” (Valdés, 1960, p. 19). Ou seja, segundo o autor, faz referência ao *gaucho fiero* aquele que não evolui com o tempo, de forma que não reconhece a civilização e os adventos que ela possa oferecer. Tal fato pode ser visto na passagem em que se conversa sobre uma vacina para o gado e crença de que ela não fará efeito:

ANICETO - [...] Tres... y dos por morir. [...] ¡Hay que mandar la rastra pa juntar los cueros! (Sentándose en cualquier parte.) Dicen que don Juan Luis tiene un remedio bueno allá en la estancia. DON ZOILO - Sí, una vacuna... Pero eso debe ser para animales finos. BATARÁ - ¡Güena vacuna! Cuando vino el ingeniero ése para probar el remedio, se murió medio rodeo de mestizas en la estancia grande; ¡bah!... Ese franchute no más ha de haber sido el que trujo la epidemia (Sánchez, 1967b, p. 47).

Com isso, o conceito de barbárie fica evidente ao analisar a peça *Barranca abajo*, pois além de está vinculada a residência no campo e ao poder da natureza (Sarmiento, 2018), também é percebido a falta da educação intelectual descrita por Sarmiento (2018) e o desprezo aos métodos científicos. O que também pode ser observado pelo método tradicional e cultural que as doenças nas personagens são tratadas, através de chás, compressas e preparações caseiras, sem comprovação científica, como nos exemplos da peça: “mate de hojas de naranjo” (Sánchez, 1967b, p. 12) para náuseas, mate “de toronjil” (Sánchez, 1967b, p.12) que serve para estresse e ansiedade, “té de sauco” (Sánchez, 1967b, p. 57) para resfriado e gripe e até “[...] una cucharada de aceite de comer” (Sánchez, 1967b, p. 29) para melhorar o sistema respiratório.

O conceito de barbárie também pode ser observado, de acordo com Prado e Pellegrino (2014), pela dominação da classe letrada branca perante os *gauchos*, pois para a elite letrada os bárbaros não possuíam a capacidade de entender sobre questões públicas, conseqüentemente deveriam ser subordinados e controlados pela classe governadora sem o direito a questionamentos (Prado e Pellegrino, 2014). Tal caso pode ser visto através da figura do *gaucho* Don Zoilo, que termina perdendo a estância da família por conta de uma questão judicial:

MARTINIANA - [...] ¡Miren que quedarse de la mañana a la noche con una mano atrás y otra adelante, como quien dice, perder el campo en que ha trabajado toda la vida y la hacienda y todo! Porque de juramento entre jueces y procuradores le han comido vaquitas y majadas (Sánchez, 1967b, p. 16).

Com essa colocação podemos extrair, a princípio, como se deu a falência da família a ponto de ficarem sem as escrituras da casa e vivendo de favor. A estância em que moravam pertencia aos avós de Don Zoilo e foram herdados por seus pais e em consequência por ele: “Usté sabe que esta casa y este campo fueron míos; que los heredé de mi padre, y que habían sido de mis agüelos... ¿no?” (Sánchez, 1967b, p.37). Porém, houve um processo de reivindicação decretando que os campos pertenciam a um brasileiro, que não aparece na história, e de algum modo as terras terminaram sendo transferidas para Juan Luis que deixa a família morar na estância até a morte do patriarca:

DON ZOILO - Un día se les antojó a ustedes que el campo no era mío, sino de ustedes; me metieron ese pleito de reivindicación; yo me defendí; las cosas se enredaron como herencia de brasilero, y cuando quise acordar amanecí sin campo, ni vacas, ni ovejas, ni techo para amparar a los míos [...] JUAN LUIS - [...] ¿no nos hemos portado con bastante generosidad? ¡Lo hemos dejado seguir viviendo en la estancia! Nos disponemos a ocuparlo bien para que pueda acabar tranquilamente sus días (Sánchez, 1967b, p. 38-39).

Romero (2009) fala que essas ações eram comuns, pois devido às revoluções e guerras civis que aconteceram no período com os países vizinhos, novos proprietários e inquilinos munidos de seus poderes e influências adquiriram várias terras. Um exemplo desses casos foi retratado por Florencio, na figura de Don Zoilo, que fica sem terra, sem dinheiro e sem honra, restando apenas a vergonha “DON ZOILO - ¡Linda generosidad! Pa quitarnos lo único que nos quedaba, la

vergüenza y la honra, es que nos han dejado aquí... ¡Saltiadores!” (Sánchez, 1967b, p. 39) e a fama na vizinhança de “viejo Zoilo”, porém na ocasião que tinha dinheiro era conhecido como “Don Zoilo Carabajal”, esse reconhecimento muda porque “[...] cuando uno se güelve pobre, hasta el apelativo le borran” (Sánchez, 1967b, p. 62).

Enquanto isso, Juan Luis e Butiérrez continuam cortejando Prudencia e Rudecinda respectivamente na frente de Don Zoilo que, ao saber das investidas, tenta proteger a reputação delas: “DON ZOILO - ¡Rudecinda! Vaya a ver qué quiere Dolores. RUDECINDA - No; no ha llamado. DON ZOILO - (Alzándose.) ¡Va... ya a ver... qué... quiere... Dolores!” (Sánchez, 1967b, p. 35); “DON ZOILO - Che, Prudencia. Andá, que te llama Rudecinda. PRUDENCIA - ¿A mí? ¡No he oído! DON ZOILO - He dicho que te llama Rudecinda. PRUDENCIA - (Atemorizada, yéndose.) ¡Voy! Con licencia” (Sánchez, 1967b, p. 36).

Quando Don Zoilo descobre que sua irmã e sua esposa armam as suas costas para casar Rudecinda com Butiérrez e Prudencia com Juan Luis: “ROBUSTIANA - Sí, tata. ¡Vergüenza da decirlo!... ¡Cuando usted se va para el pueblo, la gente se lo pasa aquí de puro baile corrido! DON ZOILO - Me lo maliciaba. ROBUSTIANA - ¡Con don Juan Luis, el comisario Butiérrez y una runfla más!” (Sánchez, 1967b, p. 28), ele decide se mudar com toda a família para o rancho de seu sobrinho, e também *gaucho*, Aniceto. Deixando sua estância para sempre aos cuidados de Juan Luis: “DON ZOILO - [...] Mañana esta casa será tuya... ¡Pero lo que aura hay adentro es bien mío! ¡Y este pleito yo lo fallo! ¡Juera de aquí!” (Sánchez, 1967b, p. 39).

Já no rancho de Aniceto, Robustiana sofre com as consequências da tuberculose e em seus últimos dias começa a ser cortejada por Aniceto, afilhado de seu pai:

ANICETO - Bueno; si me promete ser juiciosa... ¿Se acuerda lo que hace un rato me decía hablando de novios? ROBUSTIANA - Sí. ANICETO.- Pues ya le tengo uno. ROBUSTIANA - (Sorpresa.) ¿Cómo yo quería? ANICETO - Igualito... De modo que si a usted le gusta... un día nos casamos. (Sánchez, 1967b, p. 65)

Porém ela morre provocando uma mudança de clima entre uma cena e outra, pois ao final da cena 2 Robustiana está fazendo planos para o futuro almejando a melhora de sua saúde:

ROBUSTIANA - ¡Qué dicha! ¡Qué dicha! ¿Ve? Ahora me río... De modo... que usted me quiere... ¿Y... usted cree que yo me voy a curar y a poner buena moza... y nos casamos? ¿Y viviremos con tata los tres, los tres solitos? ¿Sí? Entonces no lloro más. ANICETO - ¿Aceta? ROBUSTIANA - ¡Dios! ¡Si me parece un sueño! Vivir tranquilos sin nadie que moleste, queriéndose mucho; el pobre tata, feliz, allá lejos... en una casita blanca... Yo sana... sana... ¡En una casita blanca! (Sánchez, 1967b, p. 66)

E na cena seguinte o clima tenso predomina anunciando que Robustiana faleceu, como se fosse um simples detalhe no meio de toda artimanha para conseguirem realizar o plano de voltar à estância: “MARTINIANA - [...] Cuando íbamos a juir la otra vez, era distinto. Entonces vivía entuavía la finadita Robustiana, Dios la perdone, y era más fácil de convencer” (Sánchez, 1967b, p. 69). Esse corte é utilizado nas obras naturalistas, como fala Lafforgue (1968 In: Goic, 1991), com uma cena contendo esperança e na seguinte o silêncio de sua morte e a continuação da história apesar do choque emocional.

O falecimento da garota não atrasou, apenas, a mudança das demais mulheres da família em mais de 20 dias: “MARTINIANA - ¡Pobre gurisa!... ¡Quién iba a creer! Y ya hace... ¿cuánto, che? ¡Como veinte días! ¡Dios la tenga en güen sitio a la infeliz! ¡Cómo pasa el tiempo!” (Sánchez, 1967b, p. 71, 72), como também deu maior impulso a uma possível depressão de Don Zoilo que parou de conversar como se pode perceber na resposta à pergunta de Martiniana se o pai continua calado: “PRUDENCIA - Ni una palabra. Desde que Robustiana se puso mal, hasta ahora no le hemos oído decir esta boca es mía... Conversa con Aniceto, y eso lejos de la casa... y después se pasa el día dando vueltas y silbando despacito” (Sánchez, 1967b, p. 72).

Porém Rudecinda, junto com Martiniana, continuam seu plano de abandonar Don Zoilo por não aguentar mais a pobreza vivida pela família, pois a falta de dinheiro também proporcionou que os moradores da estância realizassem os afazeres domésticos, como passar roupa, moer milho, transportar água, entre outros, possuindo apenas um ajudante, Batará, para cuidar dos animais. Esses trabalhos fizeram com que a insatisfação crescesse nas personagens femininas, produzindo relatos como o de Rudecinda ao afirmar o motivo de querer se mudar para viver com os seus pretendentes:

RUDECINDA - [...] Queremos vivir con la comodidad que Zoilo nos quitó por un puro capricho... ¡A eso!... Y si a él no le gusta, que se muerda. ¡No vamos a estar aquí tres mujeres (DON ZOILO aparece por detrás del

rancho.) dispuestas a sacrificarnos toda la vida por el antojo de un viejo maniático! (Sánchez, 1967b, p. 75, 76).

A sua esposa chega a se arrepender de seus atos e pede perdão, porém Zoilo também clama por perdão ao dizer que ele foi o responsável pela ruína da família representando um dos trechos mais fortes da peça:

DON ZOILO.- (Como dejando caer lentamente las palabras.) ¿Yo? Ustedes son las que deben perdonarme. La culpa es mía. No he sabido tratarlas como se merecían. Con vos fui malo siempre... No te quise. No pude portarme bien en tantos años de vida juntos. No te enseñé tampoco a ser güena, honrada y hacendosa. ¡Y güena madre, sobre todo! (Sánchez, 1967b, p. 78)

Aproveita e também pede perdão a irmã, assumindo os gastos com a herança dela: “DON ZOILO - Con vos también, hermana, me porté mal. Nunca te di un güen consejo, empeño en hacerte desgraciada. Después te derroché tu parte de la herencia, como un perdulario cualquiera [...]” (Sánchez, 1967b, p. 78). Porém a armação, desvendada por Juan Luis, provocou o último momento de raiva de Don Zoilo que, ainda muito triste pela morte de Robustiana, sua filha mais amada, decide expulsar as três, Dona Dolores, Robustiniana e Prudencia, do rancho, para que elas decidam seus destinos sem o impedimento dele:

DON ZOILO - (Sale del rancho tirando algunos atados de ropa.) Que se van... a la estancia vieja... ¡que fue del viejo Zoilo!... ¿No tenían todo pronto pa juir? ¡Pues aura yo les doy permiso pa ser dichosas! (A las tres.) Güeno. Ahí tienen sus ropas... ¡Adiosito! Que sean muy felices (Sánchez, 1967b, p. 80).

Depois de aceitar essa culpa e sem a família ou dinheiro, Don Zoilo, uma das figuras mais elaboradas de Florencio segundo Magaldi (1989), decide tirar a própria vida com o intuito de provar que qualquer um pode tentar o suicídio de livre vontade (Lafforgue, 1968, In: Goic, 1991) mesmo falando de um homem forte como um *gaucho*, pois o intuito do autor era provar que “cuando un hombre ya no tiene que hacer en esta vida puede un amigo un pariente no oponerse a la voluntad de suicidarse” (Sánchez, 1967b, p. 89). O que é comprovado em uma de suas falar finais:

DON ZOILO - Agarran a un hombre sano, güeno, honrao, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a

juerza de sudor, del cariño de su familia, que es su mejor consuelo, de su honra... ¡canejo!... que es su reliquia; lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido... y cuando ese desgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimientos resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. «¡No se mate, que la vida es güena!» ¿Güena pa qué? (Sánchez, 1967b, p. 83)

Essa fala revela o paradigma apontado por Oviedo (1997) do velho *gaucho*, um homem da terra e apegado a ela que receia que as mudanças sociais provocadas pela modernização venham a alterar sua vida. E de fato altera, pois tramas foram feitas durante todo desenrolar da peça para que as mulheres conseguissem sair da pobreza que Zoilo colocou a família devido a uma má administração do dinheiro e as manobras realizadas por Juan Luis.

Após analisar essa peça percebe-se que Sánchez critica as leis empregadas pela sociedade letrada e com dinheiro, resultando na retirada de famílias que herdaram suas terras de geração em geração, para pessoas beneficiadas por uma resolução pós guerra, como relatamos com Romero (2009). Ao mesmo tempo, Florencio provoca a sociedade que acredita que um *gaucho* não poderia tirar sua própria vida por ser considerado forte e resistente, mostrando o contrário já que nem todos aguentariam tantas provações, partidas, privações e mentiras em suas vidas.

- ***El desalojo***

Essa peça é a mais curta das três composta de apenas um ato, um quadro e dividida em oito cenas que são determinadas pela saída ou entrada dos personagens, toda a história acontece no pátio da habitação. *El desalojo* relata o momento de ajuda oferecida à Indalecia, costureira que não consegue trabalho e casada com Daniel. Este sofreu um acidente de trabalho e está internado com risco de ficar paraplégico.

Indalecia fica com quatro filhos sem conseguir emprego e com risco de ser despejada por falta de pagamento do aluguel de uma habitação em um *conventillo*, habitações coletivas com banheiros e cozinha compartilhadas. Apenas um vizinho é solidário ao momento da família, o italiano Genaro. As demais vizinhas e a encarregada que cobrar o aluguel, também italiana, não são favoráveis à situação de Indalecia.

O pai da personagem principal não leva nome só um apelido descritivo “inválido” e uma posição no exército “cabo Morante”, ele foi soldado da guerra do Paraguai e aparece, acreditando que poderá tirar proveito de algo, depois de ver uma matéria no jornal sobre a situação da filha, pois foi feita uma arrecadação de dinheiro para entregar a ela.

Depois surgem o comissário, o jornalista e o fotógrafo para registrar o momento da entrega do dinheiro e anunciar que a solução oferecida pela “Sociedad Beneficencia”, uma espécie de abrigo, foi de receber os filhos dela para que formassem uma profissão e morassem lá. Ao fim, Indalecia desesperada decide mandar os filhos para o abrigo, prometendo visitá-los e o seu pai fica com o dinheiro entregue pelo comissário, com o discurso de que provavelmente vá usar para bebidas.

As habitações populares dos grandes centros, como aparece nessa peça, eram grandes construções que foram se deteriorando e conseqüentemente perderam seus significados de poder, ao passo que viraram cortiços, ou no caso hispano americano *conventillo*, de forma que ao agregarem as famílias mais pobres, mediante pagamento de aluguel, se tornaram referência de marginalidade, além de diminuir o valor de mercado do bairro (Rolnik, 1995).

A miséria pode ser declarada no trecho em que o vizinho italiano, compadecido da situação da família, aparece com pão para dar aos filhos de Indalecia. Além da certeza da insegurança alimentar, também é possível observar palavras italianas na fala de Genaro, como “Mangia”, “Dove sono i ragazzi” mesclando o italiano com o espanhol, o que seria um sinal do *cocoliche*:

GENARO - (Reapareciendo con un grueso pan y una navaja en las manos, se acerca a Indalecia y corta una porción.) Toma... ¡Mangia!... INDALECIA - ¡Oh!... ¡Para qué se ha incomodado!... GENARO - ¡Mangia, te digo!... (Saca un bollo de bolsillo y se lo da a la nena.) Mangia vos. ¿Dove sono i ragazzi? INDALECIA - No sé. En la calle tal vez... GENARO - (Se aproxima a la puerta del foro y llama a voces.) ¡Eh!... ¡Tú!... Vieni. Angue, tú!... (Aparecen tres chicos. GENARO da un trozo de pan a cada uno.) Toma... ¡Mangia... tú, mangia!... ¡Mangia!... (Los muchachos reciben el pan con alborozo y se ponen a comer.) (Sánchez, 1967b, p. 209, 210).

Assim que o cabo Morante, que é chamado de inválido, aparece para visitar a filha, ele apresenta uma possível solução para seu “problema” com os filhos, colocá-los em um asilo para órfãos militares “INVÁLIDO - Esperate un poco. Hay un

asilo de güérfanos militares ¿sabés?... Allí... [...] Pa que metás toda esa colmena de muchachos... ¿Qué vas a hacer con ellos?... ” (Sánchez, 1967b, p. 214).

O que de pronto é endossado pela encarregada do aluguel, porém Indalecia não concorda, por não querer se separar de seus filhos. A mesma proposta é oferecida pelo comissário:

Es cierto. He conseguido colocarle a sus hijos... ¿Son éstos?... ¿Éste es el mayor?... Bueno, a éste lo mandaremos a la Correccional de menores... [...] Allí aprenderá un oficio y se hará un hombre útil... Para los demás he conseguido que el asilo... (Sánchez, 1967b, p. 219).

Esse intuito de colocar os filhos de uma pobre mulher em uma instituição para que se aprenda um ofício é explicado por Romero (2009) quando ele diz que os pobres eram considerados vítimas da sociedade que precisavam ser socorridos e para isso era necessário o aprendizado de “coisas úteis” à sociedade para quando o jovem crescer conquistar um lugar na sociedade por seus próprios “méritos e virtude”. Por isso, na peça, o comissário fala que o filho mais velho irá aprender algum trabalho, para que possa sair de lá e ser útil a sociedade e não apenas mais um necessitado do poder público.

Porém para isso é necessário separar a família, coisa que nem toda mãe deseja realizar. Por isso ela implora por um trabalho para que com o dinheiro advindo dele possa criar seus filhos “Ya me han ayudado a tomar pieza. Ahora, demen trabajo sí quieren; demen trabajo, que a mí no me faltan fuerzas, y yo me encargaré de mantenerlos y de educarlos...” (Sánchez, 1967b, p. 221).

Essa necessidade de trabalhar é expressada por Romero (2009) ao dizer que a classe popular desempenhava diversos tipos de trabalho mas não conseguia sair da miséria, uma vez que esse era o resultado da estrutura dessa sociedade, manter os pobres na pobreza, como pode ser percebido logo no início da peça pela fala de Indalecia ao clamar que mesmo procurando não consegue emprego: “[...] ¡Pero señor! Si no he hecho otra cosa que buscar ocupación. Ustedes bien lo saben. Costuras no le dan en el registro a una mujer vieja como yo [...]” (Sánchez, 1967b, p. 207).

Quando o fotógrafo chega para registrar o momento da entrega da quantia arrecadada à causa da família de Indalecia, é possível perceber o valor que a sociedade da época emprega as pessoas marginalizadas, a iniciar pela forma como

ele chama Indalecia “¿Esta es la víctima?” (Sánchez, 1967b, p. 221). Tal momento também foi relatado por Seibel como forma de revelar o desprezo por uma pessoa mais necessitada e que pode ser vista em qualquer jornal atualmente:

Una noticia de actualidad: una mujer con varios hijos desalojada, su marido en el hospital por caerse de un andamio, un periodista, y el fotógrafo que dice, ‘le tomaremos una así, llorando, es un momento espléndido...’. La vigencia de esta pintura social es llamativa. (Seibel, 2010, p. 20, 21).

Na parte final, o fotógrafo já tem todas as fotos que necessita, o jornalista insiste por uma resolução razoável da mãe das crianças, que é endossado pelo comissário e por seu pai:

PERIODISTA - Piense que es un egoísmo suyo. Por el momento, podrá mantenerlos si trabaja; pero puede ocurrirle que mañana no tenga que darles de comer... Enfermarse... morirse... ¿Qué va a ser de ellos?... Usted no pierde, dándolos al asilo... Los podría ver a menudo... Allí se formarán, aprenderán un oficio... COMISARIO - Y mañana serán hombres útiles para usted y para todos... INVÁLIDO - ¡Claro está!... ¿Preferís verlos en la cárcel por bandidos?... (Sánchez, 1967b, p. 223).

Para Rolnik (1995), isso mostra o que significa fazer parte de uma cidade, se submeter a regras e regulamentos, como faz Indalecia ao aceitar entregar seus filhos ao internato, e fazer parte de alguma forma da vida pública, como seus filhos serão instruídos a fazer ao aprenderem um ofício na instituição.

Tal atitude dos responsáveis em manter a ordem social é um ato de violência, uma vez que “A história da cidade industrial é marcada pela violência. A violência está antes de mais nada na espoliação urbana” (Rolnik, 1995, p.81), cometida com os mais desfavorecidos que lutam para conquistar um lugar na sociedade, mesmo que à sua margem. É isso que a personagem principal faz, ao decidir entregar seus filhos, com a promessa de visitá-los:

INDALECIA - Bueno... Sí... Hagan de mí lo que quieran... ¡Sí!... ¡Sí!... ¡Pobres hijitos míos!... COMISARIO - Eso es entrar en razón... Bueno. Con ese dinero alquíles una pieza y mañana véngase por la comisaría con los chicos, que iremos a colocarlos, ¿eh? (Sánchez, 1967b, p. 223).

Ao mesmo tempo que Indalecia precisa do dinheiro para manter um teto sobre sua cabeça, ela decide entregá-lo ao seu pai, rejeitando a oferta da troca do dinheiro pela convivência com seus filhos, pois não precisa mais dele para se

manter, o mais precioso ela está a perder, seus filhos: “Tome... Tómelos todos... Yo para qué los quiero ahora... (Se abraza sollozando a sus hijos.)” (Sánchez, 1967b, p. 224).

Aqui a crítica que Sánchez faz à sociedade rioplatense do final do século XIX é em relação à forma como as pessoas lidam com os mais necessitados. Um fotógrafo insensível, pessoas que doam dinheiro para a mãe quitar o aluguel mas inexistente uma proposta de emprego, um pai que só visita a filha quando vê a oportunidade de conseguir dinheiro e, o mais destruidor, o poder público que desenvolve instituições para que as crianças, menos favorecidas financeiramente, aprendam uma profissão com o intuito de servir positivamente a sociedade, porém irão passar esse período de formação separadas dos pais que não conseguem mantê-los devido a ausência de dinheiro e emprego, operando um círculo ininterrupto de frustrações e falta de oportunidades.

- ***Un buen negocio***

Já a peça *Un buen negocio*, última obra de Sánchez e publicada em 1910, apresenta, em dois atos, a miséria e os sacrifícios de uma família cujo patriarca, realizou uma sociedade equivocada, e ao falecer deixa, sem dinheiro, quatro filhos, a viúva e uma anciã parálitica. Seu sócio, Rogelio de 45 anos, que o roubou, declara seu desejo de casar-se com a filha mais velha da família, Ana María, de apenas 17 anos. A matriarca, Marcelina, aproveitando desse sentimento de Rogelio, insiste para que sua filha se case com ele, pois, dessa forma, a situação financeira da família seria resolvida, e o despejo, evitado. Ela, no entanto, ama Basilio, de 25 anos, cuja idade é um pouco mais próxima da sua e acaba de comprar uma casa em um local afastado da cidade, em um subúrbio.

Por conta da situação financeira da família, Ana María decide se casar com Rogelio, porém, antes de seguir com o casamento insiste para que Basilio a leve às escondidas, e se entrega a ele, como seu último ato de liberdade, pois sua primeira vez foi com o homem que amava. Depois de seguir com Basilio, ela volta para casa a fim de consumir seu destino com Rogelio, porém ele desiste, assume o compromisso de cuidar financeiramente deles, anuncia que nunca insistirá para que Ana María se case com ele e que ela é livre para seguir com Basilio.

A princípio vemos a distinção de como a doença é tratada no âmbito urbano em comparação com o contexto rural. Em *Barranca abajo*, a doença da matriarca e da filha com pneumonia foram tratadas a partir da medicina tradicional e cultural, com o uso de chás e compressas. Já em *Un buen negocio*, a primeira cena acontece com a presença do doutor examinando Nena, a filha mais nova que está doente: “EL DOCTOR - (Saca el recetario y escribe una fórmula.) De esto primero le aplican unas fricciones; esto de más abajo es un tónico. Hay que cuidar mucho la alimentación de esa niña” (Sánchez, 2010, s/p).

A diferença entre barbárie e civilização apresenta mais um exemplo, enquanto a população rural utiliza dos conhecimentos da natureza para tratar doenças, a população urbana faz uso da educação intelectual para resolver a questão da saúde apresentada na peça.

Em *Un buen negocio* o intuito de todos os personagens é conquistar uma melhoria na qualidade de vida, visto que no enredo, temos a família que vive de doações do ex-sócio do patriarca e, assim, não possui renda própria, chegando até a passar fome e correndo risco de despejo por falta de pagamento do aluguel, assim como acontece em *El desalojo*. O fato do despejo pode ser percebido logo no começo da peça com um trecho da fala da encarregada de cobrar o aluguel: “[...]ustedes me perdonarán, vecinas, pero yo vengo a traerles una mala noticia: hoy se debe haber presentado el procurador a pedir el desalojo. Ustedes tendrán un plazo para irse [...]” (Sánchez, 2010, s/p).

Porém, a nova situação financeira da família, a falta de dinheiro, faz a personagem Marcelina, mãe de Ana María, cogitar separar a família: “Los enfermos al hospital, los chicos al asilo y nosotras...” (Sánchez, 2010, s/p), pois a renda adquirida com as costuras da jovem não são suficientes para pagar as despesas mensais: “MARCELINA - ¡Tú, tú, pobrecita! Aunque trabajaras diez veces más de lo que trabajas, y bien que te estropeas con esa máquina, no llegarías a cubrir la mitad de nuestras necesidades” (Sánchez, 2010, s/p).

Colocar os membros familiares que não estavam integrados à sociedade era uma realidade na época, como foi visto na peça *El desalojo* e também é observada aqui, pois Rolnik (1995) explica que esses membros eram retidos em instituições mantidas pelo poder público, com a finalidade de que possam ser capazes de reestruturar o lar. Porém, diferentemente de *El desalojo*, nessa peça Marcelina aceita de bom grado colocar a anciã em um hospital:

ENCARGADA - ¿Sabe lo que debe hacer?... Mande a la señora mayor al hospicio. Es una lidia menos para usted y para la pobre un alivio, porque en el hospital tal vez hasta la curen, a pesar de que me parece... MARCELINA - Ya lo hemos determinado. El mismo Rogelio me lo aconseja y ha dado los pasos para que la admitan en un hospital (Sánchez, 2010, s/p).

Na peça vemos, também, o rapaz que compra um lote em uma área mais afastada da grande cidade e em crescimento, para construir sua casa própria:

BASILIO - Pues... Acabo de comprar un terreno. MARCELINA - (Que cose a mano en cualquier parte.) ¡Usted!... BASILIO - Sí, señora, yo. El infrascripto, su seguro servidor. MARCELINA - ¿Ha heredado? BASILIO - No, señora. Tampoco he robado (Sánchez, 2010, s/p).

Romero (2009) explana sobre esse movimento social composto por compradores de pouca condição econômica que decidiram comprar lotes a serem quitados mensalmente com a finalidade de construir suas casas próprias e sair do aluguel, como podemos ver pela fala de Basilio ao anuncia a Ana Maria a compra do seu lote:

Estudié el plano del remate, fui a ver las tierras y le eché el ojo a un lotecito. (Saca un plano del bolsillo y lo extiende.) ¿Ves? esta es la calle principal, adoquinada, con tranvía eléctrico, etc., etc., como dice el rematador en lugar de «nada más». Pues bien, a cuadra y media del tranvía queda mi terreno. (Señalando en el plano, sin observar la indiferencia de ANA MARÍA, que continua abstraída.) Siguiendo esta calle hacia el sur, en la primera esquina doblas a la derecha, caminas cincuenta metros y estás en casa. Aquí, lote núm. 56. Mejor situado no se puede pedir, ¿no te parece? (Sánchez, 2010, s/p)

Também existiam famílias de classe alta que realizaram esse movimento proporcionando “Una arquitectura de calidad, y muchas veces de buen gusto, proporcionó un aire elegante a esos rincones residenciales” (Romero, 2009). Essa reorganização das cidades é colocada por Rolnik (1995) como uma mecanização do espaço urbano no qual as terras passam a servir de mercadorias que se compra e se vende a outros. Esse comércio proporcionou o encurtamento da distância entre os subúrbios e as grandes cidades mediante a construção de ferrovias e avenidas (Romero, 2009).

Segundo Romero (2009, p. 264), as terras, próximas dos centros, estavam em constante transformação para áreas urbanas, absorvendo uma população de novos burgueses, ou seja, pessoas da classe média que conseguiam ascender

financeiramente por possuir a capacidade de identificar como conquistar novas oportunidades, buscando assim seu espaço próprio nos subúrbios, termo que ficou conhecido esta área em desenvolvimento. Subúrbios, de acordo com Romero (2009), eram aldeias ou cidades vizinhas que foram incorporadas às cidades urbanas devido ao crescimento populacional que foram favorecidas com obras de drenagem, iluminação, serviço de água e transportes.

Outro fator relevante para o melhoramento da infraestrutura desses novos lotes nos subúrbios é apresentado por Rolnik (1995) como mais uma forma de segregação social, em que a população mais pobre precisa se locomover em transportes coletivos para chegar aos locais de trabalho. Pode-se ver que uma das preocupações de Basilio para adquirir o lote 56 é a existência do bonde elétrico próximo ao local onde será construída sua casa: “[...] a cuadra y media del tranvía queda mi terreno” (Sánchez, 2010, s/p).

Esse desejo de melhorar de vida perpassa por toda a sociedade da época, inclusive para a nova burguesia, que buscava qualquer oportunidade de ascender financeiramente sabendo que o êxito de suas ações iriam levá-los aos níveis mais altos da sociedade (Romero, 2009). Isso pode ser percebido pela fala de Rogelio, ex sócio do pai de Ana María, que em uma das cenas confessa ter roubado seu sócio:

ANA MARÍA - [...] Lo que robó a mi padre, nos dejó hundirnos en la miseria para satisfacer mejor su pasión torpe. Pudo haber hablado antes de la honestidad y de sinceridad; antes de rendir la plaza por hambre y soborno.
 ROGELIO - Es verdad, ¡perdóname! No debí nunca consentir que sufrierais tan extremadas privaciones; pero estaba ofuscado. Es cierto, te confieso que lo hice deliberadamente, pero te prometo Ana María, reparar ampliamente mi falta (Sánchez, 2010, s/p).

Sua mãe, tentando se salvar da condição em que estavam, monta um plano com Rogelio para que ele se case com Ana María, revelando mais uma forma de crescimento econômico, com o objetivo da filha se casar com um homem muito mais velho e com posses para evitar a pobreza da família:

MARCELINA - Usted conoce nuestros apremios de estos últimos tiempos. Exasperada por la miseria ante la perspectiva del desalojo y la realidad del hambre de mis hijos, no vi otro medio de salvación que acudir, contra la voluntad de Ana María, a la protección de un hombre cuya presencia en esta casa era un agravio para su honor y para el decoro de todos [...] Yo conocía las intenciones de ese hombre y las toleré (Sánchez, 2010, s/p).

As intenções de Rogelio eram casar-se com Ana María e prover ela e sua família financeiramente:

Yo te adoro desde que empezaste a ser mujer, como te quería con ternura de padre, cuando correteabas en mi casa jugando con mis hijitos. Será una pasión absurda, loca, criminal, pero esa pasión es superior a toda ponderación, a todo raciocinio; un incendio de mis sentidos y una absorción de mi espíritu. Mira si será honda y perturbadora que he llegado hasta acariciar la esperanza criminal de una liberación que me permitiera ofrecerte mi nombre y mi fortuna (Sánchez, 2010, s/p).

Uma vez que era impossível visualizar a vida na pobreza quando a família viveu com condições financeiras melhores no passado: “MARCELINA - soporten la miseria quienes no puedan salir de ella. Nosotros podemos... y debemos recuperar el bienestar perdido, sino el propio, el de esas criaturas que son la mitad de nuestras vidas” (Sánchez, 2010, s/p). De forma que a felicidade da matriarca consiste em sanar questões familiares básicas:

A comer, a vivir, a vestir, a educarse, a gozar de los dones materiales y espirituales de la vida. Eso es la felicidad que ambiciono para los míos, el rango que estaban destinados a ocupar y disfrutar y que he de proporcionarles a cualquier precio (Sánchez, 2010, s/p).

Ao fim da peça, como forma de reparação, Rogelio desiste do casamento com Ana María e promete cuidar da família: “¡Es una reparación! ¡La reposición de la fortuna que no le robé a tu padre!” (Sánchez, 2010, s/p). Assim como também assume que roubou dinheiro do sócio para benefício próprio, uma forma de reforçar o que foi escrito por Romero (2009), que qualquer atitude é válida para conquistar e manter uma posição social e financeira.

Com o que foi analisado em *Un buen negocio*, vemos Sánchez criticando a matriarca por permitir que um homem, após roubar seu finado marido, corteje em casamento sua filha adolescente para garantir o sustento da família. Assim como o escrúpulo desse homem ao desejar a garota, mesmo ela possuindo a mesma idade de seus filhos, e que, possivelmente, só desistiu das investidas depois de descobrir que ela não era mais virgem. O autor coloca um homem letrado, com posses, que rouba de seu sócio e deseja uma menina como salvador dela e de sua família por possuir dinheiro e meios de mantê-los. Ao invés de oferecer emprego às

personagens, Rogélio propõe uma saída mais cômoda e vantajosa para ele e não para a família necessitada.

6. Comparação das três obras literárias em relação às formas tradicionais e a modernização das cidades

As cidades passaram por transformações no decorrer dos anos e uma das mudanças mais significativas que ocorreram nas cidades latino-americanas foi no final do século XIX com a transformação da sociedade a partir do surgimento das novas burguesias e de seu estilo de vida (Romero, 2009). Os burgueses da época, de acordo com o autor, buscavam aproveitar as oportunidades que surgiam nas cidades, e com isso tinham consciência de seu papel no processo essencial de mudança e evolução da sociedade que estava surgindo.

Uma vez que os serviços urbanos, como o comércio, proporcionaram tal ascensão social das classes populares, principalmente nos bairros que estavam em desenvolvimento. De forma que este grupo social, também chamado de nova burguesia, desenvolveu uma vida sem a necessidade de questionamentos acerca da origem de cada um, como relata Romero (2009).

E com isso, Sánchez apresenta essas características da sociedade finissecular, em suas peças como forma de criticar essa modernidade proporcionada pelos novos burgueses. Essa crítica é auxiliada pelo fato do autor fazer parte do teatro hispano-americano, cuja realidade social se mistura com os dramas rurais e urbanos, assim como as atitudes sociais que afetam os *criollos* (López, 2010).

Criollos são os filhos dos espanhóis nascidos nas Américas que construíram a primeira elite social (Romero, 2009). E seguindo esse enredo, temos como exemplo suas peças, *Barranca abajo* (1905), que faz parte das suas obras ambientadas no cenário rural sendo sua última peça nesse contexto, *Un buen negocio* (1910) e *El desalojo* (1906), que apresentam quesitos da miséria e insegurança de emprego na sociedade urbana representada nas obras de Sánchez (Borris, 1998).

Dessa forma, fez-se necessário analisar essas três peças de Florencio Sánchez, uma vez que elas apresentam um relato dos anseios mais profundos da sociedade do final do século XIX e início do século XX, ascender socialmente e obter o poder que essa nova burguesia tinha nas cidades em que residiam e que foi perdida pela sociedade anterior, a patricia.

Para Williams (1990, p. 324), “a família constitui um modelo de mundo e um sistema de representação de si”, sendo utilizada diversas vezes como mecanismo nas obras literárias para falar sobre a modernização social. O que foi bastante desenvolvido por Sánchez, através da troca das posses de terras, venda de lotes populares e criação de instituições para abrigar os cidadãos que necessitam de atendimento especializado como asilos e instituições para jovens aprenderem uma profissão.

Porém é questionado o preço que a população barbária, “os negros, os índios, os gaúchos/mestiços, os pobres, os não proprietários, os camponeses” (Prado e Pellegrino, 2014, p. 29), paga por essa suposta modernização. Em *Barranca abajo* vemos o que é apontado por Rama (1998) como característica da nova burguesia, passa a ser inserida nos fatores que influenciam as leis e regras da sociedade. O que é respaldado por Romero (2009) ao dizer que seus membros possuíam o controle nos negócios e na política, principalmente nas capitais.

Tal fato pode ser visto na ação judicial que foi perdida por Don Zoilo, em que foi determinado que suas terras pertenceriam a Juan Luis. A história gira em torno dessa troca de posse das terras, aliada da má administração financeira, o que resultou em falência e vergonha, pois a família tradicional não pertencia mais ao grupo que ditava as regras e ordens sociais. Na peça, Don Zoilo está inserido na sociedade bárbara, uma vez que é incapaz de compreender como são realizadas e resolvidas as questões políticas e públicas (Prado e Pellegrino, 2014), restando a civilização a Juan Luis, que retira as terras da posse da família de Zoilo.

Já em *El desarojo*, percebemos uma estrutura da cidade apresentada por Romero (2009), voltada para a população mais pobre, com cortiço, ou *conventillos*, revelando que a população mais pobre passou a ficar em bairros a parte dos centros das cidades. Assim como houve a criação de instituições para recolher as pessoas que não contribuíam com o desenvolvimento e atividades das cidades, como doentes e idosos, que eram destinados a asilos, e jovens das famílias pobres, levados para instituições até aprenderem um ofício e serem úteis à sociedade.

Porém essa elite, que criou tanto as instituições quanto às leis, ignoraram a estrutura familiar ao acreditar que o melhor para a sociedade fosse a separação dos membros da família. Outro ponto é a falta de apreço dessas pessoas classificadas como civilizadas pela figura do pai da família que sofre um acidente prestando serviços à sociedade, mas é dito para sua esposa não contar mais com ele, pois

sairá do hospital paralítico se tornando mais um peso para a sociedade. O mesmo pode ser visto em *Un buen negocio*, com o encaminhamento da anciã da família para o asilo.

Outro ponto de *Un buen negocio* são as mudanças geográficas que o crescimento habitacional proporcionou com a criação de lotes de terras à venda em subúrbios e assim a realização de estradas e ferrovias ligando as áreas habitacionais dos centros urbanos e industriais. Proporcionando a observação que a população mais pobre passou a habitar áreas distantes de seus locais de trabalho, levando-os a realizar trajetos longos em transportes coletivos para chegar em seus empregos.

As três peças apresentam como semelhança a figura paterna e seu declínio, o que origina o problema central de cada uma delas: o pai que perde as terras e sua renda financeira, o marido que sofre um acidente de trabalho e não consegue prover a família, e o pai que se associa a um homem, é roubado por ele e depois falece deixando a família dinheiro. Em todas essas peças a civilização burguesa é criticada pelo autor, pois esta, como classe dirigente da lei e da ordem, deveria agir em função da sociedade como um todo, porém o que foi visto foram leis e atitudes visando o bem estar e a ambição dos mais poderosos.

Romero (2009, p. 191) diz que “cualquier esfuerzo parecía justificado por esta ambición”, de ascender socialmente e economicamente, e assim. Muitas famílias mudavam de cidade ou usavam de artimanhas sociais para conquistar seu poder, da forma como foi vista nas peças analisadas de Florencio Sánchez, cujos personagens utilizam de diversas estratégias em busca de uma melhor situação financeira e social. Tal ação pode ser analisado em *Un buen negocio*, com Marcelina aceitando as investidas de um homem mais velho a sua filha adolescente para obter dinheiro, e em *Barranca abajo*, com as personagens de Prudencia e Rudecinda indo morar com seus pretendentes pelo fato deles conseguirem mantê-las e não necessariamente por amor.

Já *El desalojo* foge desse padrão, pois apresenta uma mãe que se viu forçada a se separar dos filhos por não conseguir garantir uma boa qualidade de vida e com incertezas sobre o futuro da família. Porém nas três temos agentes da sociedade civilizada contribuindo a cada cena para o declínio das famílias e em vantagem de si própria.

7. Referências

BORRIS, Rita Gnutzmann. La modernización del teatro rioplatense: florencio sánchez. **Modernismo y Modernidad En El Ámbito Hispánico**, Sevilla, p. 275-282, fev. 1998. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4274443>. Acesso em: 12 abr. 2021.

GOIC, Cedomil. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: del romanticismo al modernismo**. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.

LAFFORGUE, Jorge. **Barranca abajo de Florencio Sánchez**. In: GOIC, Cedomil. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: del romanticismo al modernismo**. Barcelona: Editorial Crítica, 1991. p. 701-704.

LÓPEZ, Trinidad Barrera. **Florencio Sánchez**. 2010. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/florencio-sanchez/>. Acesso em: 10 abr. 2021.

LUDMER, Josefina. La lengua como arma: fundamentos del género gauchesco. In: GOIC, Cedomil. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: del romanticismo al modernismo**. Barcelona: Editorial Crítica, 1991. p. 261-269.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana: del romanticismo al modernismo**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

OVIEDO, José Miguel. En la órbita de la realidad: naturalismo, “criollismo” y realismo urbano. El gran regionalismo. Voces femeninas en la poesía y en la prosa. In: OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana: postmodernismo, vanguardia, regionalismo**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. **História da América latina**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

RAMA, Angel. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

RAMOS, Julio. **Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo xix**. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2009.

ROMERO, José Luis. **Latinoamérica las ciudades y las ideas**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Coleção primeiros passos).

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo: civilización y barbarie**. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de La Nación, 2018.

SÁNCHEZ, Florencio. **Teatro**. Montevideo: Departamento de Investigaciones de La Biblioteca Nacional, 1967. (Tomo 1). Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/1224>. Acesso em: 2 nov. 2023.

SÁNCHEZ, Florencio. **Teatro**. Montevideo: Departamento de Investigaciones de La Biblioteca Nacional, 1967. (Tomo 2). Disponível em: http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/Florencio_Sanchez/lib/exe/fetch.php?media=sanchez-teatro_tomo_2_clasicos_uruguayos_.pdf. Acesso em: 2 nov. 2023.

SÁNCHEZ, Florencio. **Un buen negocio**. Buenos Aires: Claridad, 1910. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdb7z3>. Acesso em: 08 fev. 2021.

SEIBEL, Beatriz. **Antología de obras de teatro argentino**: desde sus orígenes a la actualidad. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2010.

VALDÉS, Fernán Silva. Prólogo. In: TEATRO Contemporáneo: **Teatro uruguayo**. Madrid: Aguilar, 1960. p. 7-27. Disponível em: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/31975/1/teatrocontemporaneo.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2024.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.