

Nilton de Paiva Pinto

**O TEATRO DE MACHADO DE ASSIS – 1860-1870:**

**Uma alternativa na dramaturgia brasileira**

**Belo Horizonte - MG**  
**Universidade Federal de Minas Gerais.**  
**Faculdade de Letras**  
2020

Nilton de Paiva Pinto

## **O TEATRO DE MACHADO DE ASSIS – 1860-1870:**

### **Uma alternativa na dramaturgia brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos literários.

**Área de concentração:** Literatura Brasileira.

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural (LHMC).

**Orientador:** Prof. Marcus Vinícius de Freitas, PhD.

**Belo Horizonte - MG**  
**Universidade Federal de Minas Gerais.**  
**Faculdade de Letras**  
2020

A848.Yp-t

Pinto, Nilton de Paiva.

O teatro de Machado de Assis – 1860-1870 [manuscrito]: uma alternativa na dramaturgia brasileira / Nilton de Paiva Pinto. – 2020.

1 recurso online (229 f.: il., facsims., p&b.) : pdf.

Orientador: Marcus Vinicius de Freitas.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras

Bibliografia: f. 217-231.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. I. Freitas, Marcus Vinicius de, 1959-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário Israel Jose da Silva – CRB/6-2128



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *O TEATRO DE MACHADO DE ASSIS - 1860- 1870: Uma alternativa na dramaturgia brasileira*, de autoria do Doutorando NILTON DE PAIVA PINTO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Elen de Medeiros - FALE/UFMG

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG

Profa. Dra. Joelma Rezende Xavier - CEFET/MG

Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria - USP

Belo Horizonte, 30 de março de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Elen de Medeiros, Professora do Magistério Superior**, em 10/12/2021, às 14:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jacyntho Jose Lins Brandao, Servidor aposentado**, em 13/12/2021, às 09:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcus Vinicius de Freitas, Professor do Magistério Superior**, em 28/12/2021, às 12:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joelma Rezende Xavier, Usuário Externo**, em 20/01/2022, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Roberto Gomes de Faria, Usuário Externo**, em 24/01/2022, às 14:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1141424** e o código CRC **8119F2D0**.

Dedico este trabalho ao Professor Ítalo Mudado:

*A thing of beauty is a joy for ever* (Jonh Keats).

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, irmãos e familiares, pelo apoio de todos os dias.

À Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, por tudo que essa instituição representa para mim: espaço de conhecimento e afeto.

Aos funcionários da biblioteca da Faculdade de Letras.

Ao professor Marcus Vinícius de Freitas, meu orientador que, antes de me orientar neste trabalho, já tinha me conduzido pelos caminhos da poesia de Camões, Fernando Pessoa e da prosa de Eça de Queiroz. Sou grato por sua generosidade, por sua escuta, pelas indicações e empréstimos de livros, pelas leituras que fez desta tese e, principalmente, por me orientar de forma gentil e confiante. Muito obrigado.

Aos professores Elen de Medeiros (UFMG) e João Roberto Faria (USP), que fizeram leituras atentas deste trabalho no exame de qualificação e, de forma generosa, apresentaram sugestões, material bibliográfico e caminhos possíveis para a continuação desta pesquisa.

Aos professores Jacyntho Lins Brandão (UFMG), Joelma Rezende Xavier (CEFET), Maria Cecília Bruzzi Boechat (UFMG) e Vitor Cei Santos (UFES), por aceitarem o convite para participar da banca de defesa. Obrigado.

À Norma Lélis do Amaral, por todo apoio e amizade.

À Nara Lemos, pelo apoio e amizade de sempre.

Ao Rodrigo César Viana, pela amizade presente de todos os dias.

Ao Daniel Teixeira da Costa, pelo incentivo e ajuda constante.

À Lilian Aquino Ferreira, pelo apoio e compreensão durante todo o período de elaboração desta pesquisa.

Ao Arthur Ferreira de Paiva, por sua capacidade de me reinventar com um simples sorriso.

Agradecimento especial ao Professor José Américo Miranda Barros, por sua gentileza, generosidade e enorme capacidade de acolher o outro. Foi por meio de suas mãos que, ainda na graduação, cheguei ao universo da pesquisa acadêmica. Obrigado por tudo!

## **RESUMO**

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a obra teatral de Machado de Assis, de 1860 a 1870. Embora esse autor seja muito conhecido por suas obras ficcionais, mais especificamente o conto e o romance, pouco se sabe sobre suas outras facetas literárias, principalmente a de poeta e a de dramaturgo. Apesar do desconhecimento que ainda hoje paira sobre a sua atuação na área do teatral, Machado de Assis foi crítico, tradutor, censor do conservatório dramático e autor de várias peças. Essa atuação intensa permitiu a ele ser um observador atento da cena dramática do Rio de Janeiro de seu tempo e um nome importante no processo de renovação teatral que aconteceu, em meados do século XIX, na corte do Brasil. Por tudo isso, a obra dramática de Machado de Assis representa uma fonte de conhecimento importante para que possamos compreender melhor a dinâmica da cena teatral brasileira na segunda metade do Século XIX.

Palavras-Chave: Literatura; Machado de Assis; Teatro Realista; Século XIX.

## RESUMÉ

Cette recherche a eu pour but d'analyser l'œuvre théâtrale de Machado de Assis, de 1860 à 1870. Bien que cet auteur soit bien connu pour ses œuvres de fiction, plus particulièrement le conte et le roman, on connaît peu sur ses autres facettes littéraires, principalement celle de poète et de dramaturge. Malgré le manque de connaissances qui subsiste encore aujourd'hui sur son travail dans le domaine théâtral, Machado de Assis était critique, traducteur, censeur du conservatoire dramatique et auteur de plusieurs pièces. Cette intense activité lui a permis d'être un observateur attentif de la scène dramatique de la Rio de Janeiro de son temps et un nom important dans le processus de rénovation théâtrale qui a eu lieu dans le milieu du XIXe siècle, à la cour du Brésil. Pour toutes ces raisons, l'œuvre dramatique de Machado de Assis représente une importante source de connaissances pour mieux comprendre la dynamique de la scène théâtrale brésilienne dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Mots-clé: Littérature; Machado de Assis; Théâtre Réalisme; XIXe siècle.



## **ABSTRACT**

This research aimed to analyze the theatrical work of Machado de Assis, from 1860 to 1870. Although this author is well-known for his fictional works, more specifically short stories and novels, little is known about his other literary facets, mainly that of a poet and playwright. Despite the lack of knowledge surrounding his performance in the theatrical field even today, Machado de Assis was a critic, a translator, a censor at the drama conservatory, and the author of several plays. This intense activity allowed him to be an attentive observer of the Brazilian Theater in Rio de Janeiro in his day and to play a major role in the theatrical renovation process that took place, in the mid-nineteenth century, in the Brazilian court. For these reasons, Machado de Assis' dramatic work represents an important source of knowledge that provides a better understanding of the dynamics of Brazilian theater in the second half of the nineteenth century.

**Keywords:** Literature; Machado de Assis; Realism Theater; Nineteenth Century.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	14
-------------------------	----

### **Capítulo I**

Hoje avental, amanhã luva: Hoje tradutor/imitador, amanhã escritor/criador

I. 1. História do texto.....	38
------------------------------	----

I. 2. O original e a imitação.....	41
------------------------------------	----

I. 3. O autor e o adaptador: duas linguagens.....	51
---	----

I. 4. Cena última.....	59
------------------------	----

### **Capítulo II**

No princípio era o verbo

II. 1. História dos textos.....	63
---------------------------------	----

II. 2. Antes do palco a leitura: a palavra chamada ao proscênio.....	69
--	----

II. 3. No palco: a palavra em cena – a porta de entrada.....	87
--	----

II. 4. No palco: a palavra em cena – um objeto em destaque.....	111
---	-----

### **Capítulo III**

Quase realismo ou O desfile dos bajuladores

III. 1. História dos textos.....	133
----------------------------------	-----

III. 2. Quase ministro.....	134
-----------------------------	-----

## **Capítulo IV**

Deuses e homens

IV. 1. História dos textos.....	158
IV. 2. Palavra do autor .....	159
IV. 3. Deuses entre homens.....	167

## **Capítulo V**

A poesia: “Uma ode de Anacreonte”.

V. 1. História dos textos.....	192
V. 2. Antônio Feliciano de Castilho e “Uma ode de Anacreonte” .....	194
V. 3. “Uma ode de Anacreonte”: dedicatória e nota .....	195
V. 4. “Uma ode de Anacreonte”: o texto .....	198
<b>Conclusão</b> .....	214
<b>Referências</b> .....	217

## Introdução

Boa parte dos estudos realizados sobre a obra de Machado de Assis tem como base a produção ficcional em prosa, isto é, o foco dos estudiosos quase sempre esteve voltado, principalmente, para os romances e contos do autor. Machado é reconhecido como o principal romancista brasileiro, tanto pelo seu trabalho de inovação da forma quanto pela busca de um conteúdo elevado – expressão de sensibilidade e inteligência.

Considerando o conjunto da obra – crítica, crônica, teatro, poesia, conto, romance e até mesmo correspondência – reconhecemos nela, cronologicamente, uma evolução equilibrada e perfeita, com entrosamento rigoroso de gêneros e temas, convergindo para a sua mais legítima forma de expressão, o romance.<sup>1</sup>

Não falta, também, quem considere o contista mais importante do que o romancista, como é o caso de Lúcia Miguel Pereira: “foi incontestavelmente como contista que Machado de Assis fez as suas obras-primas”.<sup>2</sup> Nota-se que, embora não haja uma unanimidade – por parte de alguns críticos – sobre a melhor forma de expressão do escritor, é sabido que Machado de Assis exercitou com grande maestria tanto o conto quanto o romance.

O que nos chama a atenção nesse caso não é a dúvida que paira sobre esta questão: se Machado de Assis foi melhor romancista ou contista; mas, sim, o fato de não encontrarmos, com a mesma intensidade, discussões similares sobre as outras facetas do escritor. Não desconhecemos, entretanto, o fato de que outros setores da obra do autor têm, nos últimos anos, recebido uma atenção crescente – alguns setores mais que outros. Talvez a crônica e a crítica literária do autor sejam os objetos eleitos para estudo pela maioria dos pesquisadores mais recentes.<sup>3</sup> Embora Machado de Assis tenha

<sup>1</sup> CASTELLO, José Aderaldo, 1969, p. 18.

<sup>2</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, 1988, p. 100.

<sup>3</sup> As crônicas têm merecido diversas edições novas, a maioria das quais publicadas pela editora da UNICAMP (*O Espelho*, ed. João Roberto Faria; *Comentários da semana*, ed. Lúcia Granja e Jeffersonn Cano; *O Futuro*, Rodrigo Camargo de Godoi; *História de quinze dias*, ed. Leonardo Affonso de Miranda Pereira; *História de quinze dias, História de trinta dias*, ed. Sílvia Maria Azevedo; *Notas semanais*, e. John Gledson e Lúcia Granja; *Bons Dias*, ed. John Gledson; *A Semana*, ed. John Gledson), além de serem objeto de pesquisas importantes, como, entre outras, as de Daniela Mantarro Callipo (*Rimas de ouro e sândalo: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis*), Heloísa Helena Paiva de Luca (*A poética de um gênero: Molière nas crônicas machadianas*) e Alex Sander Luiz Campos (*Machado de Assis contra a concepção solar: implicações na crônica*; e *Da colaboração de Machado de Assis na*

iniciado sua carreira como poeta, poucos são os estudos literários que miram ou miraram a produção poética do autor, que se faz tão importante quanto a do ficcionista para compreensão de sua obra. Em geral, entre os que desconhecem a produção poética de Machado de Assis há sempre uma fala comum, que afirma não ser a sua poesia de grande valor.

Esse mesmo tipo de observação recai, de forma ainda mais aguda, sobre a produção teatral machadiana. Apesar da sua incontestável importância no universo literário brasileiro, Machado de Assis quase nunca é lembrado, também, como um homem de teatro. A sua produção teatral, ainda hoje, permanece pouco explorada, embora ela tenha estado presente desde o início de sua carreira – primeiro como crítico de teatro; depois, como autor de peças.

Machado de Assis se dedicou ao gênero dramático, como autor de peças teatrais, ao longo de quase toda a sua carreira literária, começando em 1860 com a publicação de “Hoje avental, amanhã luva” no periódico *A Marmota* e terminando com a publicação de “Lição de botânica” em 1906 no livro *Relíquias de casa velha*. Durante os primeiros anos da vida adulta, Machado de Assis foi também crítico teatral, censor do Conservatório Dramático e tradutor de várias peças. Sobre sua atividade como crítico teatral, escreveu João Roberto Faria:

Machado de Assis tinha apenas 20 anos quando assumiu o posto de crítico teatral do jornal *O Espelho*, no segundo semestre de 1859. No ano seguinte passou para o *Diário do Rio de Janeiro*, onde escreveu crônicas e artigos sobre literatura e teatro por cerca de uma década, período em que colaborou também para outros jornais: *O Futuro*, *Imprensa Acadêmica* e *Semana Ilustrada*. Como crítico ou cronista, Machado acompanhou de perto o movimento dos teatros no Rio de Janeiro e a carreira de vários artistas dramáticos, sobre os quais fez observações críticas que hoje nos ajudam a compreender não só os aspectos particulares do trabalho dos nossos principais intérpretes do passado, mas igualmente o próprio funcionamento da cena brasileira nos tempos do Romantismo e Realismo.<sup>4</sup>

Machado de Assis teve uma longa e profícua atuação na área teatral. Sabato Magaldi escreveu que ele foi “possivelmente a maior autoridade [na crítica teatral] que

---

*revista luso-brasileira* O Futuro: literatura e vida literária, 1862-1863). A crítica literária e teatral, além de edições recentes (*Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*, ed. João Roberto Faria; *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*, eds. Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo), tem sido, do mesmo modo, objeto de pesquisa (*Machado de Assis, o crítico: enigma de um rio sem margens*, de Stélio Furlan; *Machado crítico: a ossatura dialética em análise e síntese*, de Jorge de Souza Araújo; *Machado de Assis: a poética da moderação*, de Alcmeno Bastos).

<sup>4</sup> FARIA, João Roberto, 2008, p. 135.

tivemos no século XIX”, no Brasil.<sup>5</sup> Tal afirmativa pode ser comprovada com facilidade: desde os seus dois primeiros artigos publicados, aos 17 anos, nos jornais *Marmota Fluminense* e *A Marmota*, “Ideias Vagas: A Comédia Moderna” e “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura” respectivamente; passando pelas séries de crítica teatral intituladas “Revista de Teatros” (em *O Espelho*) e “Revista Dramática” (no *Diário do Rio de Janeiro*), por sua atuação como censor do Conservatório Dramático (a partir de 1862), pelos estudos que dedicou às obras teatrais de Gonçalves de Magalhães, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo (que se tornaram muito conhecidos), até suas observações sobre teatro nas diversas séries de crônicas que publicou, o interesse constante de Machado de Assis pela arte dramática ficou, portanto, muito bem documentado.

Em sua atividade de tradutor, é preciso pôr em relevo que Machado de Assis verteu para o português cerca de quinze peças, todas elas francesas. De acordo com Helena Tornquist, “[...] num sistema literário em formação como o brasileiro, a opção por traduzir peças de teatro, além de atender à crescente demanda das plateias, não deixa de ter um sentido propedêutico.”<sup>6</sup> Essa observação pode ser aplicada à peça “Hoje avental, amanhã luva”, que, para além de uma tradução, classifica-se como uma “imitação” de um texto francês. Neste caso, o tradutor não fez uma transposição literal das falas do texto original para a língua portuguesa, ele foi além: realizou cortes e acréscimos quando julgou necessários, procurou aproximar a peça traduzida da realidade brasileira, localizando a ação dramática na cidade do Rio de Janeiro, no período do carnaval, e inseriu várias referências locais que a pudessem aproximar do público.

Como autor dramático, Machado de Assis escreveu: *Hoje avental, amanhã luva* (1860); *Desencantos* (1861); *O Caminho da porta* (1862); *O protocolo* (1862); *Quase ministro* (1862); *As forcas caudinas* (1863); *Os deuses de casaca*, (1864); *Uma ode de Anacreonte* (1870); *Tu só, tu, puro amor* (1880), *Não consulte médico* (1896), e *Lição de Botânica* (1906). Um total de onze peças.

Relacionados ao gênero dramático, há, ainda, outros textos menores e menos conhecidos, como é o caso de “Odisseia dos vinte anos” (inacabado), publicado em 1860 na *Marmota*. Esse texto foi nomeado por Machado de Assis como “fantasia num

---

<sup>5</sup> MAGALDI, Sábato, s.d., p. 116.

<sup>6</sup> TORNQUIST, Helena, 2012, p. 60.

ato”; é uma história “teatral”, mas pouco cênica, segundo Jean Michel-Massa.<sup>7</sup> Além disso, vale destacar que Machado de Assis escreveu vários textos que apresentam características teatrais, como é o caso de “Antes da missa”, “Viver”, “Lágrimas de Xerxes”, “Teoria do medalhão”, “O bote de rapé” e vários outros. Embora essa faceta do autor seja desconhecida de boa parte do público leitor, Machado de Assis foi, também, no seu tempo, um homem de teatro.

O que é admirável nesse estado de coisas, independentemente de sua importância no universo literário brasileiro, é o fato de Machado de Assis quase nunca ser lembrado como dramaturgo. As suas peças, ainda hoje, permanecem desconhecidas de boa parte do público leitor, embora elas estejam presentes desde o início de sua carreira e, de alguns anos para cá, tenham interessado a alguns estudiosos.

Diante dessa atuação tão intensa, fica no leitor o interesse em saber por que a crítica literária brasileira relegou a um segundo plano a produção teatral de Machado de Assis, deixou-a, às vezes, à margem, ou completamente ignorada, em detrimento da obra ficcional – mais especificamente, do conto e do romance.

É difícil compreender a causa desse fenômeno, pois não sabemos exatamente por que a crítica literária não se dedicou a estudar, com afinco, a produção teatral de Machado de Assis. Talvez o fato de alguns críticos (os primeiros) terem desqualificado sua produção teatral tenha sido o motivo que levou os pesquisadores a não se interessarem por ela.

É bem provável que a origem dessa atitude, por parte dos estudiosos de literatura, esteja apoiada na famosa carta que Quintino Bocaiuva<sup>8</sup> escreveu a Machado, quando este solicitou ao amigo opinião sobre as duas primeiras comédias que tinha escrito e feito representar. Na referida carta, Quintino Bocaiuva se posicionava a respeito de “O caminho da porta” e “O protocolo”, dois textos que estão entre as primeiras peças escritas por Machado de Assis, isto é, os primeiros exercícios teatrais realizados pelo escritor. As duas cartas, tanto a de Machado quanto a de Quintino, foram publicadas, juntamente com as duas peças, no volume intitulado *Teatro de Machado de Assis*, volume I, em 1863, pela Tipografia do Diário do Rio de Janeiro. O crítico, em resposta ao seu amigo, o jovem escritor, apontou a falta de teatralidade presente nas duas peças que este último tinha escrito. Independentemente da veracidade

---

<sup>7</sup> MASSA, Jean-Michel, 1971, p. 236.

<sup>8</sup> Quintino Bocaiuva (Rio de Janeiro, 1836 – 1912), amigo de Machado de Assis, foi teatrólogo, poeta, jornalista e político republicano. Cf. *ENCICLOPÉDIA de literatura brasileira*, 1989, v. I, p. 332.

ou da validade dessa avaliação, o fato é que ela ganhou corpo e acabou por ser reproduzida por outros críticos, mesmo sem um exame das peças e, o que é pior, acabou por atingir toda a obra teatral de Machado de Assis.

Prova de que as palavras de Quintino Bocaiuva se tornaram “verdades dentro da crítica machadiana” pode ser encontrada nas obras de historiadores da literatura brasileira e de críticos, como, por exemplo, Mário de Alencar, José Veríssimo, Lúcia Miguel Pereira, Alfredo Bosi e vários outros.<sup>9</sup>

Somente em 1960, ao publicar o livro *Machado de Assis e o teatro*, Joel Pontes chama a atenção da crítica para a necessidade de um estudo mais apurado sobre a obra teatral do maior ficcionista brasileiro. Segundo Pontes, só o fato de os textos existirem já se colocava como um imperativo para que fossem avaliados: “Não obstante, é um trabalho necessário.”<sup>10</sup>

Numa tentativa de reavaliação do que tinha sido dito até então sobre o teatro de Machado de Assis, ao publicar o livro *A juventude de Machado de Assis*, em 1971, Jean Michel-Massa, faz os seguintes comentários:

Sem dúvida, do ponto de vista da concepção de teatro que Bocaiuva e Machado de Assis defendiam, as duas peças foram condenadas. Bocaiuva constatou que seu amigo não escreveu comédias morais, sociais, populares, numa palavra “comprometidas”, segundo o modelo traçado por Dumas Filho e de acordo com as ideias de Victor Hugo. Em relação a esta ideologia é que as peças de Machado de Assis se mostram sem valor. [...] A crítica de Bocaiuva, muito severa, embora plena de encorajamentos atenuantes, deve ser apreciada à maneira da teoria do teatro que vigorava na época. Equivale isto a dizer que estas peças têm algum valor em relação a outra concepção de teatro? Com efeito, ao lado das peças “comprometidas”, há o “antiteatro” da época, o teatro dos provérbios. [...] As obras do gênero, cujos mestres são, no século XIX, Feuillet e Musset, têm outra densidade.<sup>11</sup>

Observa-se que Massa chama a atenção dos leitores para a forma como as duas comédias foram avaliadas, isto é, o teatro de Machado de Assis se mostra sem valor para Quintino Bocaiuva porque, segundo este, o autor não tinha adotado a perspectiva em voga na época: o teatro “comprometido”. Nota-se que Quintino Bocaiuva só conseguia aceitar um teatro que afinasse com o seu gosto. Ao mesmo tempo, o crítico

---

<sup>9</sup> Cf. ASSIS, Machado, 1910, p 12; VERISSÍMO, José, 1954, p. 345; PEREIRA, Lúcia Miguel, 1973, p. 101; BOSI, Alfredo, 1994, p.242.

<sup>10</sup> PONTES, Joel, 1960, p.11-12.

<sup>11</sup> MASSA, Jean-Michel, 1971, p. 326.



francês destaca a importância de analisar as peças de Machado como uma espécie de “antiteatro” – também existente na época e cujos modelos seriam Feuillet e Musset.

\* \* \*

Para que possamos contextualizar a cena teatral na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX, faz-se necessário voltar um pouco no tempo para trazer à luz dos nossos dias algumas informações importantes tanto sobre o autor objeto de estudo desta tese quanto sobre o estado geral da arte dramática no Brasil daquele tempo.

A primeira incursão de Machado de Assis no campo teatral data de 31 de julho de 1856. Nesta data, com apenas 17 anos, ele publicou no jornal *Marmota Fluminense*, de propriedade de Paula Brito, o texto intitulado “Ideias vagas: a comédia moderna”. O subtítulo do artigo aponta para a direção do assunto que o autor pretende abordar: o teatro de seu tempo. A expressão “comédia moderna”, neste caso, deve ser entendida como “comédia realista”, ou seja, as peças teatrais que o “Teatro Ginásio Dramático começara a encenar a partir de 1855, com boa receptividade de público e crítica”,<sup>12</sup> conforme veremos mais adiante. Se, por um lado, esse texto publicado ainda na juventude do autor apresenta a face de um crítico ainda pouco habituado à cena teatral,<sup>13</sup> por outro, ele irá revelar ideias e conceitos que acompanharão sua atividade crítica ao longo de toda a carreira.<sup>14</sup>

Para o autor de “Ideias vagas: a comédia moderna”, o teatro é lugar de “distração e ensino”, “verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos” – é o meio pelo qual se conhece “o grau de civilização de um povo”. Ao colocar a França como o centro irradiador das civilizações modernas, “foco luminoso da literatura e das ciências”, Machado de Assis conclama o público:

Ao teatro! [...] – Ao teatro ver a sociedade por todas as faces: frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, cheia de flores e espinhos, dores e prazeres, de sorrisos e lágrimas! – Ao teatro ver o vício em contato com a virtude; o amor no coração da mulher perdida, como a pérola no lodo do mar; o talento separado da ignorância

<sup>12</sup> ASSIS, Machado de, 2008a, p. 108.

<sup>13</sup> Machado de Assis faz referência, em seu texto, a dois dramaturgos franceses – *Aldophe Dennery* e *Ancinet Bourgeois* –, de muito sucesso na época, mas distantes do tipo de comédia que ele defendia. Eles eram autores de óperas-cômicas, dramalhões, *vaudevilles*. Talvez a inexperiência do crítico não lhe tenha permitido identificar a pouca afinidade desses autores franceses com o projeto teatral que ele viria a desenvolver. Cf. ASSIS, Machado de, 2008a, p. 108.

<sup>14</sup> Cf. ASSIS, Machado de, 2008a, p. 24.

apenas por um copo de champagne! – Ao teatro ver as cenas espirituosas da comédia moderna envolvendo uma lição de moral em cada dito gracioso; ver a interessante *coquette* que jura amor em cada valsa e perjura em uma quadrilha; ver o literato parasita que não se peja de subir as escadas de mármore do homem abastado, mas corrupto, curvar-se cheio de lisonja para ter a honra de sentar-se a seu lado e beber à sua saúde!<sup>15</sup>

As palavras do autor não deixam dúvida sobre a crença de que o teatro, mais especificamente a comédia moderna (a comédia realista), é o lugar onde é possível ao público ver “todas as faces” da sociedade sendo discutidas com pequenas lições de moral. Além disso, Machado de Assis afirma, também, que a comédia moderna ainda era pouco aplaudida naquele tempo porque havia entre eles a presença “de alguns apreciadores frenéticos da farsa antiga e sem gosto, das clássicas cabriolas e da atroadora *pancadaria* empregada quando o espírito falece em fastidiosos e insípidos diálogos.”<sup>16</sup> Nota-se que o autor não só se coloca a favor de um determinado tipo de comédia como também se opõe às farsas que eram encenadas nos teatros e, muitas vezes, usavam de recursos pouco educativos.

Machado de Assis, mesmo aos dezessete anos, já apresentava algumas ideias que iriam acompanhá-lo durante toda a vida literária e demonstrava estar afinado com o discurso que, naquela época, seduzia a cabeça da jovem intelectualidade da corte.

No momento em que Machado de Assis publicou o seu primeiro texto sobre teatro (1856), os palcos do Rio de Janeiro, após um longo período sem nenhuma novidade, passavam por um processo de renovação que foi marcado pela rivalidade entre os dois principais teatros da época: o São Pedro de Alcântara e o Ginásio Dramático.

A primeira dessas casas era de propriedade do ator e empresário João Caetano, uma das personalidades mais importantes da história teatral brasileira, que tinha estreado como ator no ano de 1827 e, em 1833, criara a primeira companhia dramática nacional com o objetivo de “conquistar um espaço de trabalho até então sob domínio exclusivo de artistas portugueses”.<sup>17</sup> Em 13 de março de 1838, já com reconhecimento do público e da crítica, João Caetano interpretou, com grande louvor, o papel principal da tragédia *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves Magalhães. Além desse feito, após alguns meses, o talentoso ator também levava à cena a primeira

<sup>15</sup> ASSIS, Machado de, 2008a, p. 108-109.

<sup>16</sup> ASSIS, Machado de, 2008a, p. 109.

<sup>17</sup> FARIA, João Roberto, 1993, p. 73.

comédia escrita por Martins Pena, *O Juiz de Paz da roça*.<sup>18</sup> É importante ressaltar que, num contexto teatral ainda incipiente, é admirável a aparição, num mesmo tempo e num mesmo lugar, de um ator da qualidade de João Caetano e de dois autores teatrais também de qualidades admiráveis. As duas peças levadas ao palco em 1838 têm sido consideradas por críticos e historiadores do teatro como a primeira tragédia e a primeira comédia nacionais.<sup>19</sup> Segundo João Roberto Faria, data dessa época o surgimento do teatro brasileiro “entendido como um sistema integrado por autores, intérpretes, obras e público”.<sup>20</sup> Pela primeira vez tínhamos uma plateia brasileira, assistindo a dois espetáculos de autores brasileiros e sendo protagonizados também por atores brasileiros. Isso, para um país que acabara de conquistar a sua independência (1822), representava um grande esforço para a criação de uma identidade nacional e, conseqüentemente, de um teatro nacional, que, naquele momento, não existia.

Por esse tempo, estávamos inseridos historicamente no que se convencionou chamar, no contexto brasileiro, de Romantismo: vale lembrar que o mesmo autor de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* havia publicado dois anos antes (1836) *Suspiros poéticos e saudades*, obra inaugural daquele movimento literário entre nós. Dessa forma, pode-se afirmar que o surgimento do teatro brasileiro, entendido como um sistema, está intimamente associado ao movimento romântico.

Nesse cenário, a figura mais importante é, sem dúvida, por suas ações concretas, a de João Caetano. É ele, em sua dupla função, como ator e como empresário, que deu alento ao período de formação do teatro brasileiro durante o Romantismo. Dono de um talento incontestável, de uma interpretação intensa, bem característica do período romântico, João Caetano, no início de sua carreira teatral, tornou-se conhecido por representar tragédias neoclássicas, tais como, *Zaira*, de Voltaire; *Fayel*, de Baculard de Arnaud; *Otelo* e *Hamlet*, de Shakespeare; *A Nova Castro*, de João Batista Gomes Júnior; *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães; *Oscar*, de Vincent Arnaut; *Aristodemo*, de Vincenzo Monti.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> A comédia em um ato *O juiz de paz da roça*, de Martins Pena, estreou no dia 4 de outubro e não contou com a mesma recepção, por parte do público, que teve *Antônio José*, de Gonçalves de Magalhães. Os contemporâneos de Martins Pena, além de não verem nada de mais em sua peça, não foram capazes de perceber que ali tinha início uma tradição teatral que iria se consolidar como a mais importante do teatro brasileiro do século XIX: a da comédia de costumes. Cf. *Antologia do teatro brasileiro: séc. XIX – comédia.*, 2012, p. 8. [introdução].

<sup>19</sup> Cf. PRADO, Décio de Almeida, 2008, p. 31-51.

<sup>20</sup> FARIA, João Roberto, 1993, p. 69.

<sup>21</sup> Cf. RAMOS, Luiz Fernando, 2012, p. 149.

Além das tragédias neoclássicas, João Caetano levou à cena cerca de vinte dramas românticos, entre os anos de 1843 e 1845. Foi devido aos seus esforços que o público brasileiro ficou conhecendo as obras de Victor Hugo e Alexandre Dumas. Do primeiro, ele encenou *Ernani* e *O Rei se Diverte*; do segundo, ele encenou várias peças, entre elas, *Antony*, *A Torre de Nesle* e *Kean ou Desordem e Gênio*.<sup>22</sup>

A partir de 1845, João Caetano passou a se dedicar mais a um repertório de forte apelo popular do que a peças de valor literário como as que foram encenadas nos anos anteriores. Os melodramas de Joseph Bouchard, Victor Ducange, Anicet-Burgeois e Adolphe Dennery seduziram o ator por causa do fácil sucesso que conseguia junto ao público. Esse momento da carreira do ator fluminense é analisado da seguinte forma por Décio de Almeida Prado:

Para João Caetano, em particular, a literatura melodramática foi o esteio que o escorou nos anos de maturidade. Transpostas as ilusões da juventude, quando ele encarnou, perante os olhos maravilhados dos escritores do seu tempo, seja os últimos lampejos da tragédia neoclássica, seja a meteórica ascensão do drama romântico, seja a esperança de uma dramaturgia nacional, a realidade de todos os dias que lhe restou nas mãos, como expressão média da sensibilidade teatral brasileira, foi muito mais Bouchardy do que Victor Hugo, muito mais Dennery e Anicet-Bourgeois do que Voltaire e Ducis. A partir de 1845, à medida que crescem os seus encargos comerciais e as suas responsabilidades como empresário, todos os seus grandes êxitos são, de uma forma ou de outra, de natureza popular. A bilheteria falava – e João Caetano, vivendo de sua profissão, não podia fechar os ouvidos.<sup>23</sup>

A partir de 1851, João Caetano, conhecido e admirado pelo seu público, o ator mais importante do seu tempo, aclamado pela crítica e sem nenhum outro ator que pudesse ameaçar o seu talento, passou a administrar o principal teatro do Rio de Janeiro, o São Pedro de Alcântara, onde as peças de sua companhia eram representadas.

Na primeira metade da década de 1850, os dois teatros mais atuantes da cidade do Rio de Janeiro eram o Lírico Fluminense e o São Pedro de Alcântara.<sup>24</sup> O primeiro era dedicado ao repertório operístico, principalmente de companhias estrangeiras; o segundo, ao repertório de tragédias neoclássicas, de dramas e, com maior intensidade

---

<sup>22</sup> Cf. RAMOS, Luiz Fernando, 2012, p. 149.

<sup>23</sup> PRADO, Décio de Almeida, 1972, p. 88.

<sup>24</sup> Quanto aos outros teatros do Rio de Janeiro desse tempo, o “São Januário” permaneceu fechado e o “São Francisco” acolheu por um período uma companhia francesa especializada em comédias curtas e vaudevilles. Cf. FARIA, João Roberto, pg. 78, 1993.

nesse período, de melodramas.<sup>25</sup> De maneira geral, a situação da vida teatral fluminense em meados do século XIX não apresentava nenhuma ou quase nenhuma novidade para o público, que estava acostumado às representações do repertório pesado de João Caetano, marcado por exageros de interpretação e permeado por personagens que viviam emoções fortes, paixões violentas e situações desesperadas. Era esse o quadro geral da cena teatral da capital do Império até meados da década de 1850.

O ator e empresário João Caetano gozava de hegemonia, sem nenhuma concorrência, até o dia 05 de março de 1855, quando o *Diário do Rio de Janeiro* noticiou que uma nova empresa teatral tinha sido criada para produzir espetáculos no Teatro de São Francisco, com o objetivo de “estabelecer o verdadeiro e apurado gosto pela representação do *vaudeville* e comédia.”<sup>26</sup> Desde sua origem, no século XV, até início do século XVIII, o *vaudeville* era um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos. A partir do século XIX, o *vaudeville* passou a ser uma comédia de intriga, uma comédia ligeira, sem pretensão intelectual.<sup>27</sup>

O empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, à frente da nova empresa teatral, mudou o nome do Teatro de São Francisco para Teatro Ginásio Dramático – certamente inspirado *Gymnase Dramatique* de Paris – e contratou o ensaiador Émile Doux para assumir a encenação dos espetáculos. O ensaiador francês já tinha trabalhado na companhia de João Caetano durante três anos e tentado renovar o repertório do São Pedro, chegando mesmo a representar alguns *vaudevilles* nesse teatro, conforme sugere um jornal da época.<sup>28</sup> Mas a experiência foi rápida e não provocou grandes impactos na dinâmica do repertório que o Teatro São Pedro de Alcântara estava acostumado a representar.

De acordo com as informações presentes no verbete “*Émile Doux, o Primeiro Ensiador do Teatro Ginásio Dramático*”, da *História do teatro brasileiro*, volume I, são poucas as notícias que temos sobre esse personagem, que chegou ao Brasil em 1851, após uma longa passagem por Portugal, onde dirigira várias companhias teatrais. Nesse país, onde chegara em 1834 com uma companhia francesa, sabe-se que ele encenou diversos dramas românticos franceses e introduziu o *vaudeville* com grande sucesso. De certa forma, Doux fez o mesmo no Brasil, pois, entre os meses de abril, data da inauguração, e outubro de 1855, o Ginásio Dramático produziu em torno de

---

<sup>25</sup> FARIA, João Roberto, 1993, p. 78.

<sup>26</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 1993, p. 77.

<sup>27</sup> Cf. PAVIS, Patrice, 1999, p. 427.

<sup>28</sup> Cf. SOUZA, Silvia Cristina Martins de, 2002, p. 64.

vinte cinco comédias de Scribe, com boa aceitação do público e por parte da imprensa. Na noite de estreia, 12 de abril de 1855, o Ginásio apresentou um programa duplo: o drama em dois atos *Um erro*, de Scribe, e a ópera-cômica em dois atos *O primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo.<sup>29</sup>

Os jovens que atuavam na imprensa naquele tempo, alguns muito conhecidos atualmente, como é o caso de José de Alencar e Quintino Bocaiuva, abraçaram a causa do Teatro Ginásio Dramático e prestaram apoio à empresa de Heleodoro. O autor de *O guarani*, em sua coluna “Ao correr da pena”, do jornal *Correio Mercantil*, do dia 15 de abril de 1855, saudou a estreia do Ginásio e pediu apoio aos leitores com o objetivo de impulsionar nossa arte dramática:

Assistimos quinta-feira à primeira representação da nova companhia no teatro S. Francisco: foi à cena um pequeno drama de Scribe, e a Comedia do Dr. Macedo.

Embora fosse um primeiro ensaio, contudo deu-nos as melhores esperanças: a representação correu bem em geral, e em algumas ocasiões foi excelente.

O que resta pois é que os esforços do Sr. Émile Doux sejam animados, e que sua empresa alcance a proteção de que carece para poder prestar no futuro alguns serviços.

Cumpra que as pessoas que se acham numa posição elevada deem o exemplo de uma proteção generosa à nossa arte dramática. [...]. Que vale entre tantas despesas de luxo a mesquinha assinatura de um pequeno teatro? Que importa que se sacrifique uma ou duas noites para dar impulso à nossa arte dramática e ganhar no futuro um passatempo útil e agradável?<sup>30</sup>

O *Diário do Rio de Janeiro*, na mesma data, enfatizou a feliz escolha da peça de Joaquim Manuel de Macedo, por se tratar de um talento nacional, e destacou a importância da criação do Ginásio junto à sociedade fluminense:

[...] veio oferecer ao público fluminense mais uma distração agradável e útil e que, na realidade, satisfaz os desejos das pessoas para quem o teatro não é simplesmente uma praça de touros, mas um lugar de respeito, onde são necessários todos os preceitos da boa educação, como em qualquer salão onde se reúne gente civilizada.<sup>31</sup>

Não faltou também quem aproveitasse a ocasião para criticar as produções do ator João Caetano, bem como seu modo de interpretar e seu repertório, que já eram considerados antiquados pela nova geração aberta às novidades. No *Jornal do*

<sup>29</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 2012a, p. 186-187.

<sup>30</sup> ALENCAR, José, 1855, p. 1.

<sup>31</sup> Apud Silvia Cristina Martins de Souza, 2002 p. 62.

*Comércio*, também do dia 15 de abril, o folhetinista de *A semana*, anônimo, teceu elogios à empresa teatral de Joaquim Heleodoro, destacou a importância da concorrência e aproveitou para criticar o estado de paralisia do Teatro São Pedro de Alcântara:

A concorrência é sempre conveniente e profícua: cumpre portanto que o público proteja a nova empresa do Ginásio, não só porque assim lhe dará força precisa para avançar na difícil e espinhosa estrada que tem diante de si como porque desse modo despertará o teatro S. Pedro do sono em que dorme, e com o sopro da emulação o arrancará da calmaria podre a que se tem condenado.<sup>32</sup>

Após a inauguração do Teatro Ginásio Dramático, as críticas contra o Teatro São Pedro nas páginas dos jornais tornaram-se comuns e, por vezes, muito hostis. O ator e empresário João Caetano parecia estar confortável com subvenção que recebia do governo imperial<sup>33</sup> e do sucesso que tinha alcançado junto ao público. Sem renovar o repertório e o seu modo de interpretação, o ator se tornou um alvo fácil de críticas por parte daqueles que apoiavam a renovação da cena fluminense e viam no Ginásio um aliado importante para a realização desse feito.

Durante os seis primeiros meses, o Teatro Ginásio Dramático consolidou seu trabalho na cena teatral do Rio de Janeiro e ganhou fôlego para dar um passo mais ambicioso rumo ao seu objetivo inicial.

A partir de outubro de 1855, [o Ginásio] passou a encenar um novo tipo de peça, que na França vinha obtendo um enorme sucesso: a comédia realista, de autores como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Théodore Barrière, e Octave Feuillet, entre outros. A rivalidade com o Teatro São Pedro de Alcântara ficou ainda mais evidente nos anos que se seguiram. Já não se tratava apenas de uma questão empresarial, mas principalmente estética: de um lado, o velho e alquebrado romantismo; de outro, o realismo, com uma nova maneira de conceber o teatro, tanto no plano da dramaturgia quanto do espetáculo.<sup>34</sup>

*As mulheres de mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust, foi a primeira peça do realismo francês a ser encenada no palco do Ginásio Dramático, em 26 outubro de 1855. Elogiado pelo Conservatório Dramático, acolhido pela imprensa e

<sup>32</sup> Apud Faria, João Roberto, 1993, p. 78.

<sup>33</sup> A subvenção que o ator João Caetano recebia do governo Imperial foi votada em 1847, aumentada em 1853 para trinta e seis contos e, em 1858, passou para quarenta e oito contos anuais. Cf. PRADO, Décio de Almeida, 1972, p. 67.

<sup>34</sup> FARIA, João Roberto, 2001, p. 86.

aplaudido pelo público, o espetáculo foi um verdadeiro sucesso. Os folhetinistas que atuavam na imprensa elogiaram o “esmero e cuidado da encenação”, os “fatos da vida” comum presentes no enredo e classificaram a peça como uma “lição de alta e severa moral”, que deveria ser aproveitada por todos.<sup>35</sup> Paula Brito, no jornal *Marmota Fluminense* do dia 18 de novembro de 1855, não poupou elogios ao Ginásio – “nosso predileto”; ao drama encenado – “em nossa opinião tão bem concebido pelo autor francês”; ao tradutor – “tão bem compreendido pelo tradutor Brasileiro (o Sr. J. J. Vieira Souto)”; e aos atores – “tão satisfatoriamente desempenhado pela companhia”.<sup>36</sup> Além dos elogios, o folhetinista da *Marmota Fluminense* chama a atenção dos leitores para o fundo moralizante presente na composição de Barrière e Thiboust:

As – MULHERES DE MÁRMORE – *Les Filles de Marbre* – em francês (que na nossa língua não podia ter uma verdadeira tradução sem ofender as leis da decência), é uma composição toda moral em seu fundo, toda para moralizar e desenganar os jovens inexpertos, que no fogo das primeiras paixões se deixam levar ao precipício por mulheres perdidas (mulheres de mármore), que não os amam, que não os querem senão para o prazer de alguns dias, de algumas semanas, ou de alguns meses; composição representada aos olhos dos espectadores por quadros *ao vivo*, cheios de pinturas expressivas, de cores carregadas, mas verdadeiras, e cada um deles de produzir por si o desejado efeito.<sup>37</sup>

Paula Brito não podia ser mais claro quanto à defesa dos valores da comédia realista, isto é, não se tratava apenas de mais uma novidade vinda da Europa, mas de uma peça que, devido ao seu tema, podia ter a função social de educar “os jovens inexpertos” que, muitas vezes, “no fogo das primeiras paixões”, se perdiam nos encantos de “mulheres perdidas”. Temos, neste caso, a noção do teatro utilitário, ou seja, o palco transformado em espaço para o debate de questões sociais.

Após o sucesso alcançado com a peça *As mulheres de mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust, o Teatro Ginásio Dramático encenou *Os parisienses*, dos mesmos autores; *A dama das camélias e o Mundo equívoco*, de Alexandre Dumas Filho; *Os hipócritas e A herança do Sr. Plumet*, de Théodore Barrière e Ernest Capend; *O genro do Sr. Pereira*, *Os descarados* e *As leões pobres*, de Émile Augier; *A crise*, *Dalila*, *O romance de um moço pobre* e *A redenção*, de Octave Feuillet; *Por direito de conquista*, de Ernest Legouvé. Outras peças que também apresentavam temas

<sup>35</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 1993, p. 79 - 80.

<sup>36</sup> BRITO, Paula, 1855, p. 1.

<sup>37</sup> BRITO, Paula, 1855, p. 1.



moralizantes e tinham como intuito discutir questões relacionadas ao trabalho, ao casamento, à família, ao dinheiro, entre outros temas, se não foram encenadas, tiveram publicações em forma livro ou foram lidas em rodas literárias, como é o caso de *A questão do dinheiro*, *Um pai pródigo* e *O filho natural*, de Alexandre Dumas Filho; e *O Casamento de Olímpia*, de Émile Augier, que teve sua encenação proibida porque o Conservatório Dramático considerou seu conteúdo imoral.<sup>38</sup>

O universo retratado nas peças realistas francesas é basicamente o da burguesia em ascensão. Os escritores interessados em defender os valores éticos dessa classe que tinha emergido após a revolução francesa procuravam descrever o seu modo de vida e ditar as normas do “bem viver”. Assim, no enredo das peças realistas há de se encontrar quase sempre uma oposição marcada entre pessoas bem-intencionadas, educadas, convivendo com outras mal-intencionadas, sem nenhum escrúpulo, que só têm como objetivo enganar, explorar e manipular a parte boa da história. Nesse contexto, os bons sempre vencem os maus e conseguem regenerá-los ou eliminá-los de suas vidas. Como resultado, temos a ideia de um quadro que apresenta a imagem de uma sociedade melhor, moderna e civilizada.

As mudanças incorporadas pelo Ginásio Dramático, após 1855, não ficaram apenas no repertório apresentado ao público, elas tiveram um impacto também no modo de interpretação dos atores, na elaboração dos figurinos, na construção e disposição dos cenários, e em todos os outros elementos cênicos que pudessem contribuir para a naturalidade da cena, um dos princípios básicos do realismo teatral.<sup>39</sup> Décio de Almeida Prado, em *A utopia dos deserdados*, afirma que as mudanças introduzidas pelo chamado teatro realista foram significativas em relação ao romantismo:

[...] como tempo dramático, o presente; como diálogo, a fala de todos os dias; como herói, o homem comum; como classe, a burguesia; como técnica, enredos simples, fins de ato tranquilos, ausência de monólogos e apartes; como temas, os do casamento, do dinheiro, do adultério e da alta prostituição, encarados, estes últimos, enquanto ameaças à paz familiar.<sup>40</sup>

Com essas mudanças, o Ginásio Dramático não só se distanciava cada vez mais do tipo de teatro encenado pelo ator e empresário João Caetano – “com suas peças de época, com seus figurinos típicos”, com seus “telões pintados por vezes com paisagens

---

<sup>38</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 2012a, p. 159-160.

<sup>39</sup> Cf. SOUZA, Silvia Cristina Martins de, 2002, p. 78-79.

<sup>40</sup> PRADO, Décio de Almeida, 1995, p. 10 (Caderno Mais, jornal *Folha de São Paulo*).

exóticas”, e com “seu modo de interpretação um tanto exagerado e grandiloquente”<sup>41</sup> –, como também criava condições para que uma nova cena teatral se formasse na cidade do Rio de Janeiro.

É importante frisar que as mudanças que ocorreram no campo das artes, mais especificamente no teatro, não estão isoladas das outras transformações que estavam acontecendo no país, mais particularmente no Rio de Janeiro, que desde o início dos anos cinquenta já vinha passando por profundas mudanças no campo social, econômico e político. Um dado importante desse contexto histórico foi a estabilidade política do governo imperial de d. Pedro II, figura altamente respeitada, que contava com apoios tanto do partido liberal quanto do conservador. Essa fase de aparente calma política no país, durante os decênios de 1850 e 1860, contrasta com os acontecimentos das duas décadas anteriores (1830-40), que ficaram marcadas por conflitos sociais, disputas de poder e uma tentativa de conciliação com os diferentes grupos políticos para consolidar o imperador à frente do comando do país.<sup>42</sup>

A década de 1850 é, também, descrita pelos historiadores como um momento de reformas e transformações estruturais da sociedade brasileira: “Mesmo depois de inaugurado o regime republicano, nunca, talvez, fomos envolvidos, em tão breve período, por uma febre tão intensa de reformas como a que se registrou precisamente nos meados do século passado [XIX] e especialmente nos anos de 51 e 52.”<sup>43</sup> Como parte dessas transformações, podemos registrar a criação do segundo Banco do Brasil (1851), a inauguração da primeira linha telegráfica na cidade do Rio de Janeiro (1852), a abertura ao tráfego da primeira linha de estradas de ferro do país (1854), entre outras.<sup>44</sup>

Em grande medida, essas reformas já representavam os resultados das leis *Bill Aberdeen*, de 1845, na Inglaterra; e *Eusébio de Queirós*, de 1850, no Brasil: ambas visavam à proibição do tráfico de escravos africanos. Não se trata de uma simples coincidência que um período de tão grande desenvolvimento venha imediatamente após uma tentativa de proibição do tráfico negreiro.

Beneficiadas com o dinheiro que antes era investido na compra dos escravos, algumas cidades se expandiram, graças aos negócios que se multiplicaram, ao comércio que gerou mais empregos, aos bancos,

---

<sup>41</sup> FARIA, João Roberto, 2012a, p. 190-191.

<sup>42</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel, 2015, p. 243-266.

<sup>43</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de, 2006, p. 70.

<sup>44</sup> Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque, 2006, p. 69-70.

pequenas indústrias, jornais, às atividades, enfim, que foram desenvolvidas e gerenciadas por pessoas formadas nas faculdades de direito, medicina e engenharia, bem como por intelectuais, negociantes e financistas. Formava-se assim uma classe média e uma primeira burguesia no país, sensíveis aos valores éticos que eram defendidos com vigor nas peças realistas francesas e em seguida nas brasileiras.<sup>45</sup>

Dentro dessa nova dinâmica social, o Teatro Ginásio Dramático se consolidou como lugar de encontro e entretenimento de uma nova classe social, que começava a se formar na cidade do Rio de Janeiro e queria não só estar alinhada com as novidades vindas de Paris como também ver seus valores representados no palco a partir de personagens “reais”, “modernas”, “dotadas de bom gosto” e “civilizadas”. Essa relação especular permitia ao espectador se reconhecer na trama encenada, de modo a se acreditar, também, moderno, educado e civilizado.

A consequência quase que natural desse processo de renovação teatral colocada em curso pelo Ginásio Dramático foi a influência exercida sobre alguns jovens literatos, que começaram a escrever as suas peças sob o influxo dos temas e das formas da dramaturgia realista francesa. O primeiro que alçou voo e contribuiu para a renovação da cena teatral brasileira, e, conseqüentemente, para a formação de um repertório de peças nacionais foi José de Alencar (1829-1877), que, em 28 de outubro de 1857, estreou como dramaturgo, no palco do Ginásio, com a comédia *O Rio de Janeiro, verso e reverso*. Tratava-se de uma comédia curta, leve – “espécie de revista ligeira” que tinha por intuito “fazer rir, sem fazer corar”<sup>46</sup> - e, como o título já indicava, com a ação focada na cidade do Rio de Janeiro. Talvez esse seja um dos motivos que levou a peça a ter boa acolhida do público e da crítica, pois as pessoas que assistiam ao espetáculo se deparavam com um Rio de Janeiro conhecido, com suas ruas, lojas, perfumarias e personagens.<sup>47</sup>

O sucesso alcançado com a peça *O Rio de Janeiro, verso e reverso* encorajou José de Alencar a continuar na carreira de dramaturgo e, no dia 05 de novembro de 1857 (uma semana após a estreia de sua primeira peça), era encenada, também no palco do Ginásio Dramático, a comédia *O demônio familiar*, obra em 4 atos, nove personagens e diversas cenas. Essa comédia, escrita nos moldes das peças realistas francesas, tem como tema a questão da escravidão e obteve mais sucesso do que a

---

<sup>45</sup> FARIA, João Roberto, 2012a, p. 183-184.

<sup>46</sup> ALENCAR, José, 2003, p. 28-29.

<sup>47</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 1987, p. 25-36.

primeira – o que acabou por consagrar Alencar como um autor renovador da cena brasileira.

Em texto intitulado “A comédia brasileira”, publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro*, no dia 14 de novembro de 1857, José Alencar, além de esclarecer por que tinha escrito a peça *O demônio familiar*, deixa claras quais eram as suas intenções como autor de texto teatral, sua filiação estética à comédia realista francesa e a ruptura que os seus textos representavam em relação à dramaturgia brasileira do período romântico. Dada a importância desse texto de Alencar, reproduziremos aqui alguns trechos dele, para maior clareza sobre as ideias do autor:

No momento em que resolvi a escrever *O demônio familiar*, sendo minha tenção fazer uma alta comédia, lancei naturalmente os olhos para a literatura dramática do nosso país em procura de um modelo. Não o achei; a verdadeira comédia, a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro.

[...]

Não achando pois na nossa literatura um modelo, fui busca-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira; na França.

Sabe, meu colega, que a escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho, e de que a *Question d'argent* é o tipo mais bem acabado e completo.

[...]

Os franceses vão ao Ginásio em Paris ver uma dessas comédias; [...]. Eles sabem que a naturalidade nas obras de imaginação é o sublime; que a natureza, obra de Deus, é tão perfeita que torna-se bem difícil ao homem imitá-la. Eles sabem que custa pouco fazer rir com um disparate, ou um incidente cômico; mas que nem todos sabem fazer rir pela força do dito espirituoso, e pela graça da observação delicada.

É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral.

[...] *O demônio familiar*, escrito conforme a escola de Dumas Filho, sem lances cedícios, sem gritos, sem pretensão teatral, agradeou.<sup>48</sup>

Depois de *O demônio familiar*, José de Alencar ainda escreveu, não com o mesmo sucesso, *O crédito*, encenada pela primeira vez em 19 de dezembro de 1857, *As asas de um anjo*, que foi levada ao palco em 30 de maio de 1858, o drama *Mãe*, encenado em 24 de março de 1860, e *O que é o casamento*, encenada em outubro de

---

<sup>48</sup> ALENCAR, José de, 2003, p. 31-34.

1862. Por fim, a comédia realista intitulada *A expiação*, escrita em 1865, publicada em 1868, não chegou a ser encenada por nenhuma companhia teatral.<sup>49</sup>

O caminho aberto por José de Alencar, a partir de 1857 possibilitou o surgimento de vários autores nacionais que contribuíram para o início de uma dramaturgia brasileira na segunda metade do século XIX. Esses jovens dramaturgos, alguns atuando na imprensa, também acompanharam o processo de renovação da cena dramática fluminense e apoiaram as iniciativas do empresário Joaquim Heleodoro dos Santos à frente do Ginásio Dramático. Os autores e peças de maior destaque durante os anos de 1857 e 1865, além de José de Alencar, são: Quintino Bocaiuva – *Onfália* (1860), *Os mineiros da desgraça* (1861); Joaquim Manuel de Macedo – *Luxo e vaidade* (1860), *Lusbela* (1862); Aquiles Varejão – *A época* (1860), *A resignação* (1861), *O cativo moral* (1864); Sizenando Barreto Nabuco de Araújo – *O cínico* (1861), *A túnica de Nessus* (1863); Valentim José da Silveira Lopes – *Sete de setembro* (1861), *Amor e dinheiro* (1862); Pinheiro Guimarães – *História de uma moça rica* (1861); Francisco Manuel Álvares de Araújo – *De ladrão a barão* (1862); França Júnior – *Os tipos da atualidade* (1862); Constantino do Amaral Tavares – *Um casamento da época* (1862); e Maria Angélica Ribeiro – *Gabriela* (1863), *Cancros sociais* (1865).<sup>50</sup>

É nesse quadro mais amplo da cena teatral do Rio de Janeiro, no início da segunda metade do século XIX, que a obra de Machado de Assis deve ser contextualizada e analisada. O autor de “O caminho da porta” acompanhou de perto todo o processo de renovação da cena teatral fluminense do seu tempo e assistiu a boa parte das comédias realistas representadas no palco Ginásio Dramático, seja como espectador ou como crítico de teatro. É de se imaginar que esse cenário cultural tenha exercido grande influência sobre sua formação intelectual, o que o levou a se engajar na defesa de uma forma teatral que pudesse contribuir para a formação social da população. Segundo ele o teatro era o “verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos”.<sup>51</sup>

\* \* \*

Nos últimos anos, alguns estudiosos têm se dedicado à tarefa de analisar a produção teatral de Machado de Assis, em articulação com o seu contexto histórico e

<sup>49</sup> FARIA, João Roberto, 2012a, p. 162-167.

<sup>50</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 1993, p. 141-254.

<sup>51</sup> ASSIS, Machado, 2008a, p. 108.

com as estéticas teatrais (romântica e realista) em vigor no seu tempo, numa tentativa de esclarecer alguns equívocos interpretativos que foram cometidos no passado. Além disso, tais estudos buscam recuperar o nosso passado cultural e colocar à luz dos nossos dias as produções literárias do século XIX que ainda permanecem desconhecidas de boa parte do público. Entre esses pesquisadores, podemos destacar: Décio de Almeida Prado, Jean-Michel Massa, Ruggero Jacobbi, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann Ribeiro, João Roberto de Faria, Cecília Loyola, Helena Tornquist, Gabriela Maria Lisboa Pinheiro e Rodrigo Camargo de Godoi.

O fato de Quintino Bocaiuva ter dito, naquele primeiro momento, que o teatro de Machado de Assis era belo como artefato literário e compunha-se de “peças para serem lidas e não representadas” não desabona o papel desse crítico e muito menos a visão que ele tinha sobre as duas peças que Machado tinha escrito até aquele momento. Porém, aceitar essa “verdade” como algo definitivo e aplicá-la a toda obra posterior do autor é um erro injustificável. Cabe à crítica literária – e isto em parte vem sendo feito –, a partir de pesquisas, investigar a pertinência de tal afirmação e verificar se ela se aplica, de fato, ou não, àquelas duas comédias produzidas por Machado. Justamente uma das duas comédias (“O protocolo”) criticadas por Quintino Bocaiuva recebeu, no século XX, montagem excepcionalmente boa (por Ziembinski<sup>52</sup>). Outro dado relevante é demonstrar que a máxima proferida por Quintino Bocaiuva não se aplica a todos os textos teatrais escritos pelo autor.

O estudo que ora apresentamos, desvinculado das visões historicistas do passado, teve como objetivo principal analisar os textos teatrais de Machado de Assis da década de 1860 e tentar entendê-los como uma produção literária no contexto em que foram produzidos, e, além disso, buscar entender como o autor concebeu o seu fazer artístico na segunda metade do século XIX, no Brasil. Ou seja, tentou-se compreender quais são as vinculações artísticas e intelectuais de sua obra teatral. Sabe-se que naquele momento a cultura brasileira era muito influenciada pelas ideias que vinham da França, buscando lá os seus ideais de renovação socioculturais. Coube a este estudo, também, especular em que medida os textos escritos por Machado de Assis para o teatro, por

---

<sup>52</sup> Zbigniew Marian Ziembinski nasceu a 17 de março de 1908 na Polônia e morreu em 1978, no Rio de Janeiro. Foi ator e um dos mais importantes diretores teatrais no Brasil. Apesar de sua origem europeia, ele é considerado um dos mais importantes encenadores brasileiros. Cf. MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o Teatro brasileiro*, 1955.

pertencerem ao gênero dramático *Provérbio*,<sup>53</sup> praticado na França por autores como Octave Feuillet e Alfred de Musset, não foram compreendidos em sua dimensão estética e permaneceram em segundo plano tanto na história do teatro brasileiro como no conjunto da obra do escritor.

João Roberto Faria, ao refletir sobre as aproximações estéticas que envolvem as obras teatrais de Machado de Assis e Alfred de Musset, aponta dois caminhos possíveis para se pensar a obra teatral do autor brasileiro.

[...] O teatro foi, para ele, na juventude e na maturidade, um gênero em que praticou a leveza, a concisão, a vivacidade do estilo e a poesia dos sentimentos. Daí o julgamento severo que essa parte da sua obra tem merecido dos estudiosos, principalmente quando comparada com os densos romances e contos que escreveu depois de 1880. Fique lavrado aqui o meu protesto contra esse tipo de abordagem. As comédias de Machado precisam ser estudadas no interior do sistema teatral brasileiro, isto é, no contexto em que elas efetivamente atuaram. Ou também como textos autônomos, que têm existência própria, independentes que são das outras obras de seu criador. Esses são os caminhos para uma leitura que queira avaliar mais corretamente o valor das suas comédias e o papel que desempenharam na história do teatro brasileiro.<sup>54</sup>

A presente tese pretendeu enveredar pelo segundo dos dois caminhos apontados por João Roberto Faria. O procedimento metodológico deste estudo da dramaturgia machadiana, portanto, segue a orientação de estudar essa obra “como textos autônomos, que têm existência própria, independentes que são das outras obras de seu criador”. Isso não quer dizer que, por vezes, não estabeleceremos pontos de diálogos ou conexões com a obra ficcional do autor. Foi nosso objetivo, também, na medida do possível, relacionar os textos estudados com o contexto histórico, social e político da época em que foram produzidos para melhor compreendê-los.

É importante assinalar que neste trabalho analisamos a produção teatral de Machado de Assis como texto literário. As relações com o palco, no que diz respeito à encenação, de modo apropriado, podem ter sido levadas em conta, mas não foi nosso objetivo discutir questões relacionadas à linguagem (mais ampla) do espetáculo teatral.

O primeiro capítulo desta tese, intitulado “Hoje avental, amanhã luva: hoje tradutor/imitador, amanhã escritor/criador”, é um estudo do texto “Hoje avental, amanhã luva”, uma imitação dramática de uma comédia francesa – *Chasse au lion* –, de

<sup>53</sup> Um provérbio é sempre uma comédia em um ato, no máximo dois, com uma ação simplificada. Em sua forma mais característica, o provérbio dramático é uma pequena comédia elegante, que evita todo tipo de vulgaridade ou comicidade farsesca e que tira partido da vivacidade dos diálogos e da espíritosidade das personagens. Cf. *DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.*, 2009, p. 280-281.

<sup>54</sup> FARIA, João Roberto, 2006, p. 383.

Gustave Nadeau e Émile de Najac. Apesar de não termos notícia da encenação dessa peça, sabemos que ela foi publicada no jornal *A Marmota*, nos dias 20, 23 e 27 de março de 1860. Embora Jean-Michel Massa tenha feito o cotejo entre os dois textos (a tradução e o original francês), ele não os analisou comparativamente. Este é, então, a primeira abordagem do texto machadiano que leva em consideração o original francês. O estudo dessa peça nos permitiu constatar que o autor não só traduziu o original francês para a língua portuguesa, mas cuidou, também, de adaptá-lo à realidade nacional, o que acabou por dar à obra um sotaque brasileiro. Machado de Assis, além de ter transposto a ação da peça para a cidade do Rio de Janeiro, durante o carnaval, inseriu no texto várias referências locais, muito precisas, que acabaram colocando o leitor/espectador em contato com os hábitos e costumes do Brasil da segunda metade do século XIX. Essa estratégia utilizada pelo autor contribuiu para a verossimilhança de sua imitação e para a criação de uma situação dramática em que as pessoas podiam se reconhecer nas cenas e se identificar com os fatos, lugares e situações apresentadas no palco.

O segundo capítulo, intitulado “No princípio era o verbo”, consiste em um estudo das três primeiras peças que Machado de Assis publicou: *Desencantos* (1861), “O Caminho da porta” e “O Protocolo”, (1863). A primeira não foi representada, já as duas últimas foram levadas ao palco no Ateneu Dramático do Rio de Janeiro, respectivamente em setembro e dezembro de 1862. Procuramos analisar as peças intrinsecamente, na medida do possível em consonância com o tempo de suas publicações, e cuidamos de tentar explicar a visão teatral de Machado de Assis naquele momento. As três peças aqui estudadas anunciam um projeto estético do autor que tinha como proposta a criação de uma dramaturgia refinada, elegante e sem os recursos do dito “baixo cômico”.<sup>55</sup> São peças curtas, ao modo dos provérbios franceses, centradas na linguagem, leves e repletas de ditos espirituosos. Elas apresentam enredos relativamente simples, sem grandes conflitos, e buscam retratar, de alguma forma, o modo de vida de uma nova classe social (a burguesia em ascensão) que começava a se formar na cidade do Rio de Janeiro, em meados do século XIX. Machado de Assis parte

---

<sup>55</sup> O baixo cômico se caracteriza por procedimentos rasteiros: pancadarias, disfarces, cacoetes de linguagem, extravagâncias de todo tipo, situações absurdas ou quase inverossímeis, tipificação exagerada das personagens que têm como objetivo provocar a gargalhada, o riso solto e desinibido. Ao contrário do alto cômico (alta comédia) que busca despertar no espectador um riso contido, ou apenas um sorriso, baseado no dito espirituoso, na ironia, nas alusões sutis, na inteligência dos diálogos. Essa diferença não implica aqui um juízo de valor. Cf. *DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, 2009, p. 54-55.



desse contexto social para colocar em cena personagens que se comportam segundo valores e costumes daquela classe. Em sua maioria os personagens masculinos são homens educados, finos, cordatos, e possuem atividades profissionais, tais como políticos, literatos, publicistas, advogados, entre outros; as personagens femininas são uma viúva, uma namoradeira, uma casada com um homem socialmente bem situado. As análises desses tipos e situações, como veremos no estudo das peças, mostram que Machado de Assis estava em consonância com o teatro de seu tempo, mais especificamente com a dramaturgia de origem francesa.

O terceiro capítulo, intitulado “Quase realismo ou o desfile dos bajuladores”, é um estudo da peça *Quase ministro*, publicada provavelmente em 1863, e representada em 1862 num sarau literário e artístico. A peça é uma comédia curta, em um ato, com catorze cenas, diálogos curtos e com ação desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de uma sátira política que tem como objetivo criticar aquelas pessoas que vivem a bajular alguém que chega ao poder só para tirar algum proveito ou partido. Além da inovação temática em relação às primeiras peças Machado de Assis, *Quase ministro* apresenta um número maior de personagens, oito, e uma movimentação cênica mais intensa, o que colabora para um diálogo ainda maior com as comédias realistas.

O desfile dos bajuladores é a matéria sóciopolítica utilizada pelo autor da peça para criticar as relações “de favor” que sempre permearam o tecido social brasileiro, desde os primeiros momentos de nossa formação cultural. Por meio de uma comédia aparentemente despretensiosa, Machado de Assis põe em relevo um dos maiores entraves da vida política brasileira: as relações baseadas no compadrio e na não distinção entre as esferas da vida pública e da vida privada. Nesse sentido, o autor faz uso do palco para discutir uma questão social e colocar o espectador, ainda que por meio de uma comédia leve, diante de problemas e vícios presentes na vida e nos costumes de seu tempo.

Após *Quase ministro*, Machado de Assis deu continuidade às comédias elegantes que vinha compondo com uma peça que não chegou a encenar nem publicar: “As forcas caudinas”. Esta obra, provavelmente escrita entre 1863 e 1865, só foi publicada em 1956, no volume *Contos sem data*, organizado por Raimundo Magalhães Júnior para a editora Civilização Brasileira.<sup>56</sup> De acordo com João Roberto Faria: “Sua divulgação revelou um fato curioso: a partir dela, o autor escreveu o conto ‘Linha reta e

---

<sup>56</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 2003, p. XIX-XX; ASSIS, Machado de, 1956a, p. 241-276.

linha curva’, publicado em 1865 no *Jornal das Famílias*. Eis o que explica o seu ineditismo na época.” (p. XIX) O fato de o autor haver aproveitado a matéria dessa peça na elaboração de um conto, e mais, o tê-lo publicado, indica que a forma mais adequada à matéria tratada é a da narrativa – razão pela qual ela não foi incluída nesta tese. O conto “Linha reta e linha curva” mereceu uma edição crítica e genética por Ana Cláudia Suriani da Silva. Nessa obra, a autora transcreveu o manuscrito da peça “As forcas caudinas”.<sup>57</sup>

O quarto capítulo, “Deuses e homens”, consiste em uma análise da peça *Os deuses de casa*. Este texto, que teve uma primeira redação em 1864, também foi escrito para ser encenado em um sarau artístico e literário, mas, por motivos alheios à vontade dos organizadores do evento, a peça não foi encenada na ocasião e só foi apresentada ao público no dia 28 de dezembro de 1865, no terceiro sarau da Arcádia Fluminense. Nessa comédia, o autor, dando mostras de maior domínio da técnica literária e teatral, cria uma trama em que os deuses decaídos do Olimpo passam a viver na cidade do Rio de Janeiro. Além disso, Machado de Assis abandona a linguagem utilizada nas peças anteriores e coloca os deuses olímpicos para falar em versos alexandrinos – que seria a forma mais ajustada à condição divina dos personagens. Seduzidos pela vida na terra, os deuses buscam ocupações nas estruturas de poder para conservar o prestígio que sempre tiveram. Ao contrário do que o autor diz sobre a peça – “Uma crítica anódina, uma sátira inocente, uma observação mais ou menos picante, tudo no ponto de vista dos deuses, uma ação simplicíssima, quase nula, travada em curtos diálogos, eis o que é esta comédia.”<sup>58</sup> –, *Os deuses de casaca* é uma comédia que tem como objetivo satirizar o mundo moderno, seus costumes e suas instituições: a imprensa, a política, o sistema financeiro. O texto é construído com humor fino, elegante – adequado à situação criada pelo autor – e repleto de lampejos inteligentes. Machado de Assis, nessa obra, estabelece um diálogo com a comédia realista de origem francesa, uma vez que sua peça, além do aspecto ficcional (os deuses greco-latinos no Rio de Janeiro), tece várias observações críticas sobre a vida social do Rio de Janeiro (aproximando-se, por esse motivo, do teatro em voga na França).

Por último, o quinto capítulo desta tese – “A poesia: ‘Uma ode de Anacreonte’” – analisa a comédia lírica “Uma ode de Anacreonte”, publicada em 1870, no livro *Falenas*. Além dessa peça não ter sido representada, ela também não foi publicada pelo

<sup>57</sup> Cf. SILVA, Ana Cláudia Suriani da, 2003.

<sup>58</sup> ASSIS, Machado de, 2003, p. 370.

autor em um volume independente de teatro, nem em uma coletânea de textos dramáticos, mas, sim, num livro de poesias. O poeta dramático, para compor seu quadro teatral, teve por inspiração a leitura do livro *A lírica de Anacreonte*, traduzido por Antônio Feliciano de Castilho. É desta obra que Machado de Assis retirou a “odezinha” que serviu de motivo para a sua criação. O enredo da peça se passa em Samos, na Grécia, e as ações dramáticas giram em torno da personagem Mirto, uma bela cortesã, que será disputada pelo poeta Cléon e pelo rico comerciante Lísias. Este, um homem mais velho, experiente, rico, apresenta uma visão racional do mundo e do amor; aquele, jovem, ingênuo, poeta, tende a ver o mundo com as lentes coloridas da idealização. Ainda que a ação de sua peça tenha sido deslocada para outro contexto histórico, distante no tempo e no espaço, Machado de Assis não deixa de tocar, de forma sutil, em temas relevantes de sua época: a visão racional da realidade, as relações com o mundo material, a questão da mulher cortesã. “Uma Ode de Anacreonte” se apresenta no conjunto da obra teatral machadiana como uma peça sofisticada, bem elaborada, em que as cenas se articulam de forma harmoniosa, compondo um quadro lírico em que a poesia e o teatro se harmonizam.



# Capítulo I

## Hoje avental, amanhã luva

### Hoje tradutor/imitador, amanhã escritor/criador

#### I. 1. História do texto

Machado de Assis foi um escritor que se dedicou ao gênero dramático, como autor de peças teatrais, ao longo de quase toda a sua carreira literária, começando em 1860 com a publicação de *Hoje avental, amanhã luva* no periódico *A Marmota*, e terminando com a publicação de “Lição de botânica” em 1906 em *Relíquias de casa velha*. Durante os primeiros anos da vida adulta, mais especificamente a partir do ano de 1859, quando completou com 20 anos de idade, Machado foi crítico teatral, censor do conservatório dramático, dramaturgo e tradutor de várias peças francesas.<sup>59</sup>

*Hoje avental, amanhã luva* é considerado o primeiro exercício dramático escrito e publicado por Machado de Assis. Trata-se da “imitação” de uma peça francesa não revelada pelo autor. A “imitação”, na época, era um procedimento comum, significava “apropriar-se do enredo original e adaptá-lo à paisagem e aos tipos brasileiros”.<sup>60</sup> Decidimos, por isso, incluir esse texto no conjunto de peças aqui estudadas; esse trabalho do autor já representa um esforço para levar à cena referências locais e discutir problemas de cunho social.

O texto foi publicado pela primeira vez no jornal *A Marmota*, nos dias 20, 23 e 27 de março de 1860, com o seguinte cabeçalho: “HOJE AVENTAL, AMANHÃ LUVA, comédia em um ato, imitada do francês, por Machado de Assis”.<sup>61</sup> O texto foi publicado sem referência ao autor do original – que permaneceu desconhecido por mais de um século. Não há notícia de que essa peça tenha sido encenada; e, depois da publicação no periódico de Paula Brito, Machado de Assis não voltou a ela, não a incluiu em nenhum de seus livros.

Enquanto viveu, o escritor publicou os seguintes livros, contendo peças teatrais suas: *Desencantos* (1861); *Teatro de Machado de Assis*, v. I (1863), com as peças “O caminho da porta” e “O protocolo”; *O Caminho da porta* (1863); *Quase ministro*

<sup>59</sup> FARIA, João Roberto. Introdução. In: ASSIS, Machado de, 2003, p. XIII.

<sup>60</sup> FARIA, João Roberto. Introdução. In: ASSIS, Machado de, 2003, p. XII.

<sup>61</sup> Cf. *A Marmota*, p. 2, 20 mar. 1860.

(volume não datado, 1864?); *Os deuses de casaca* (1866); *Falenas* (1870), com a peça “Uma ode de Anacreonte”; *Tu só, tu, puro amor* (1881); *Relíquias de casa velha* (1906), com as peças “Não consultes médico” e “Lição de botânica”.<sup>62</sup>

Depois de 1908, a primeira coleção de peças do teatro machadiano foi preparada por Mário de Alencar, em 1910, sob o título *Teatro*. Esse volume não traz a peça “Hoje avental, amanhã luva”, e seu organizador, na “Advertência” que antepôs às peças, sequer a menciona. O texto dessa “imitação” não aparece, também, no volume *Teatro*, da editora W. M. Jackson (diversas edições), nem na edição da *Obra completa* (em três volumes), da editora José Aguilar e da Nova Aguilar (diversas reimpressões).

A primeira publicação de “Hoje avental, amanhã luva”, depois da morte de Machado de Assis, ocorreu no livro intitulado *Páginas esquecidas*, organizado por Elói Pontes. Embora não traga data de publicação, Galante de Sousa informa que o livro apareceu em 1939. O texto dessa edição, segundo ainda o mesmo pesquisador, foi “bastante alterado” e “não se recomenda” – “foi alterado pelo organizador do volume”.<sup>63</sup> Muito provavelmente por causa dessa avaliação negativa, feita de modo bem fundamentado, o texto não é mencionado por Jean-Michel Massa, em *Dispersos de Machado de Assis* (1965), nem foi levado em conta na edição do *Teatro completo* de Machado de Assis preparada por Teresinha Marinho (1982) – que afirmou: “O texto [...] foi transcrito em *Páginas esquecidas* (Rio, s.d., p. 11-37) com alterações de responsabilidade do autor do volume. Respeitamos a lição de *A Marmota*.”<sup>64</sup>

Joel Pontes, no volume *Machado de Assis – Teatro*, da coleção Nossos Clássicos da editora Agir, em 1960, publicou um trecho da primeira cena de “Hoje avental, amanhã luva”.<sup>65</sup>

Jean Michel Massa, em *Dispersos de Machado de Assis* (1965), foi o primeiro pesquisador a identificar o autor do original francês imitado por Machado de Assis na peça “Hoje avental, amanhã luva”:

Après de nombreuses et très longues recherches nous avons pu identifier la pièce française qui a servi de modèle à l'écrivain brésilien. C'est une pièce du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle alors que le thème qu'elle traitait, celui de la Servante-Maîtresse, indiquait plutôt la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Après de vaines recherches dans les recueils de théâtre du XVIII<sup>e</sup>, nous avons dépouillé le *Théâtre Illustré*

<sup>62</sup> Informações colhidas em: SOUSA, J. Galante de, 1955; PONTES, Joel, 1960; FARIA, João Roberto, 2003.

<sup>63</sup> SOUSA, J. Galante de, 1955, p. 145-146 e p. 335.

<sup>64</sup> MARINHO, Teresinha. Nota do editor do texto. In: ASSIS, Machado de, 1982, p. 10 (não numerada).

<sup>65</sup> PONTES, Joel, 1960, p. 19.

*Contemporain*, vaste ensemble du théâtre du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle qui comprend 28 in-quarto.

La pièce dont il s'agit a pour titre: *Chasse au Lion*, comédie en un acte en prose par MM. Gustave Vattier et Emile de Najac, représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Odéon, (Second Théâtre Français) le 19 Mai 1852.<sup>66</sup>

Posteriormente à publicação do crítico francês, o texto dessa peça aparece no *Teatro completo* de Machado de Assis (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro – edição do Serviço Nacional de Teatro, 1982) – edição que traz o texto cuidadosamente estabelecido por Teresinha Marinho; no *Teatro de Machado de Assis*, edição preparada por João Roberto Faria, 2003; e na *Obra completa em quatro volumes*, da editora Nova Aguilar, 2008.

Esses são os registros que importam para a história textual [do texto] da “imitação” que Machado de Assis fez de *Chasse au lion*, de Gustave Vattier e Emile de Najac.<sup>67</sup> Sobre essas edições, especialmente as melhores, observe-se que transcrevem rigorosamente o texto que aparece em *A Marmota*, sem qualquer observação sobre a possibilidade de erros tipográficos – e parece haver alguns. Textos impressos na Tipografia de Paula Brito não são exatamente um exemplo de rigor, no tocante à revisão.<sup>68</sup>

Quanto aos possíveis erros tipográficos – é incomum que uma edição impressa de um texto seja completamente isenta de erros –, poder-se-ia ponderar que desvios da norma linguística servem muitas vezes para caracterizar a fala de personagens – como poderia ser o caso do adjetivo “obrigado”, que aparece na forma masculina, em fala da personagem Rosinha, na cena X. Veja-se ainda este caso, também na cena X, numa fala de Durval: “Talvez leve a minha amabilidade a fazer-te uma madrigal.” O gênero feminino atribuído à palavra “madrigal” não se justificaria, para caracterização de um personagem de classe social elevada, como é o caso de Durval.

No tocante a gêneros de palavras, ocorrem algumas idiossincrasias na obra de Machado de Assis: “madrigal” seria uma delas. Outra, que podemos assinalar é a palavra “coriza”, que o autor usa no masculino, em crônica da série “A Semana” – essa

<sup>66</sup> MASSA, Jean-Michel, 1965, p. 502.

<sup>67</sup> João Roberto Faria (2012) observa que, em *Dispersos de Machado de Assis*, Jean-Michel Massa atribui a autoria do texto a Gustave Vattier e Émile de Najac, ao passo que, em *A juventude de Machado de Assis*, ele o atribui a Gustave Nadeau e Émile de Najac. A edição consultada por nós (1852) traz os nomes de Gustave Vattier e Émile de Najac.

<sup>68</sup> Vejam-se os numerosos erros com que apareceu o primeiro volume das *Sátiras, epigramas e outras poesias*, de José Joaquim Correia de Almeida, apontados em reedição recente por Eliana Petrillo Januzzi (2014, p. 137-206), impresso na Empresa Tipográfica – Dous de Dezembro – de Paula Brito.

forma não foi corrigida por Aurélio Buarque de Holanda, que fez a revisão crítica da edição de 1953, para a editora W. M. Jackson. O lexicógrafo e filólogo, entretanto, anotou em rodapé: “Talvez erro de revisão: *coriza* é, normalmente, do gênero feminino.”<sup>69</sup> Em edição mais recente, John Gledson corrigiu “do coriza” para “da coriza”, assinalando em rodapé a variante do jornal, sem fazer referência à atitude respeitosa de Aurélio Buarque de Holanda.<sup>70</sup> Muito provavelmente, John Gledson se sentiu autorizado a fazer a correção devido à alta frequência de erros tipográficos na imprensa periódica.

\* \* \*

## I. 2. O original e a imitação

Jean-Michel Massa, que estudou a atividade de Machado de Assis como tradutor, identificou dois polos nessa atividade. O primeiro polo é o da tradução literal. Citando W. P. Gerritsen, ele afirma que o trabalho de *tradução* consiste na “intenção de verter o texto original tão fielmente quanto o permitem os dados linguísticos e a poética da língua na qual se traduz.”<sup>71</sup> Tendo estudado as traduções do autor brasileiro, Massa verifica que ele muitas vezes superou os originais que traduzia, sobrepondo sua voz à do autor traduzido, na tentativa de igualar ou mesmo superar seu modelo. Chegamos assim ao segundo polo: “Machado de Assis esquece a regra de ouro do tradutor – o dever da fidelidade – e faz ouvir sua voz.”<sup>72</sup>

Esse estudioso francês identificou três modos/fases na atividade tradutora de Machado de Assis: a primeira consiste nas traduções feitas por encomenda, não é ele quem escolhe o texto a ser traduzido; a segunda inclui as traduções que ele próprio escolhe fazer – Massa chama de “afinidades eletivas” a parte do livro que dedica ao estudo dessas traduções; a terceira, por fim, alcança aquelas traduções em que o escritor se sobrepõe ao tradutor, tendendo a compor obras pessoais a partir de originais de outras línguas. Um exemplo máximo deste último padrão está em “O corvo”, de Edgar Allan Poe, sobre o qual Massa afirma: “‘O corvo’ deve ser considerado como uma obra

<sup>69</sup> HOLANDA, Aurélio Buarque de, 1953, 1º vol., p. 88.

<sup>70</sup> GLEDSON, John, 1996, p. 98.

<sup>71</sup> GERRITSEN, W. P. apud MASSA, Jean-Michel, 2008, p. 17. Grifo do autor.

<sup>72</sup> MASSA, Jean-Michel, 2008, p. 99.

peçoal de Machado de Assis, que parece ter querido igualar ou talvez superar o seu modelo.”<sup>73</sup>

Embora não se superponham exatamente, os três modos de traduzir corresponderiam à sequência cronológica das fases por que passou o escritor: as traduções por encomenda – peças de teatro e textos em prosa – ocorreram principalmente no início de sua carreira; os textos traduzidos por “afinidades eletivas” – poesias – situam-se entre os anos de 1857 e 1869; e os textos traduzidos na maturidade, aos quais se aplica a ideia de que “traduzir é escrever”, situam-se entre 1870 e 1894.

Quando “traduzir é escrever”, o tradutor esquece o dever da fidelidade ao texto original. Embora as traduções feitas na maturidade do escritor abriguem uma enorme complexidade – e não sejam o objeto preferencial aqui; o desejo de liberdade criadora já se manifestava, de um modo mais simples, em traduções feitas na juventude. Uma das maneiras que Machado de Assis utilizou para atingir seus objetivos foi a de lançar mão, muito frequentemente, de “adaptações” ou “imitações”. Diz Jean-Michel Massa, novamente citando Gerritsen: “Há *adaptação* quando ‘o autor condensou, ampliou ou alterou o texto de seu original com a intenção de lhe dar seu próprio sotaque.’”<sup>74</sup>

Encontra-se neste caso a “imitação” de um texto francês (*Chasse au lion*) que resultou na peça teatral “Hoje avental, amanhã luva.” Já o título traz alterações que denunciam a intenção de fazer uma “adaptação” ou, para utilizarmos o termo empregado na peça, “imitação”.

Uma avaliação da distância entre o original e a “imitação” depende, evidentemente, do conhecimento do texto primeiro. No caso de “Hoje avental, amanhã luva”, conforme já se afirmou, o original só se tornou conhecido graças ao trabalho do pesquisador Jean-Michel Massa, que transcreveu a peça em “*Dispersos de Machado de Assis*”, em 1965 – ocasião em que revelou a identidade dos autores e do texto imitado. Para dar a conhecer o trabalho de “adaptação”, o pesquisador, nas notas ao texto da peça, realizou um cotejo com o original, assinalando acréscimos e supressões feitas pelo adaptador.<sup>75</sup> O balanço final desse cotejo, Massa o apresenta em *A juventude de Machado de Assis*, obra publicada em 1971: “A ação [da peça] foi transposta para o Brasil, e Machado de Assis, por meio de diversas referências bastante precisas, adaptou

<sup>73</sup> MASSA, Jean-Michel, 2008, p. 94.

<sup>74</sup> MASSA, Jean-Michel, 2008, p. 17.

<sup>75</sup> MASSA, Jean-Michel, 1965, p. 502-507.



o assunto aos hábitos e costumes do país [...].”<sup>76</sup> Essas referências serão objeto de estudo adiante, neste capítulo.

Um estudo do cotejo feito por Jean-Michel Massa foi realizado por Maria Augusta H. W. Ribeiro, no “Anexo I” à tese *Machado de Assis, um teatro de figuras controversas*, sob o título “Estudo comparativo entre o texto *Hoje Avental, Amanhã Luva* de Machado de Assis e o original francês *Chasse au lion* de MM Gustave de Vattier e Emile de Najac.”<sup>77</sup> Ela estuda e comenta, com base apenas nas notas de Massa (por não conhecer o original francês – ela o declara), as supressões e os acréscimos feitos por Machado de Assis. O mesmo faremos a seguir, numa tentativa de aprofundar as reflexões e interpretar a significação das supressões, e especialmente dos acréscimos, feitas pelo “imitador”.

A imitação de Machado de Assis, como o original francês, é uma comédia em um ato, com três personagens, dois homens e uma mulher. Não só o título foi modificado – *Chasse au lion*, em francês, e “Hoje avental, amanhã luva”, em português; os nomes dos personagens, também, foram alterados – de Rouvroy, François e Florette, na peça francesa, e Durval, Bento e Rosinha, no texto machadiano. Tudo isso já é parte do processo de aclimação da peça ao ambiente carioca.

A imitação machadiana indica o local e a época do ano em que ocorre a ação da peça: “Rio de Janeiro – Carnaval de 1859.”<sup>78</sup> Jean-Michel Massa chama a atenção para o fato de que essa indicação é um acréscimo de Machado de Assis: “L’indication du lieu de l’action et la date sont de l’écrivain brésilien.”<sup>79</sup>

O texto original tem doze cenas; o brasileiro, onze. A cena se caracteriza pela permanência, no palco, do mesmo conjunto de personagens – saídas e entradas de personagens determinam as mudanças de cena.<sup>80</sup> O número menor de cenas no texto em português ocorre porque Machado de Assis fundiu as cenas IV (monólogo de Florette) e V do original (diálogo entre François e Florette). A cena IV se restringe a um monólogo breve de Florette. Na imitação, depois do monólogo de Rosinha, o personagem Bento entra na sala, e, a partir daí, há diálogo entre os dois; não há divisão de cenas entre o monólogo e o diálogo. No monólogo inicial da cena IV, do texto machadiano, Rosinha

<sup>76</sup> MASSA, Jean-Michel, 1971, p. 272.

<sup>77</sup> RIBEIRO, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann, 1989, Anexo I, p. 1-25 [paginação recomeçada, em cada anexo (são treze), no final da tese].

<sup>78</sup> ASSIS, Machado de, 2003, p. 2. Todas as citações da peça serão tomadas a esta edição; no texto são indicados apenas os números de páginas.

<sup>79</sup> MASSA, Jean-Michel, 1965, p. 502.

<sup>80</sup> Cf. SUBERVILLE, Jean. *Théorie de l’art et des genres littéraires*. Paris: Les Éditions de l’École, 1948.

explicita seu desejo de vingança com relação a Durval, porque ele tentara seduzi-la no passado; além disso, ela aponta os preconceitos dele com relação a ela, por sua condição social inferior a dele. É nesse monólogo que aparecem as palavras “avental” e “luva”, que subiram ao título da obra como signos de posições sociais.

A estrutura dramática, relativamente simples, tem cenas com apenas um ou dois personagens em cena ao mesmo tempo. A única exceção é a cena V (cena VI no original), em que os três personagens se encontram todos no palco. Esta cena marca uma virada no curso das ações: nas cenas precedentes a vingança de Rosinha, com relação a Durval, é planejada por ela, com a ajuda de Bento; nas cenas subsequentes a vingança é executada. Portanto, a reunião dos três personagens em cena nos permite dividir a comédia em duas partes, que correspondem ao planejamento e à execução da vingança.

O texto em português não segue, palavra a palavra, o original. Sobre esse aspecto, afirmou Helena Tornquist: “A tradução não se limitou à transposição das falas para nossa língua nem à busca de palavras e expressões correspondentes [...]”.<sup>81</sup> Se as palavras ditas não são as mesmas, as ações o são, ao longo de toda a peça. Toda a arquitetura dramática vem do texto francês. A contribuição machadiana ocorre no nível dos detalhes, que introduzem na obra elementos locais e elementos caracterizadores da arte literária de Machado de Assis, que tem nesta peça, talvez, o seu primeiro momento em obra de certa extensão. Além de apresentar acréscimos e substituições (ou adaptações), a imitação suprimiu trechos de diálogos existentes no original. As supressões foram assinaladas por Jean-Michel Massa, em sua transcrição da peça em *Dispersos de Machado de Assis*. Os acréscimos e adaptações serão examinados a seguir.

Os elementos introduzidos na adaptação, que servem para integrá-la na cidade do Rio de Janeiro, comportam duas dimensões: os dados geográficos e os dados socioculturais.

A primeira referência geográfica, ocorre já na cena I, com a chegada de Durval à casa de Sofia, depois de uma ausência de dois anos do Rio de Janeiro, na seguinte passagem:

ROSINHA

Tenciona ficar aqui no Rio?

---

<sup>81</sup> TORNQUIST, Helena, 2012, p. 65.

DURVAL  
(*sentando-se*)

Como o Corcovado, enraizado como ele. Já me doíam saudades desta boa cidade. A roça, não há coisa pior! (p. 5-6)

A resposta de Durval à pergunta de Rosinha é clara e de grande impacto expressivo: ficar no Rio como o Corcovado é fixar-se aí, sem a menor possibilidade de futuro afastamento. A imagem do Corcovado é como que identificada ao todo da cidade – funciona metonimicamente. O acréscimo “enraizado como ele” é reminiscência do original, em que De Rouvroy diz, respondendo à pergunta de Florette (“Resterez-vous longtemps à Paris?”): “J’y prends racine.” A réplica machadiana, pelo elemento da paisagem física que evoca, tem força cômica – e o diálogo entre os personagens estabelece comunicação viva com o espectador, uma vez que o dado evocado é necessariamente parte da experiência comum a todos os que vivem na cidade do Rio de Janeiro.

Outra referência à geografia da cidade ocorre no início da cena X, quando Rosinha se vê desimpedida para executar o golpe final em Durval:

ROSINHA  
(*consigo*)

Muito bem! Lá foi ela visitar a sua amiga no Botafogo. Estou completamente livre. (*desce*) (p. 27)

Do ponto de vista da ação dramática, a referência a Botafogo funciona melhor do que a referência do texto original a uma saída da cidade (“Grâce à mon adresse, Madame est partie pour la campagne; j’ai le champ libre; frappons les grands coups.”), que exigiria um aparato preparatório maior do que a simples visita a uma amiga. É mais verossímil, no contexto de uma ação que se passa à noite, e em poucas horas.

Mais importantes para a integração da ação à vida carioca no texto “adaptado” por Machado de Assis são os aspectos socioculturais inseridos nos diálogos.

Retomando a cena I, em trecho já parcialmente citado, temos a seguinte afirmativa do personagem Durval sobre o tempo que ele passou longe da cidade – ausente das atrações da capital do Império:

ROSINHA

Tenciona ficar aqui no Rio?

DURVAL  
(*sentando-se*)

Como o Corcovado, enraizado como ele. Já me doíam saudades desta boa cidade. A roça, não há coisa pior! Passei lá dois anos bem insípidos – em uma vida uniforme e matemática como um ponteiro de relógio: jogava gamão, colhia café e plantava batatas. Nem teatro lírico, nem rua do Ouvidor, nem Petalógica! Solidão e mais nada. Mas, viva o amor! Um dia concebi o projeto de me safar e aqui estou. Sou agora a borboleta, deixei a crisálida, e aqui me vou em busca de vergéis. (p. 5-6)

Ao falar sobre o período em que esteve vivendo na roça, Durval diz ter assumido um estilo de vida bem monótono, mecânico e sem graça; sem nenhuma distração cultural que pudesse aliviá-lo do tédio da vida rotineira, do dia a dia. A primeira queixa da personagem recai sobre a impossibilidade de frequentar o teatro e não poder assistir a uma apresentação do teatro lírico. O depoimento de Durval diz muito sobre o contexto cultural durante o Segundo Reinado no Brasil e sobre o hábito de frequentar teatros. Vários autores já assinalaram que nesse período o teatro viveu um momento de grande esplendor em terras brasileiras. Segundo Helena Tornquist:

Frequentar teatros e ir à ópera é um novo hábito numa sociedade que se quer cosmopolita. Em 1859, quatro teatros estavam em atividade: o São Pedro, o Ginásio, o São Januário e o Lírico Fluminense, este último dedicado à ópera, a nova paixão que tomava conta de todos.<sup>82</sup>

Observa-se que o teatro tornou-se um importante centro de convivência da época. Em vários romances e contos de Machado de Assis e de outros escritores pode-se observar que as personagens tinham por hábito frequentar teatros e óperas. No tempo em que se passa a ação da peça (“Carnaval de 1859”), a vida teatral no Rio de Janeiro era tão intensa que havia rivalidade entre teatros: o Ginásio Dramático, que iniciou suas atividades em 12 de abril de 1855 e que se dedicava a peças modernas e realistas, e o São Pedro de Alcântara, em atividade desde 1839, que representava o teatro romântico do passado – com repertório da preferência de João Caetano, composto por tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas.<sup>83</sup> Na passagem citada, o personagem mostra estar inserido em um contexto rico, do ponto de vista da vida teatral, contexto que certamente apareceria na mente dos espectadores presentes no teatro, realizando certa integração do que se passa no palco com a vida da plateia.

<sup>82</sup> TORNQUIST, Helena, 2002, p. 42.

<sup>83</sup> FARIA, João Roberto, 1993, p. 78 e p. 113.

Um ponto da cidade do Rio de Janeiro presente na fala de Durval, que é ao mesmo tempo uma referência geográfica e um centro caracterizador da vida elegante da cidade, é a rua do Ouvidor: nela se localizava boa parte das redações dos jornais cariocas; nela se encontravam artistas, jornalistas, políticos e pessoas interessadas por notícias. Além disso, essa rua era um centro comercial de prestígio, com suas lojas, cafés e livrarias. Esse espaço foi cenário de diversas narrativas de Machado de Assis e de outros autores brasileiros. Joaquim Manuel de Macedo historiou-a, dedicou-lhe todo um livro, *Memórias da rua do Ouvidor*, referindo-se a ela como “a atual rainha da moda, da elegância e do luxo”.<sup>84</sup> Seu livro começa com este parágrafo: “A Rua do Ouvidor, a mais passeada e concorrida, e mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro, fala, ocupa-se de tudo [...]”.<sup>85</sup>

Tendo como referência essa realidade, a rua do Ouvidor, no século XIX, não só foi parte integrante da vida social na Corte, mas é síntese do que havia de mais cosmopolita neste país tropical. Com o teatro e com sua rua mais elegante, a cidade do Rio de Janeiro tomava o rumo da civilização. Esses signos, introduzidos na adaptação por Machado de Assis, desempenhavam, portanto, uma função – aquela que Machado de Assis atribuía à arte teatral: “o verdadeiro lugar de – distração e ensino; – o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos.”<sup>86</sup>

Além da alusão à vida nos teatros e na rua do Ouvidor (onde tudo acontecia ao vivo, as pessoas se davam em espetáculo, sem ensaio, no palco do mundo), Durval menciona ainda a “Petalógica” – “sociedade lítero-humorista fundada por Paula Brito”, nas palavras de Lúcia Miguel Pereira.<sup>87</sup> Frequentavam-na grupos de intelectuais, jornalistas, políticos, artistas, pessoas das mais diversas ocupações, para discutir os assuntos do dia na vida da cidade do Rio de Janeiro. Em crônica publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em 3 de janeiro de 1865, ao comentar o livro *Lembrança*, de José Antônio, Machado de Assis faz a seguinte declaração:

Este livro é uma recordação, – é a recordação da Petalógica dos primeiros tempos, a Petalógica de Paula Brito, – o café Procópio de certa época, – onde ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos e curiosos, – onde se conversava de tudo, – desde a retirada de um

---

<sup>84</sup> MACEDO, Joaquim Manuel de, 1952, p. 18.

<sup>85</sup> MACEDO, Joaquim Manuel de, 1952, p. 17.

<sup>86</sup> ASSIS, Machado de, 2008, p. 108.

<sup>87</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, 1988, p. 61.

ministério até à pirueta da dançarina da moda; onde se discutia tudo, desde o *dó* do peito do Tamberlick até os discursos do marquês de Paraná, verdadeiro campo neutro onde o estreante das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com o ex-ministro.<sup>88</sup>

Ao mencionar a Petalógica, esta fala de Durval acrescenta mais um item à caracterização local da ação adaptada de um texto francês. Para além da caracterização da vida carioca, a Petalógica introduz um dado intimamente vinculado à biografia de Machado de Assis: “Lá conheceu ele muita gente interessante, travou relações que o ajudaram.”<sup>89</sup> Essa menção à sociedade criada por Paula Brito liga-se, também, ao fato de que Machado de Assis, ao longo dos anos de 1855, 1856 e 1857 – os três primeiros anos de sua atividade literária –, teve seus textos impressos quase que exclusivamente nas páginas do jornal de Paula Brito (*Marmota Fluminense* e *A Marmota*).<sup>90</sup>

Sobre a adaptação da ação teatral à vida carioca, nesse trecho, Jean-Michel Massa escreveu:

Toutes les allusions brésiliennes sont évidemment le fait de Machado de Assis. Il faut noter ici l’allusion à la Petalógica, cercle littéraire que fréquentait le brésilien. La profession de foi antibucholique, qui occupe quinze lignes dans l’original français, est ici brièvement résumée par l’adaptateur.<sup>91</sup>

Outro elemento da vida cultural carioca que surge na cena é o *Jornal do Comércio*. Quando o criado de Durval, Bento, entra em cena, chamado por seu patrão, ele traz consigo um exemplar do jornal:

BENTO  
(*entrando com um jornal*)

Pronto.

DURVAL  
Ainda agora! Tens um péssimo defeito para boleeiro, é não ouvir.

BENTO

Eu estava embebido com a interessante leitura do *Jornal do Comércio*: ei-lo. Muito mudadas estão estas coisas por aqui! Não faz uma ideia. E a política? Esperam-se coisas terríveis do parlamento.

<sup>88</sup> ASSIS, Machado de, 1865, p. 1.

<sup>89</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, 1988, p. 65.

<sup>90</sup> Cf. SOUSA, J. Galante de, 1955, p. 305-314.

<sup>91</sup> MASSA, Jean-Michel, 1965, p. 503.

Em francês, o boleeiro entra com um livro na mão: *Crispin, rival de son maître* – título não de todo desprovido de sentido (na peça francesa), conforme se verá. Na adaptação machadiana, a presença do jornal é um avanço: mais que o livro, é democrático o jornal. “O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções.”<sup>92</sup> – escreveu Machado de Assis num de seus textos da juventude.

A substituição do livro pelo jornal é relevante. O ponto de vista defendido por Machado de Assis explica o fato de o jornal aparecer nas mãos do personagem que pertence à classe subalterna. Sobre a diferença entre o jornal e o livro, escreveu o autor:

O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal.<sup>93</sup>

Essa interpretação, de abrangência histórica e sociológica, se sobrepõe à afirmativa de Maria Augusta H. W. Ribeiro de que a presença do jornal nas mãos de um boleeiro – portanto de classe social inferior – seria inverossímil; para ela “esta atitude estaria mais condizente com a de um político, um estudante ou um intelectual, mas nunca um boleeiro daquela época.”<sup>94</sup> O fato do personagem ser um boleeiro não torna a cena inverossímil, pois, além de saber ler, conforme atesta a passagem do texto, Bento é um ser atento, astuto, um personagem, de certa forma, ligado à tradição cômica do teatro ocidental – o criado esperto.

É ainda relevante observar, na fala de Bento, que ele está atento à política e às decisões do parlamento. Nisso ele reflete algo da biografia do autor da peça que, a partir dessa época exerceu, para o *Diário do Rio de Janeiro*, a função de cronista parlamentar no senado do Império.<sup>95</sup>

Na cena IV, em que Rosinha alicia Bento para ajudá-la na trama com que pretende enganar Durval, o *Jornal do Comércio* reaparece. Agora, a referência é feita à

<sup>92</sup> ASSIS, Machado de, 2008, v. III, p. 1009.

<sup>93</sup> ASSIS, Machado de, 2008, v. III, p. 1009.

<sup>94</sup> RIBEIRO, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann, 1989, p. 15.

<sup>95</sup> Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1981, v. 1, p. 136.

seção “Gazetilha”, em que figuram as notícias miúdas e mais variadas do dia a dia da cidade. A menção a essa seção do jornal casa-se perfeitamente com a ação – o planejamento de uma burla – que se passa na cena.

Na cena seguinte (V), em que todos os três personagens se encontram em cena, Durval ordena que Bento vá buscar a carruagem para o portão da casa. Antes de sair, Bento demonstra preocupação com o jornal, que acaba descobrindo estar em seu bolso. Nas duas cenas do original francês correspondentes a essas (no original V e VI), não há qualquer uso do livro lido pelo criado de Rouvroy. O livro só será retomado na cena final.

Entre os elementos introduzidos por Machado de Assis na adaptação de *Chasse au lion* para a sua cidade, há ainda três referências na cena VI: a menção ao Desmarais, à estrada de ferro, ao correio da corte e à chácara do Souto. Sobre Desmarais, escreveu Jean-Michel Massa: “Desmarais était un parfumeur connu. Desmarais et Gérard étaient en 1844 Coiffeurs de la Cour.” E sobre o Souto, anotou: “C’était un banquier alors célèbre.”<sup>96</sup>

Quanto ao Desmarais, a personagem Rosinha, na tentativa de emplacar seu golpe sobre Durval, atualiza a ação dramática ao citar nominalmente a perfumaria de muito prestígio da época:

#### ROSINHA

Ilusão! Tudo isso é tabuleta do Desmarais; aquela cabeça passa pelas minhas mãos. É uma beleza de pó de arroz: mais nada.

A fala de Rosinha busca desmerecer a beleza de Sofia de Melo – sua patroa e *affair* de Durval –, com o objetivo de convencer este último de que a jovialidade de sua amada não passava de um artifício para enganá-lo. Ao citar o Desmarais, ela faz uso de um recurso metonímico para dizer que a beleza de Sofia não é natural, mas, sim, artificial, comprada.

A perfumaria Desmarais foi uma referência no setor de beleza na cidade do Rio de Janeiro, no século XIX. Em *Memórias da rua do ouvidor*, Joaquim Manuel de Macedo dedica um capítulo ao famoso estabelecimento:

A loja de perfumarias *Desmarais* teve no seu gênero a glória e a primazia de que gozou a do Wallerstein; exerceu governo e fez o encanto do nariz, dos cabelos e das barbas da cidade do Rio de

<sup>96</sup> MASSA, Jean-Michel, 1965, p. 505 e p. 506.



Janeiro; introduziu os preciosos segredos que *carbonizam* a neve que a idade derrama sem piedade sobre as mais graciosas cabeças; [...].

Loja de prodígio!... tornou como redivivos em *moças vivas* cabelos de moças defuntas, e deu às moças já velhas o condão de deixar em sua passagem, e em vestígios suaves odores da juventude.

Essências, sabonetes, escovas, suavíssimas esponjas, adornos de toucador, vidrinhos de cheiro, espelhos, bonecas, cabelos anelados, etc., só a *Desmarais*, a que, eu o creio, chegavam encomendas até de Góias e de Mato Grosso.<sup>97</sup>

Para além de recuperar a importância que a casa Desmarais teve na cidade do Rio de Janeiro, no século XIX, nos interessa aqui mostrar que Machado de Assis era um observador atento da cena brasileira, isto é, ao que se passava na sociedade: no cotidiano das pessoas, na cena política, social, e nos costumes. Esse olhar arguto para as questões de seu tempo e de seu país reflete-se em sua produção literária, dando ao texto, ainda que seja tradução, elementos de cor local, aclimatando-o à realidade brasileira. Essa estratégia reforça a verossimilhança textual e compõe um cenário onde as pessoas podiam se reconhecer nas cenas e se identificar com os fatos apresentados no palco.

\* \* \*

### I. 3. O autor e o adaptador: duas linguagens

Machado de Assis, ao traduzir o texto francês *Chasse au lion*, conforme já se assinalou, não cuidou de fazer uma transposição do texto original para a língua portuguesa, pois ele foi além da tradução. Na avaliação de Jean-Michel Massa, “Hoje avental, amanhã luva” não mereceria ser estudada entre as traduções machadianas, porque a peça “é muito nitidamente alterada pelo acento do tradutor, que se torna adaptador ou coautor.” Ainda, segundo ele, “Apesar da referência explícita a um texto estrangeiro, a contribuição de Machado de Assis é tamanha que temos diante de nós uma obra repensada, se não reescrita.”<sup>98</sup>

Machado de Assis realiza alterações no texto original, introduz modificações que estão relacionadas com o local em que se passa a ação, com questões socioculturais do novo ambiente e, como passaremos a examinar, com questões relativas à linguagem, ao campo propriamente estilístico. Na nova forma da peça, há supressão e acréscimos de diálogos, fusão de cenas, mudança de vocabulário – artifícios que vão interferir no

<sup>97</sup> MACEDO, Joaquim Manuel de. 1952, p. 226.

<sup>98</sup> MASSA, Jean-Michel, 2008, p. 17.

plano de significação da peça. É o que ocorre com o título, com a linguagem figurada e com traços de humor e ironia – tudo isso já anunciava o escritor futuro: pode-se dizer que o autor de *Dom Casmurro* já estava dentro do coautor de “Hoje avental, amanhã luva”, “como a fruta dentro da casca”.<sup>99</sup>

Já na primeira cena, no monólogo inicial, há diferença importante, no tocante à linguagem, entre o texto francês e o português. Veja-se o francês:

SCÈNE PREMIÈRE.

FLORETTE, *endormie sur le canapé*, DE ROUVROY, *entrant par la porte du fond*.

ROUVROY

Madame Sophie Colbert?... Personne pour m’annoncer... Ce salon désert a un étrange parfum de grandeur déchue!... Serais-je un courtisan de malheur?... Ah! voici Florette! (*S’approchant de Florette.*) Elle dort!... Dieu! La charmante créature! c’est un agent provocateur. (*Il l’embrasse.*)<sup>100</sup>

E na adaptação de Machado de Assis:

**Cena I**

ROSINHA (*adormecida no canapé*);  
DURVAL (*entrando pela porta do fundo*)

DURVAL

Onde está a Sra. Sofia de Melo?... Não vejo ninguém. Depois de dois anos como venho encontrar estes sítios! Quem sabe se em vez da palavra dos cumprimentos deverei trazer a palavra dos epitáfios! Como tem crescido isto em opulência!... mas... (*vendo Rosinha*) Oh! Cá está a criadinha. Dorme!... excelente passatempo... Será adepta de Epicuro? Vejamos se a acordo... (*dá-lhe um beijo*) (p. 3)

Jean-Michel Massa, em nota à transcrição de “Hoje avental, amanhã luva”, transcreveu parte do solilóquio inicial de Ruvroy.<sup>101</sup> Com base nessa transcrição, Maria Augusta H. W. Ribeiro expressa a opinião de que o trecho “já revela o estilo em embrião do futuro narrador: os termos, as comparações tornam a linguagem de Machado de Assis mais rebuscada do que a da comédia francesa.”<sup>102</sup> Para ela, o diálogo machadiano é mais “literário do que dramático”, porque a substituição de uma asserção

<sup>99</sup> ASSIS, Machado de, 2016, p. 392.

<sup>100</sup> VATTIER, Gustave, DE NAJAC, Émile, 1852, p. 3.

<sup>101</sup> Cf. MASSA, Jean-Michel, 1965, p. 503; VATTIER, Gustave, DE NAJAC, Émile, 1852, p. 3.

<sup>102</sup> RIBEIRO, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann, 1989, p. 5.

direta – “c’est un agent provocateur” – por uma interrogação que contém referência ao filósofo grego Epicuro (que ela chama de “metáfora interrogativa”) “esvazia e desvia o desejo sexual que a outra frase tenta criar no espírito do espectador”.<sup>103</sup>

É surpreendente a referência a um filósofo grego na primeira fala de uma comédia de boulevard – do mesmo modo, o prof. Jacyntho Lins Brandão, sobre as crônicas do autor, afirma que, nelas, “a profusão de referências gregas geralmente surpreende o leitor”.<sup>104</sup>

Trata-se de um pequeno detalhe, mas vital. A relevância da passagem indica duas coisas: a presença de referências gregas nos textos machadianos, que serão uma constante ao longo de toda a sua obra, e o encaminhamento do discurso para a linguagem poética. Todo o complexo do desejo sexual, que terá implicações dramáticas no decorrer da ação ao longo da peça, fica condensado na linguagem figurada empregada pelo adaptador do texto: Epicuro, na passagem em questão, é referência clara, embora não direta (não denotativa), ao sentido em que o epicurismo corre na língua comum – “modo de viver, de agir, de quem só busca o prazer”. Com esse sentido, o novo texto não se desvia nem esvazia nada com relação à expressão direta do original.

Conforme afirma Jorge Guillén, num ensaio dedicado a Gôngora, “la expresión indirecta ha ido desenvolviéndose hasta formar un lenguaje dentro de la lengua común: el lenguaje poético.”<sup>105</sup> Machado de Assis, ao optar pela referência ao filósofo grego, pôs a linguagem de seu texto na direção do poético. Há ainda outros elementos que apontam nessa direção.

Ecos do mundo grego soam longinquamente na referência aos zéfiros, para designar a legião de adoradores de Sofia de Melo, a patroa de Rosinha:

ROSINHA  
(*indo ao espelho*)

Mire-se neste espelho

DURVAL

Aqui me tens.

<sup>103</sup> RIBEIRO, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann, 1989, p. 5.

<sup>104</sup> BRANDÃO, Jacyntho Lins, 2001/2, p. 133.

<sup>105</sup> GUILLÉN, Jorge, 1983, p. 33-34.

ROSINHA

O que vê nele?

DURVAL

Boa pergunta! Vejo-me a mim próprio.

ROSINHA

Pois bem. Está vendo toda a corte da Sra. Sofia, todos os seus adoradores.

DURVAL

Todos! Não é possível. Há dois anos a bela senhora era a flor bafejada por uma legião de zéfiros... Não é possível.

ROSINHA

Parece-me criança! Algum dia os zéfiros foram estacionários? Os zéfiros passam e mais nada. É o símbolo do amor moderno.

DURVAL

E a flor fica no hastil. Mas as flores duram uma manhã apenas. (*severo*) Quererás tu dizer que Sofia passou a manhã das flores? (p. 18-19)

Os zéfiros, “símbolo do amor moderno” – carnal, sensual, passageiro – além de se contrapor à ideia do amor romântico – excessivamente idealizado –, apresentam um aspecto específico da vida contemporânea daquele tempo – a multiplicidade e a variedade da experiência. Tal era a mudança que estava acontecendo nos hábitos e costumes das pessoas. Essas questões anunciam algo que será desenvolvido em outra comédia de Machado de Assis: *Os deuses de casaca* – em que os deuses olímpicos decidem viver no mundo dos homens, mais especificamente, no Rio de Janeiro.

Ainda na passagem transcrita, a afirmação de que as flores “duram uma manhã apenas” é uma alusão às rosas de Malherbe,<sup>106</sup> que Machado de Assis repetirá muitas vezes ao longo de sua obra. Sem ser exaustivo na pesquisa, encontramos referência a elas no conto “Qual dos dois?”, publicado no *Jornal das Famílias*, entre setembro de

---

<sup>106</sup> Transcrevemos aqui as informações que constam de “Citações e alusões na ficção de Machado de Assis”, no site machadodeassis.net: “As ‘rosas de Malherbe’ são uma referência a um poema de François de Malherbe (1555-1628), poeta e crítico francês que se celebrou quase exclusivamente por esses versos, nos quais alude à duração efêmera das rosas: ‘Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses / L’espace d’un matin.’. Traduzindo: ‘E, rosa, ela viveu o que vivem as rosas / O espaço de uma manhã.’”

1872 e janeiro de 1873, em crônica de *O Futuro* (de 30 de novembro de 1862), em outra de “Notas semanais” (em *O Cruzeiro*, de 4 de agosto de 1878) e em algumas das crônicas de “A semana” (como a de 6 de agosto de 1893 e, especialmente, a de 12 de julho de 1896).<sup>107</sup>

Há ainda outras alusões literárias em “Hoje avental, amanhã luva” – uma característica que se estende a toda a obra de Machado de Assis. Algumas delas remetem também ao universo grego:

ROSINHA

V. S. chegou a um período em sua vida em que a mocidade começa a voltar; em cada ano, são doze meses de verdura que voltam como andorinhas na primavera.

DURVAL

Já me cheirava a epigrama. Mas vamos adiante com isso.

ROSINHA

(*fechando o livro*)

Bom! Já sei onde estão as provas. (*vai a uma gaveta e tira dela uma carta*) Ouça: – “Querida Amélia...

DURVAL

Que é isso?

ROSINHA

Uma carta da ama a uma sua amiga. “Querida Amélia: o Sr. Durval é um homem interessante, rico, amável, manso como um cordeiro, e submisso como o meu Cupido...” (*a Durval*) Cupido é um cão d’água que ela tem. (p. 23-24)

Nessa parte do diálogo, Rosinha procura enredar Durval em sua trama contra Sofia – jogá-lo contra ela, em proveito próprio. Quando Rosinha descreve seu interlocutor (para ele próprio) como alguém que pretende ser mais jovem do que é, pois “em cada ano, são doze meses de verdura que voltam como andorinhas na primavera”, Durval percebe o que há de zombeteiro em sua linguagem pretensamente figurada e, na sequência, menciona, arrematando numa só palavra o clima da ironia, a forma poética

<sup>107</sup> ASSIS, Machado de, 2008, v. 2, p. 1146.; ASSIS, Machado de, 2014, p. 49; ASSIS, Machado de, 2008, p. 190; ASSIS, Machado de, 1996, p. 278; ASSIS, Machado de, 1953, v.3, p. 221-226.

do “epigrama”, que é originária da Grécia antiga. A referência a essa forma poética, também em clima humorístico, existe no texto francês:

FLORETTE, *se levant.*

Vous êtes à une époque de la vie où l'on rajeunit d'un an tous les douze mois jusqu'à ce qu'on revienne à l'enfance.

ROUVROY.

Si tu continues, je te promets un baiser par épigramme. Et voici pour la première. (*Il l'embrasse.*)<sup>108</sup>

O cão d'água<sup>109</sup> de Sofia – que não existe no texto original –, em mais uma referência grega, se chama “Cupido”. Machado de Assis, em sua obra posterior, com frequência, toma os deuses gregos pelos nomes romanos – e esse processo já começa aqui.

O processo machadiano de criação, presente desde o início da carreira, mostra para o leitor que a sua atividade como escritor se realiza com base num diálogo permanente com outros textos. Entre os mais frequentemente citados estão a Bíblia e Shakespeare.<sup>110</sup> Em “Hoje avental, amanhã luva”, alude o autor à Bíblia na seguinte fala de Durval (cena VI), sobre ter voltado, depois de dois anos desaparecido, à casa de Sofia: “Era [ele próprio, Durval] a ovelha que voltava ao aprisco, depois de dois anos de apartamento.”<sup>111</sup>

Já na cena I, o personagem Durval, em dúvida sobre a permanência da beleza de Sofia após tanto tempo, refere-se a Hamlet – referência que não há no texto francês:

DURVAL

Era elegante e bela há bons dois anos. Sê-lo-á ainda? Não será? Dilema de Hamleto. E como gostava de flores! Lembras-te? Aceitavas sempre não sei se por mim, se pelas flores; mas é de crer que fosse por mim. (p. 6)

<sup>108</sup> VATTIER, Gustave, DE NAJAC, Émile, 1852, p. 16.

<sup>109</sup> Raça de cães originária do Algarve, em Portugal. Observe-se a coerência dessa articulação desse dado com a informação que vem no final da cena I, em que Rosinha explica a Durval que tanto ela como Sofia vieram de Lisboa.

<sup>110</sup> Cf. SENNA, Marta de, 2003; ver, também, “Machado e Shakespeare, por Marta de Senna” em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4nWtjHozwHY>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

<sup>111</sup> Mt 18:10-14.

A fala do personagem retoma – de forma humorística – a famosa frase dita por Hamlet (“Ser ou não ser, eis a questão.”), no monólogo da primeira cena, do terceiro ato, da peça homônima de Shakespeare. O tom grave e introspectivo do príncipe dinamarquês assume na “adaptação” de Machado de Assis um caráter de leveza e graça. Essa característica do texto machadiano, além de se adequar ao gênero trabalhado (uma comédia), se opõe à forma declamatória – grave – das peças românticas. Nesse sentido, a “imitação” de Machado está completamente inserida na proposta da comédia moderna da segunda metade do século XIX.

Passando dos acréscimos e substituições feitos no plano da linguagem ao plano do enredo, Machado de Assis opera uma substituição da qual tira grande proveito humorístico e satírico na sua “adaptação”.

Na cena V do texto de *Chasse au lion*, Florette decide colocar em prática seu plano duplo de vingar-se das afrontas antigas de Rouvroy (que tentara seduzi-la oferecendo-lhe dinheiro) e, ao mesmo tempo, conquistá-lo, tomá-lo para marido. Ela envolve François em suas artimanhas, como aliado. O plano secreto de Florette consistia em tentar atrair a atenção de Rouvroy por meio do ciúme, isto é, fazer com que ele (amante de sua patroa) deixasse de vê-la apenas como uma criada, mas, também, como uma mulher que era desejada por outros homens, inclusive da alta sociedade. Seguindo essa ideia, Florette pede para que François, disfarçado (para que seu Senhor não o reconheça), se passe por um criado de um nobre russo (pretenso pretendente dela) e venha entregar em sua casa um buquê de flores num momento em que Rouvroy esteja presente. Para que a caracterização da personagem ficasse completa, Florette ainda pede para que François disfarce também a voz na hora de falar e que altere a sua letra no bilhete que virá junto com as flores. Tudo isso para deixar a cena crível e fazer com que Rouvroy não desconfie do golpe armado contra ele. François se desempenha dessa tarefa na cena IX. Além disso, Florette combina com François que, por volta da meia-noite, ele virá, disfarçado de nobre russo, buscá-la para o baile. Isso ocorre na cena XI.

Na adaptação feita por Machado de Assis, a ação dessas cenas permanece a mesma. O mesmo plano colocado em prática por Rosinha e Bento, com a substituição do nobre russo por um fidalgo espanhol – o que era mais compatível com o ambiente carioca (a nobreza russa, se frequentava Paris, não frequentava o Rio de Janeiro).

Eis a cena em que o fidalgo chega por volta da meia-noite, no momento em que Durval (já cativado por Rosinha) tenta convencê-la a ir ao baile com ele. As falas de Bento vêm dos bastidores – ele não se apresenta em cena:

ROSINHA

Não posso ir. (*batem à porta*) [*à parte*] É Bento.

DURVAL

Quem será?

ROSINHA

Não sei. (*indo ao fundo*) Quem bate?

BENTO

(*fora com a voz contrafeita*)

O Hidalgo Don Alonso da Sylveira y Zorrilla y Gudines y Guatinara y Marouflas de la Vega!

DURVAL

(*assustado*)

É um batalhão que temos à porta! A Espanha muda-se para cá?

ROSINHA

Caluda! não sabe quem está ali? É um fidalgo da primeira nobreza de Espanha. Fala à rainha de chapéu na cabeça.

DURVAL

E que quer ele?

ROSINHA

A resposta daquele ramalhete. (p. 35-36)

O proveito cômico e satírico da situação cênica é muito superior ao que ocorre no original francês. Machado de Assis se vale do nome do fidalgo espanhol para pôr na boca de Durval esta tirada cômica: “É um batalhão que temos à porta! A Espanha muda-se para cá?” Bem valeria aqui a reflexão que Machado de Assis, numa crônica de “A Semana”, faz sobre partidos políticos: “Eu julgo as cousas pelas palavras que as nomeiam, e basta ser partido para não ser inteiro.”<sup>112</sup> O cômico da situação alcança valor satírico quando se sabe que, no século XIX, os nomes das pessoas eram proporcionais à sua posição social. A madrinha de Machado de Assis, viúva do senador Bento Barroso Pereira, proprietário da chácara do morro do Livramento, por exemplo,

<sup>112</sup> ASSIS, Machado de, 1953, v. 3, p. 69.



tinha cinco nomes: Maria José de Mendonça Barroso Pereira.<sup>113</sup> A personalidade mais alta na hierarquia institucional brasileira era d. Pedro II, cujo nome completo era Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga.<sup>114</sup> É o imperador, para parafrasear a peça, um “batalhão brasileiro”.

\* \* \*

#### I. 4. Cena última

A décima primeira cena da adaptação de Machado de Assis traz por título a expressão “Cena última”; em *Chasse au lion*, a cena traz seu número: “SCÈNE XII”. Essa cena, em suas duas versões, dão a dimensão da distância que vai do original à adaptação. Para demonstrá-la, vamos nos deter sobre elas – tirando as consequências possíveis de suas diferenças.

O texto francês termina assim:

#### SCÈNE XII.

FRANÇOIS, *ouvrant la porte.*

Il est minuit vingt-cinq, trente, trente-cinq. (*Voyant qu'il n'y a plus personne, il entre.*) La pièce est jouée! (*Descendant sur le devant du théâtre, et se découvrant.*) O Scapin! vénérable maître des valets! Es-tu content de moi? (*Il se couvre.*) Voilà donc Florette devenue ma maîtresse!... (*Il s'assied à gauche.*) Ma maîtresse, dans le vilain sens du mot! (*Fat et dégagé.*) Bast! Qui sait l'avenir? (*Il tire un volume de sa poche.*) Achevons *Crispîn rival de son maître.*<sup>115</sup>

Já a adaptação de Machado de Assis, chega assim ao seu fim:

Cena última

DURVAL

(*abrindo a porta do fundo*)

Ninguém mais! Desempenhei meu papel: estou contente! Aquela subiu um degrau na sociedade. Deverei ficar assim? Alguma baronesa não me desdenharia decerto. Virei mais tarde. Por enquanto, vou abrir a portinhola. (*vai a sair e cai o pano*). (p. 40)

<sup>113</sup> Cf. MACHADO, Ubiratan, 2008, p. 264; VIANA FILHO, Luís, 1989, p. 3.

<sup>114</sup> Cf. MENDONÇA, Bernardo de, 1991, p. XXIX.

<sup>115</sup> VATTIER, Gustave, DE NAJAC, Émile, 1852, p. 27.

Há no texto francês algo que desaparece na adaptação; esta, por sua vez, apresenta suposições muito próprias da sociedade carioca, coerentes com o Rio de Janeiro daquele tempo. Porém, há algo muito importante em comum entre as duas cenas: fica constatada explicitamente a ascensão social da criada. Em francês: “Voilà donc Florette devenue ma maîtresse!...”; em português: “Aquela subiu um degrau na sociedade.”

O principal elemento que desapareceu na adaptação é a presença do livro que François traz consigo ao longo de toda a peça. Nessa cena final, depois de trocar do destino de Florette – “Ma maîtresse, dans le vilain sens du mot!” –, ele tira do bolso o livro que vem lendo, e, pelo título da obra, “le vilain sens” aparece – *Crispîn rival de son maître*: ele pretende competir com seu senhor por Florette. Na cena V, primeira em que François se depara com Florette, ele já lhe faz propostas amorosas (dans le vilain sens du mot!):

FLORETTE.

Où veux-tu en venir?

FRANÇOIS

A t’aimer, ma belle Nérine; ton oeil me dit assez que tu es disposée à suivre cette agréable tradition de la grande livrée.<sup>116</sup>

O título do livro, na cena XII, portanto, não é inocente. *Crispîn rival de son maître* é título de uma peça teatral em um ato de Alain-René Lesage (1668-1747), representada pela primeira vez em 1707, em que o personagem, um criado, tenta suplantar seu senhor em matéria amorosa e pecuniária.<sup>117</sup> François se refere, também, a um personagem celebrizado numa comédia de Molière: “O Scapin! vénérable maître des valets! Es-tu content de moi?” A tradução brasileira de *Artimanhas de Scapino*, comédia de Molière, traz a seguinte explicação: “*Scapin* – versão francesa de *Scappino*, criado malicioso e inventivo, da comédia italiana – foi apresentado ao público francês na noite de 24 de maio de 1671, no Teatro do Palais-Royal.” No curso da comédia, o próprio personagem se define assim: “Certamente ganhei do céu um talento bastante propício à criação dessas graciosidades de espírito, dessas galanterias engenhosas, a que

<sup>116</sup> VATTIER, Gustave, DE NAJAC, Émile, 1852, p. 8.

<sup>117</sup> Cf. *NOUVEAU Larousse universel*, 1949, v. 2, p. 42; e <<http://bit.ly/2I10oNb>>. Acesso em: 6 abr. 2019.

a plebe ignara dá o nome de velhacarias...”<sup>118</sup> É nessa personagem que François se espelha. No texto em português não há essa referência ao tipo de origem italiana, mas Bento, evidentemente, é um tipo que pertence também a essa linhagem e a essa tradição.

Embora François, no galanteio que dirige a Florette no primeiro encontro dos dois (cena V), utilize, para se referir a ela, o nome de “Nerine”, nome de uma ninfa do mar, filha de Nereu e belíssima,<sup>119</sup> o sentido do nome pode não ser exatamente esse. “Nerine” é nome que aparece em *As artimanhas de Scapino*, e pelo menos um dos outros nomes que ele utiliza com a mesma finalidade – “Lisette” – aparece em *Crispin rival de son maître*, de Lesage, obra que François lê ao longo da peça.<sup>120</sup> Pode ser, então, que os nomes reflitam simples reminiscências de outros textos do mesmo gênero de *Chasse au lion*.

Como se vê, a integração dos detalhes no todo da ação dramática é relevante e bem articulada no texto francês. Machado de Assis, a seu modo, fez o mesmo em sua língua – exemplo disso é o cão de raça portuguesa (de nome Cupido), que casa perfeitamente com o fato de as duas personagens, senhora (Sofia) e criada (Rosinha), serem de origem lusitana.

Ao passo que no original a trama se desata no interior das regras do gênero – a comédia de boulevard –, na adaptação machadiana o final sinaliza e se encaminha para questões de uma outra ordem – a ordem social.

Talvez em nenhuma outra obra de Machado de Assis esteja exposta com tanta crueza, em registro denotativo, a questão da ascensão social através do casamento: “Aquela subiu um degrau na sociedade.” – afirma Bento, depois de Rosinha ter conseguido Durval para marido. E há mais: o próprio Bento também tem suas pretensões de mudança de classe pelo mesmo mecanismo: “Deverei ficar assim? Alguma baronesa não me desdenharia decerto.” – raciocina ele.

Observa-se, entretanto, que o tema da ascensão social pelo casamento está presente em toda a série de obras mencionadas: *Crispin rival de son maître*, *As artimanhas de Scapino*, *Chasse au lion*, e, com diversa conotação, em “Hoje avental, amanhã luva”.

Ao longo da trama de “Hoje avental, amanhã luva” identificamos cenas e passagens em que a questão social se faz presente de forma decisiva. João Roberto de

<sup>118</sup> MOLIÈRE, 1962, p. 1 [não numerada].

<sup>119</sup> Cf. KURY, Mário da Gama, 1999, p. 279; MACHADO, José Pedro, [1984], v. III, p. 1068.

<sup>120</sup> Cf. MOLIÈRE, 1962; LE SAGE, 1707.

Faria, em artigo intitulado *Machado tradutor de teatro*, ao comentar as traduções feitas pelo escritor brasileiro, especula o que teria chamado a atenção de Machado de Assis no enredo da peça *Chasse au lion*:

O tema da ascensão social? Nesse sentido, teria sido um lapso no rapaz sedento de se fazer aceito em um nível social acima do de sua origem? Perceba-se que o tema da ascensão social pelo casamento, como ocorre na comediuzinha e em muitas outras peças teatrais do período, é recorrente na obra de Machado, e alimenta três dos seus quatro primeiros romances.<sup>121</sup>

Como se vê, o tema da mudança de classe já se encontra no original adaptado por Machado de Assis. Esse dado é importante para o raciocínio que se fará a seguir – ele diz respeito às relações entre obra literária e vida do autor.

Sabe-se que Machado de Assis deixou sua condição social de origem e migrou para outro nível. A partir desse dado biográfico, muita interpretação se fez de sua obra. Na primeira fase de seu desenvolvimento artístico, mais ligado à estética romântica, que a crítica costuma situar do início até aproximadamente o ano de 1880, em que o autor publicou as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na *Revista Brasileira* (março a dezembro), admite-se, geralmente, certo grau de vinculação entre a vida e a obra do autor.<sup>122</sup> Na segunda fase, a partir de 1880, a obra se distancia das particularidades biográficas, consolidando (esse processo, como veremos, já vinha de antes) “a dissimulação cuidadosamente cultivada”<sup>123</sup> que lhe caracterizaria na maturidade.

Na primeira fase da vida literária do escritor, ele se destacou primeiro como poeta, mas dedicou-se também ao teatro e à crítica. Na década de 1870 é que tem início sua atividade de romancista. Como poeta, publicou *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870) e *Americanas* (1875). De acordo com Lúcia Miguel Pereira, Machado de Assis “só foi grande na poesia íntima, confidencial, à qual, aliás, descontada a traição de *Americanas*, se manteve sempre fiel.”<sup>124</sup> Em *Crisálidas*, segundo a mesma autora, “Machado de Assis se expandia, contava os seus sofrimentos, os seus sonhos, as suas dúvidas.”<sup>125</sup> Essa intérprete afirma, ainda, sobre o desenvolvimento literário do autor, a partir de 1870, ano da publicação de *Falenas*: “[Ele] Impõe silêncio ao coração, estanca a fonte

<sup>121</sup> FARIA, João Roberto, 2012, p. 48.

<sup>122</sup> Cf. SOUSA, J. Galante de, 1960, p. 23.

<sup>123</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de, 1956, p. 12.

<sup>124</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, 1988, p. 126.

<sup>125</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, 1988, p. 127.

da poesia – nele eminentemente a introversão – vai, durante algum tempo dedicar-se à pura ficção.”<sup>126</sup>

Outro intérprete da poesia inicial do autor, o professor Wilton Cardoso, busca “fixar como importa o fato culminante de sua vida [de Machado], que consiste exatamente em ter deixado o morro, em ter rompido as amarras que o prendiam ao meio, os laços de afeição que o ligavam a origem para disputar ao futuro o lugar que o berço teimara em negar-lhe.”<sup>127</sup>

Manuel Bandeira, por sua vez, não vê relação tão direta entre os versos e o drama íntimo do poeta. Seguindo uma interpretação que vinha de Lúcia Miguel Pereira, afirma Bandeira: “Neles [nos versos] não nos fala o poeta do que constitui o seu drama íntimo, a condição humilde e a ambição de fugir a ela, drama que estudará nos romances *Helena*, *A mão e a luva*, *Iaiá Garcia*, disfarçando o seu caso pessoal pela transferência a personagens femininas.”<sup>128</sup> O crítico aponta o que já havia sido assinalado por Lúcia Miguel Pereira: “É interessante notar a sutileza de reserva que levou Machado de Assis a se encarnar de preferência nos tipos femininos, quando queria explicar fatos de sua vida.”<sup>129</sup> Essa autora, além dos romances citados por Manuel Bandeira, mencionava também *Casa velha*, em que aparece a mesma questão.

O tema persiste na obra machadiana até muito mais tarde, até aquela que é considerada por muitos a “realização máxima”<sup>130</sup> de sua obra: *Dom Casmurro*. Roberto Schwartz analisa as artimanhas com que Capitu, “filha de vizinhos pobres”, alcançou o casamento com Bentinho, que “pertence a uma família de classe dominante” – a mudança de classe da personagem é posta em primeiro plano, numa reação à antiga interpretação em que prevalecia a análise do (possível) adultério. Numa perspectiva ainda mais ampla, Schwarz reconhece:

Atrás da agitação sentimental de primeiro plano, Gledson identifica a presença de interesses propriamente sociais, ligados à organização e à crise da ordem paternalista. Em lugar do novo Otelo, que por ciúme destrói e difama a amada, surge o moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam ser intoleráveis.<sup>131</sup>

<sup>126</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, 1988, p. 132.

<sup>127</sup> CARDOSO, Wilton, 1958, p. 17.

<sup>128</sup> BANDEIRA, Manuel, 1946, p. 93.

<sup>129</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, 1988, p. 156.

<sup>130</sup> SENNA, Marta de, 2003, p. 14.

<sup>131</sup> SCHWARZ, Roberto, 1997, p. 11. Cf. também GLEDSON, John, 1984.

O que se percebe, nessa linha interpretativa, é que a questão da ascensão social foi central para a crítica literária – seja em viés biográfico, seja em viés sociológico. Na obra do autor, a questão aparece ora mais explicitamente (mais no início da obra), ora de maneira mais dissimulada (a partir da década de 1870, nos romances).

Se a interpretação de base biográfica fazia sentido, há algo anterior a ela: uma comédia francesa que Machado de Assis preferiu deixar nas páginas da *Marmota*, talvez pelo fato de o problema aparecer nela muito explicitamente. A chave de leitura que conduz a essa interpretação não tomou em consideração a presença dessa tópica na tradição literária ocidental:

A questão do desnível social, outra forma de ler o tema da ascensão social pelo casamento, encontra-se no centro da obra de um autor teatral muito lido e admirado tanto por José de Alencar quanto pelo jovem Machado e outros intelectuais dos anos 50 e 60 do século XIX. Refiro-me a Octave Feuillet, cujo *O romance de um moço pobre* parece ter inspirado os nossos dois escritores na criação de não poucos tipos e situações ficcionais, ainda que com uma diferença que não podemos ignorar: enquanto Alencar manteve-se fiel às soluções românticas (vide o final reconciliador de *Senhora*), Machado retrabalhou o desnível social entre personagens masculinas e femininas em diferentes graus: uma certa condescendência nos primeiros romances, muita maldade e desfaçatez em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e extraordinária sutileza psicológica em *Dom Casmurro*, para lembrar algumas das suas obras principais.<sup>132</sup>

Em “Hoje avental, amanhã luva”, a personagem que ascende socialmente é a criada (Rosinha) – e isso vem da peça original, não pode ser interpretado com “dissimulação” do autor brasileiro. A questão reaparecerá em diversas obras do autor, como acontece, por exemplo, e igualmente, com o tema recorrente do adultério<sup>133</sup> – tanto que, para Joaquim Nabuco, a literatura daquele tempo foi “a literatura do adultério”.<sup>134</sup>

O final que Machado de Assis dá à comédia na “Última cena” é mais um dos elementos que adaptam a trama ficcional à sociedade carioca. Bento, o criado de Durval, também ambiciona encontrar uma baronesa que se interesse por ele.

O que se pode concluir é que essa pequena comédia, que por tanto tempo ficou esquecida nas páginas do periódico em que apareceu pela primeira vez, *A Marmota*, integra-se organicamente à totalidade da obra machadiana. Não é algo que se possa pôr

<sup>132</sup> FARIA, João Roberto, 2012, p. 49.

<sup>133</sup> O primeiro conto publicado por Machado de Assis, em 1858, “Três tesouros perdidos”, tem por tema o adultério. Cf. ASSIS, Machado de, 2008, v. 2, p. 739-740.

<sup>134</sup> NABUCO, Joaquim, 1937, p. 118.

de parte do conjunto, sob pena de amputar traços significativos do início da carreira literária de seu autor. A pequena comédia permite, também, uma reavaliação e um deslocamento das interpretações de viés biográfico, em função de seu pertencimento a uma longa tradição literária e teatral. Quando “Hoje avental, amanhã luva” é tomado em consideração, lançam-se luzes sobre a produção teatral do grande escritor, no início de sua carreira.

Numa crônica que publicou em *O Futuro*, Machado de Assis afirmou que tinha “esses trabalhos de imitação por inglórios”; para ele, a imitação limita o autor, não permite o desenvolvimento de seu “gênio inventivo” – o que é “altamente nocivo ao escritor, sendo imensamente prejudicial à literatura.”<sup>135</sup> Essa, talvez, seja uma das razões que poderiam explicar o fato de Machado de Assis nunca mais ter voltado ao texto “Hoje avental, amanhã luva”, e nunca tê-lo incluído em livros. Tal trecho de uma crônica parece evidenciar que ele mudara de opinião sobre as imitações – pelo menos no campo do teatro.



---

<sup>135</sup> ASSIS, Machado de, 1955a, p. 368.

## Capítulo II

### No princípio era o verbo

#### II. 1. História dos textos

Este capítulo abordará três peças teatrais de Machado de Assis, as primeiras que publicou em livros: *Desencantos*, que não foi encenada e teve sua primeira edição em 1861, pela casa Paula Brito; “O caminho da porta” e “O protocolo”, ambas com estreia em 1862, e ambas publicadas em *Teatro de Machado de Assis*, volume I, em 1863, pela Tipografia do Diário do Rio de Janeiro.<sup>136</sup>

Nenhuma dessas peças foi publicada novamente durante a vida do autor. Depois de sua morte, Mário de Alencar, que reuniu o que pôde do teatro do autor seu amigo, publicou em 1910, pela editora de H. Garnier, o volume intitulado *Teatro*. Nesse volume foram recolhidas as peças “O caminho da porta” e “O protocolo”. Sobre *Desencantos*, ele afirma não ter encontrado exemplar que permitisse a inclusão da peça no livro.<sup>137</sup>

Quando a editora W. M. Jackson começou a editar as obras de Machado de Assis, em 1937, todas as três peças comparecem no volume intitulado *Teatro*. A partir de 1959, ano em que teve início a série da *Obra completa*, da editora José Aguilar, nenhuma delas foi incluída.

Na edição do *Teatro completo*, de Machado de Assis, preparada por Teresinha Marinho, para o Serviço Nacional do Teatro (MEC), em 1982, essas peças reaparecem, assim como aparecem em *Teatro de Machado de Assis*, edição de 2003, preparada por João Roberto Faria. Todas elas foram incluídas, também, na edição da *Obra completa em quatro volumes*, da editora Nova Aguilar, de 2008. Pode-se afirmar, portanto, com base na história das edições sucessivas do teatro machadiano, que essas três primeiras pequenas obras foram, afinal, ainda que tardiamente, incorporadas de modo definitivo ao conjunto das obras dramáticas do autor.

Dessas três peças, a que teve uma montagem que entrou para a história do teatro brasileiro foi “O protocolo”. Em 1958, em comemoração do cinquentenário da morte de

---

<sup>136</sup> Cf. SOUSA, J. Galante de, 1955, p. 47, p. 344-345, p. 358-359 e p. 362-363.

<sup>137</sup> Cf. ALENCAR, Mário de, 1910, p. 7.



Machado de Assis, Ziembski a dirigiu num espetáculo composto por duas peças: “O protocolo” e “Pega-fogo”, de Jules Renard. A montagem, muito elogiada pela crítica, foi apresentada no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro.<sup>138</sup>

Machado de Assis, que teve o início de sua carreira de criador literário principalmente na poesia e no teatro, nunca abandonou de todo a forma dramática, como nunca abandonou de todo a poesia. Não só escreveu outras peças ao longo da vida, como empregou a forma do diálogo – forma dramática, portanto – em textos publicados em livros de contos, como, por exemplo, “Teoria do medalhão”, publicado em *Papéis avulsos* (1882), “Singular ocorrência”, publicado em *Histórias sem data* (1884) e “A desejada das gentes” e “Viver!”, publicados em *Várias histórias* (1896), “Lágrimas de Xerxes”, publicado em *Páginas recolhidas* (1899); em textos publicados como crônicas, como, por exemplo, a de 20 de junho de 1885, que traz o título de “Diálogo dos astros” ( da série “Balas de estalo”) e toda a pequena série “A + B”, de 1886, todas publicadas na *Gazeta de Notícias*; e em textos publicados em folhetim ou em colunas de jornais ou em revistas, como “A sonâmbula, ópera cômica em sete colunas”, “O bote de rapé, comédia em sete colunas” e “Antes da missa – conversa de duas damas”, todos publicados em *O Cruzeiro* (26 de março de 1878 os dois primeiros e 7 de maio de 1878 o último), e como “O melhor remédio”, em *A Estação* (31 de março de 1884); e em textos publicados como poemas, como “Uma ode de Anacreonte”, publicado em *Falenas* – obra de cunho dramático tão importante que será objeto de estudo nesta tese. Além disso, em *Histórias da meia noite* (1873) há um conto epistolar, “Ponto de vista”.

Num dos últimos romances machadianos, *Dom Casmurro*, Maria Augusta H. W. Ribeiro identifica importante relação com a arte do teatro e afirma que

a escritura [desse romance] pode ser considerada mais dramática que épica.

A explanação da ideia, muito mais requintada, é feita através de um diálogo entre um tenor e Dom Casmurro. Os homens já não representam mais uma comédia, mas sim uma ópera – “inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos” –; o cá embaixo foi substituído pelo local específico – “Criou (Deus) um teatro especial, este planeta” – e o fim do espetáculo já não depende mais da divindade, como anteriormente, mas da ciência – “Esta peça (...) durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica.”

<sup>138</sup> HELIODORA, Bárbara, 2007, p. 404-406.

Comparamos estes textos [“Odisseia de vinte anos”, fantasia publicada parcialmente por Machado de Assis em *A Marmota*, e *Dom Casmurro*] com o fim de evidenciarmos o compor-se das ideias machadianas, revelador do acentuado enfoque teatral que o autor foi imprimindo às suas criações.<sup>139</sup>

Maria Augusta Ribeiro aborda uma das narrativas de Machado de Assis; e, justamente, um romance da maturidade do autor. Outros críticos costumam afirmar algo semelhante com relação à obra ficcional do autor em geral. Ruggero Jacobbi, falando do “talento dramático” de Machado de Assis, transfere-o para a ficção em prosa: “em Machado basta o diálogo dos romances: ou melhor, sua tendência para resolver no diálogo os momentos cruciais, lançando mão justamente das falas para lapidar suas personagens.”<sup>140</sup> Já Helena Tornquist, por sua vez, chega a falar em “uso constante do método dramático nas narrativas machadianas.”<sup>141</sup>

Ao conjunto dos três textos iniciais, publicados em livro, acrescente-se “Odisseia dos vinte anos”, que o autor publicou parcialmente em *A Marmota* (30 de março de 1860), com o subtítulo “(Fantasia num ato)”. Foram também classificadas como “fantasia” pelo autor, além de *Desencantos*, os já citados “O bote de rapé” e “A sonâmbula”.

Segue-se o estudo dessa fantasia dramática, primeira obra sua publicada por Machado de Assis em volume (1861). Não consideramos *Queda que as mulheres têm para os tolos*, publicada no mesmo ano (alguns meses antes), por não pertencer ao gênero dramático, embora tenha sido posta por Mário de Alencar numa lista de traduções de obras dramáticas francesas perdidas – o que a fez passar por muito tempo por obra pertencente a este gênero.<sup>142</sup> Lúcia Miguel Pereira, corrigindo o equívoco, escreveu: “Nem é comédia nem está perdido, e não será tampouco tradução.”<sup>143</sup> – o que é outro equívoco, só desfeito por Jean-Michel Massa, que identificou o texto original – *De l’amour des femmes pour les sots*, de Victor Hénau – traduzido por Machado de Assis.<sup>144</sup>

Existem, entretanto, relações entre essas duas obras. Sobre *Desencantos*, “críticos observaram que a peça retomava e ampliava um tema já tratado nos treze capítulos de *Queda que as mulheres têm para os tolos*, texto em prosa cujo título indica

<sup>139</sup> RIBEIRO, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann, 1989, p. 81-82.

<sup>140</sup> JACOBBI, Ruggero, 2012, p. 146.

<sup>141</sup> TORNQUIST, Helena, 2002, p. 158.

<sup>142</sup> ALENCAR, Mário de, 1910, p. 8.

<sup>143</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, 1988, p. 90.

<sup>144</sup> MASSA, Jean-Michel, 2008, p. 25-26.

sem dissimulação as clássicas intenções misóginas.” Escreveu ainda Jean Michel-Massa: “A originalidade de Machado de Assis foi transpor a prosa satírica para a prosa cênica e, com alguns acréscimos, dela ter feito uma peça curta para o teatro.”<sup>145</sup>

*Desencantos* relaciona-se com a *Queda* apenas parcialmente. Machado de Assis, embebido no tema do ensaio em prosa, criou uma “fantasia dramática”, cuja estrutura se assemelha à das peças de Alfred de Musset. Há uma drástica mudança de gênero, quando o autor passa da sátira à “fantasia”. Além disso, afirma Jean-Michel Massa:

O primeiro ato de *Desencantos* evoca o mesmo problema de *Queda*: a escolha das mulheres entre tolos e homens de espírito. Na peça, Clara é cortejada por dois homens: Pedro tem o espírito prático, e Luís (como em *Odisseia dos vinte anos*) mais fantasista, mas também mais sincero, fala como um poeta. É o primeiro a conquistar o coração e a mão de Clara. A relação entre as duas obras acaba aí (...).

(...)

As intenções do autor não se acham explícitas e aí é que reside o interesse de *Desencantos*. A sátira não é o elemento principal (...).<sup>146</sup>

Na segunda parte do texto – Machado de Assis o divide em “partes”, não em “atos” –, instaura-se uma distância em relação à *Queda*, de modo que Machado cria algo pessoal, que “compensa” o malogro de Luís de Melo (que ocorre na primeira parte). Passemos à análise da “fantasia”.

\* \* \*

## II. 2. Antes do palco a leitura: a palavra chamada ao prosa

O texto de *Desencantos* é dividido em duas partes (não em atos), apresenta diálogos entre três personagens: Clara de Sousa, Luís de Melo e Pedro Alves. A primeira parte se passa em Petrópolis, num jardim, com terraço ao fundo – tem sete cenas; a segunda se passa na corte, numa sala em casa de Pedro Alves – tem oito cenas. Na cena II da segunda parte há um criado, que diz algumas palavras – anuncia o retorno de Luís, mas não consta da lista de personagens impressa no início da peça. Entre as duas cenas há um lapso temporal de cinco anos, durante os quais Luís de Melo viajou pela Europa e pelo Oriente Médio – diz ele, na cena III da segunda parte, em resposta a

<sup>145</sup> MASSA, Jean-Michel, 1971, p. 319.

<sup>146</sup> MASSA, Jean-Michel, 1971, p. 320.

Pedro Alves, que lhe perguntara se tinha andado muito pela Europa: “Pela Europa quase nada; a maior parte do tempo gastei em atravessar o Oriente.”<sup>147</sup>

A peça tem início com um diálogo entre Clara e Luís, eles falam de um baile que tinha ocorrido na noite anterior. A personagem feminina – viúva de um coronel – diz que custava crer que seu interlocutor não tivesse gostado do baile, porque as pessoas que lá estiveram contaram a ela que a festa tinha sido muito animada. Luís de Melo diz que essa não era a sua opinião. Em linguagem metafórica, Luís dá a entender que sentira falta da presença de determinada dama. Ele se refere a Clara, que se faz de desentendida. Enquanto conversam, chega Pedro Alves: a partir daí compõe-se um triângulo amoroso e a trama está montada – os dois homens disputarão o coração da mesma mulher. Nesse quadro que se abre para o leitor-espectador, é possível identificar dois polos, de um lado (Luís de Melo), um homem romântico, sonhador, ligado a um mundo de idealidades; do outro (Pedro Alves), um homem prático e objetivo. Clara também tem um espírito prático, é pouco dada a fantasias; ela, ao final da primeira parte, aceita Pedro Alves para marido. Luís, que sai como perdedor na história, se retira e anuncia uma viagem pelo Oriente.

Na segunda parte de *Desencantos*, após o lapso temporal mencionado, Pedro é apresentado como deputado. Além disso, a segunda parte da trama será marcada pelo o retorno de Luís de Melo do Oriente e a introdução de uma nova personagem no enredo: a filha de Clara, que tem o mesmo nome da mãe. Será justamente a partir dessa novidade que a peça irá tomar um novo caminho, completamente inesperado. Luís de Melo, após três dias na corte, pede a mão de filha de Clara em casamento e confirma o provérbio que justifica toda a ação da peça: “todos têm um dia de desencanto” (p. 117) na vida.

*Desencantos* traz, abaixo do título, a especificação genérica, dada pelo próprio autor: “Fantasia dramática.” Não foi encenada; talvez não tenha sido escrita para essa finalidade. Paul van Tieghem, em sua obra sobre o Romantismo na literatura europeia, explica: “Una parte muy considerable de la contribución dos los românticos al arte dramático está formada por obras no representadas y en su mayoría irrepresentables, destinadas unicamente a la lectura.”<sup>148</sup> Havia, portanto, uma tradição de obras dramáticas produzidas não para serem levadas à cena, mas para leitura apenas: Alfred de Musset, poeta e autor dramático grandemente admirado por Machado de Assis,

<sup>147</sup> ASSIS, Machado de, 2003, p. 89.

<sup>148</sup> Van Tieghem, Paul, 1958, p. 345.

publicou, em 1833, *Un spectacle dans un fauteuil*, em que, na forma de um soneto, se dirige a seu leitor, comparando a ida a uma casa de espetáculos com a leitura de suas pequenas peças (contidas no livro); em ambos os casos a experiência pode ser gratificante ou decepcionante. Ele termina seu soneto por este verso: “*Et tu verras le mien [spectacle] sans quitter ton fauteuil.*”<sup>149</sup> – o que seria uma vantagem.

Acerca desse gênero textual no tempo de Machado de Assis, escreveu Helena Tornquist:

A discussão do estatuto da palavra no teatro deve ser relacionada ao momento histórico em que ocorreu. Não podemos esquecer que, apesar do referido debate não ser relevante na época de Machado de Assis, o estudo de sua dramaturgia não deixará de ser revelador do momento de transição em que o logocentrismo ainda era uma força atuante. Por isso não terá sido mera coincidência a marca discursiva apontada no teatro de Machado: autor sempre atento a seu tempo e recusando-se a ser um seguidor de modas, ele preferiu tomar outro caminho: o do teatro “para ser lido”, fenômeno que não era novo, mas que ressurgia nesse momento.<sup>150</sup>

O “estatuto da palavra”, de um modo geral, sempre esteve ligado à música: a natureza aérea da língua falada, cuja materialidade se limita à vibração sonora (de duração limitada), aproxima-a, inevitavelmente da arte musical:

...c'est la musique qui répond le mieux aux exigences de l'art romantique. Sa nature immatérielle, son emprise puissante sur les sentiments et les passions, sa prodigieuse richesse de rythmes et d'effets en font l'instrument le plus adapté à l'évocation de l'âme.  
[...]  
La seule avantage que la poésie garde sur elle, c'est le maniement des idées.<sup>151</sup>

A vantagem da literatura sobre a música, assinalada por Biedermann no trecho citado, consiste no fato de que, na primeira, os signos têm seus referentes, ao passo que na música os signos são isentos de referência objetiva. Enquanto na literatura os elementos constitutivos da “realidade” ficcional (representação) são dados, porque as palavras têm seus referentes, na música é a atividade subjetiva do ouvinte que produz as representações.<sup>152</sup> Essas reflexões se impõem num momento em que as artes tendiam à

<sup>149</sup> MUSSET, Alfred de, 1833, p. 1.

<sup>150</sup> TORNQUIST, Helena, 2002, p. 310.

<sup>151</sup> BIEDARMANN, Alfred, 1972, v. I, p. 41.

<sup>152</sup> Cf. COLI, Jorge, 1990, p. 41-65.

aproximação e à indistinção de fronteiras nítidas entre elas. O compositor austríaco Schubert, por exemplo, afirmou: “Onde termina a palavra, começa a música.”<sup>153</sup>

O teatro para ser lido situa-se nesta fronteira: entre o teatro e a música. Nele, é nas palavras que se situa o centro do drama e do interesse. A ação se concentra, se contrai, se reduz quase totalmente aos diálogos.

Uma “fantasia dramática”, classificação dada por Machado de Assis a *Desencantos*, é um espetáculo para se assistir na poltrona. Na música, a “fantasia” é “a forma livre por definição”, conforme afirma Sergio Magnani<sup>154</sup> – derivada que é da atividade subjetiva. Na peça, a ação que se desdobra em linguagem alcançará o leitor de modo a ativar nele a capacidade imaginativa, ou seja, a capacidade de fantasiar – faculdade puramente subjetiva.

Apesar da aparente adesão ao romantismo pela forma adotada pelo autor (“fantasia dramática”) o exame de *Desencantos* revelará a semente da contradição – há na peça elementos opostos às atitudes típicas daquele movimento literário. Já neste primeiro escrito dramático nos deparamos com o modo de expressão que Astrojildo Pereira tão bem caracterizou na obra machadiana: “seu processo de pensar e de exprimir-se é um processo dialético.”<sup>155</sup>

Na cena I (primeira parte), há diálogo entre Clara e Luís de Melo: ao longo dela, o embate verbal entre os dois se apresenta dinâmico, com oposição de ideias acerca da figura representada por Luís de Melo, do amor e da figura feminina. Luís começa por contar a Clara que saiu aborrecido do baile da véspera; ela se contrapõe a ele, dizendo que, apesar de não ter ido, ficara sabendo que o baile fora animado. O início do diálogo indica que a peça começa *in medias res*: “Custa a crer o que me diz. Pois deveras saiu aborrecido do baile?” (p. 45) – pergunta Clara a Luís, dando a entender que a conversa já estava entabulada há algum tempo.

Na sequência, Luís introduz uma figura, para explicar seu descontentamento com a ausência de certa mulher no baile:

LUÍS

Quando se dá preferência a uma flor, à violeta, por exemplo, todo o jardim onde ela não apareça, embora esplêndido, é sempre incompleto.

<sup>153</sup> SCHUBERT, apud KIEFER, Bruno, 1985, p. 217.

<sup>154</sup> MAGNANI, Sergio, 1989, p. 152 (nota de rodapé).

<sup>155</sup> PEREIRA, Astrojildo, 1991, p. 135.

CLARA

Faltava então uma violeta nesse jardim?

LUÍS

Faltava. Compreende agora? (p. 46-47)

As figuras introduzidas no diálogo – a violeta e o jardim – abrem caminho para o desdobramento de uma ação verbal em dois planos: o metafórico e o literal. Esses dois planos, no espetáculo assistido na poltrona, guarda certa equivalência aos planos do diálogo e da ação propriamente dita no teatro convencional. As palavras ditas são metáforas, e aquilo a que elas se referem constitui o plano da ação dramática propriamente dita. Todo o drama se desenrola abstratamente, no ar, no plano da imaginação, da fantasia. Desde o início do diálogo, é deixada à perspicácia do leitor a percepção de que é Clara a mulher cuja ausência no baile foi a causa do aborrecimento de Luís. É ela a violeta da metáfora. Afetando certo fingimento (pois é de seu conhecimentos, ou intuição, o objeto referido de modo figurado), logo adiante, ela diz a ele (eles se encontram num jardim): “Venha sentar-se neste banco de relva, à sombra dessa árvore copada. Nada lhe falta para compor um idílio, já que é dado a esse gênero de poesia. Tinha então muito interesse em ver lá essa flor?” (p. 47)

As metáforas da violeta e do jardim terão ainda outros desdobramentos. Clara, identificando em Luís a tendência para a idealização amorosa, sugere que ele componha um idílio, “já que é dado a esse gênero de poesia” (p. 47). Diante de seu entusiasmo amoroso, ela afirma que, ouvindo as palavras dele, parecia “estar ouvindo algumas das estrofes do nosso apaixonado Gonzaga.” (p. 48) Mais adiante, ocorre o seguinte diálogo:

LUÍS

Falou-me há pouco em fazer um idílio, e eu estou com desejos de compor uma ode sáfica.

CLARA

A que respeito?

LUÍS

Respeito à crueldade das violetas. (p. 50)

Na cena II, entrando Pedro Alves em cena, Clara emprega humor e ironia para se referir ao diálogo que vinha tendo com Luís – embora Pedro Alves não estivesse informado sobre o contexto da conversa, de modo que a pudesse entender plenamente:

PEDRO ALVES

Estavam conversando? Era segredo?

CLARA

Oh! não. O Sr. Luís de Melo fazia-me um curso de história depois de ter feito outro de botânica. Mostrava-me a sua estima pela violeta e pela Safo.

PEDRO ALVES

E que dizia a respeito de uma e de outra?

CLARA

Erguia-as às nuvens. Dizia que não considerava jardim sem violeta, e quanto ao salto de Leucate, batia palmas com verdadeiro entusiasmo.

PEDRO ALVES

E ocupava V. Exa. com essas coisas? Duas questões banais. Uma não tem valor moral, outra não tem valor atual.

LUÍS

Perdão, o Sr. chegava quando eu ia concluir o meu curso botânico e histórico. Ia dizer que também detesto as parasitas de todo o gênero, e que tenho asco aos histriões de Atenas. Terão estas duas questões valor moral e atual?

PEDRO ALVES

*(enfado)*

Confesso que não compreendo. (p. 52-53)

O fato de Pedro Alves não ter entendido completamente as metáforas está revelado aí, pelas palavras dele.

Nos diálogos, o perfil de Luís Melo é desenhado a partir do contraponto, inicialmente com Clara (na cena I) e, depois, em cenas subsequentes, com Pedro Alves. Luís de Melo é jovem (22 anos), romântico e sonhador, tem uma visão de mundo idealizada, considera-se semelhante aos poetas – “filhos queridos das musas” –, imagina a mulher “um ente intermediário que separa os homens dos anjos”, acredita no amor e tem entusiasmo pelos grandes gestos amorosos, como, por exemplo, o suicídio de Safo



e os de Píramo e Tisbe. Sofia e Pedro Alves contrapõem-se aos pontos de vista e ao modo de ser de Luís – é o que ainda veremos.

Conforme o estudo do capítulo anterior, sobre “Hoje avental, amanhã luva”, quando no texto machadiano aparece mencionado o filósofo grego Epicuro (que não aparecia no original francês), assinalamos a preferência de Machado de Assis pela linguagem indireta – o que aproxima seu discurso da linguagem poética, essa outra linguagem dentro da língua comum, conforme a expressão de Jorge Guillén.

Apenas na cena I de *Desencantos*, podemos apontar, como relações intertextuais, as seguintes referências à Antiguidade ou à literatura: menção ao poeta Gonzaga e às formas poéticas do idílio e da ode sáfica, e referências a Heloísa e Abelardo e a Píramo e Tisbe,<sup>156</sup> como exemplos de grandes amorosos. Luís demonstra entusiasmo pelos gestos desatinados de Safo, que, segundo a lenda, atirou-se de um penhasco (referido no texto como “Leucate”) por desilusão amorosa.<sup>157</sup> Também os jovens babilônios, Píramo e Tisbe, se mataram por amor. Todas essas referências são empregadas para criar o perfil de Luís de Melo – um perfil romântico, como se vê.

Quando Pedro Alves fica a sós com Clara (cena III), porque Luís se retira para buscar o leque de Clara que caíra do terraço, ele se aproveita para se declarar a ela. Sua linguagem, na corte que faz a Clara, é oposta à de Luís, denotativa, e, nesse contexto, quando faz uso de alguma metáfora, são metáforas batidas, óbvias:

CLARA

Parece-me bem apaixonado. Devo considerar-me feliz por ter perturbado a quietação do seu espírito. Mas a sinceridade nem sempre é companheira da paixão.

PEDRO ALVES

Raro se aliam é verdade, mas desta vez não é assim. A paixão que eu sinto é sincera, e pesa-me que meus avós não tivessem uma espada para eu sobre ela jurar...

CLARA

Isso é mais uma arma de galantaria que um testemunho de verdade. Deixe antes que o tempo ponha em relevo os seus sentimentos.

<sup>156</sup> Píramo e Tisbe: jovens babilônios, cujo amor era proibido, que morreram jovens – ambos se mataram por amor. Cf. HARVEY, Paul, 1987, p. 397.

<sup>157</sup> Cf. HARVEY, Paul, 1987, p. 451. “Leucate” era a forma usada nos séculos XV e XVI; o *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*, de José Pedro Machado, registra “Leucata”, “Leucate” e “Leucates”. O *Vocabulário onomástico da língua portuguesa*, da Academia Brasileira de Letras, registra as formas “Leucatas” e “Leucates”.

PEDRO ALVES

O tempo! Há tanto que me diz isso! Entretanto continua o vulcão em meu peito e só pode ser apagado pelo orvalho do seu amor.

CLARA

Estamos em pleno outeiro. As suas palavras parecem um mote glosado em prosa. Ah! a sinceridade não está nessas frases gastas e ocas. (p. 59-60)

Duas observações podem ser feitas sobre essa passagem: a linguagem prosaica de Pedro, que não alcança voos poéticos, e o distanciamento crítico de Clara perante as palavras dele. Se por um lado ela o critica – para ela as palavras dele são “um mote glosado em prosa” –, por outro a linguagem dela tampouco alça voos inspirados, não tem encanto ou poder sedutor algum. Clara é viúva de um coronel e tem uma filha em colégio interno – é, portanto, uma mulher vivida e experiente; sabe ponderar as palavras ditas pelos homens. Os dois que a cortejam, contrários no temperamento, são seus vizinhos: significativamente, residem em lados opostos, um à direita, o outro à esquerda.

O primeiro gesto de Pedro, em que ele demonstra interesse por Clara, ainda na cena II, é um bilhete. Nisso, ele se comporta como o “tolo” descrito em *Queda que as mulheres têm para os tolos*:

O tolo é fortíssimo em correspondência amorosa e tem consciência disso. Longe de recuar diante da remessa de uma carta, é muitas vezes por aí que ele começa. Tem uma coleção de cartas prontas para todos os graus de paixão. Alega nelas em linguagem brusca *o ardor de sua chama*; a cada palavra repete: *meu anjo, eu vos adoro*. As suas fórmulas são enfáticas e chatas; nada que indique uma personalidade. Não faz suspeitar excentricidade ou poesia; é quanto basta; é medíocre e ridículo, tanto melhor.<sup>158</sup>

Na cena seguinte, quando ela lhe diz querer “ouvir de sua própria boca as palavras que nele [no bilhete] se continham. (p. 60), Pedro lhe responde com “um chuveiro de frases estendidas”.<sup>159</sup> São, como ela mesma diz, “frases gastas e ocas” (p. 60).

<sup>158</sup> ASSIS, 2003, p. 30. Atualização ortográfica nossa.

<sup>159</sup> ASSIS, 1976, p. 295. Esse verso pertence à estância XXXVI do poema “Pálida Elvira”, publicado por Machado de Assis em *Falenas* (1870), para caracterizar os cortejadores que não amam de verdade.

Essa maneira de se comportar perante a mulher pretendida não afasta Pedro de Clara; pelo contrário, eles se identificam um com o outro. Entre eles vai-se construindo uma relação de conformidade.

A oposição entre Pedro e Luís se desenvolve na sequência. Pedro Alves diz que gosta “das situações claras e definidas” (p. 63); os títulos de pretendente que ele diz ter são “a posição” que a fortuna lhe deu, “um físico” que pode ser chamado de belo, “uma coragem” inimaginável e “uma discricção” de francomaçom (p. 65). Luís de Melo acha tais qualidades insuficientes: “Essa posição, esse físico, essa coragem e essa discricção, são decerto apreciáveis, mas duvido que tenham valor diante de uma mulher de espírito.” (p. 65) As qualidades que ele julga importantes são “o amor verdadeiro, a dedicação sincera, o respeito”. Diante dessas palavras, Pedro Alves marca posição definitiva: “A corda em que acaba de tocar está desafinada há muito tempo e não dá som. O amor, o respeito, e a dedicação!” (p. 66)

A disputa por Clara ocorre com recursos discordes: do lado de Pedro, o “elemento positivo”; do lado de Luís, o “elemento ideal”. (p. 67)

Pedro Alves, quando fala de Luís com Clara, mostra-se irritado e raivoso. Ela, então, lhe pergunta: “Que espírito belicoso é esse?” Na esteira da animosidade, quando confessa seu amor a Clara, ele lhe diz (em trecho já citado aqui): “A paixão que eu sinto é sincera, e pesa-me que meus avós não tivessem uma espada para eu sobre ela jurar...” (p. 59) E, quando se dirige a Luís, como seu concorrente (cena IV), ele persiste no campo da beligerância:

PEDRO ALVES

[...] Vamos ao caso: é preciso que me diga quais as suas intenções, qual o seu plano de guerra; assim, cada um pode atacar por seu lado a praça, e o triunfo do que melhor tiver empregado os seus tiros.

LUÍS

A que vem essa belicosa parábola?

PEDRO ALVES

Não compreende?

LUÍS

Tenha a bondade de ser mais claro.

PEDRO ALVES

Mais claro ainda? Pois serei claríssimo: a viúva do coronel é uma praça sitiada. (p. 63)

Quando retorna ao jardim, Clara percebe a animosidade entre os concorrentes e adere à metáfora belicosa introduzida antes por Pedro (aproximando-se novamente da linguagem dele): “Meu Deus, declaram-se em justa? Não vejo senão quebrarem lanças em meu favor. Cavaleiros, ânimo, a liça está aberta, e a castelã espera o reclamo do vencedor.” (p. 69) – diz ela.

Ainda em sintonia com a posição assumida por Pedro, eis como Clara se confronta com Luís, quando ele declara que sempre perde nas competições amorosas (cena V):

CLARA

Sabe o que o perde? É a fantasia.

LUÍS

A fantasia?

CLARA

Não lhe disse há pouco que o senhor via as coisas através de um vidro de cor? É o óculo da fantasia, óculo brilhante, mas mentiroso, que transtorna o aspecto do panorama social, e que faz vê-lo pior do que é, para dar-lhe um remédio melhor do que pode ser. (p. 72)

Luís fica definitivamente caracterizado como um ser “romântico”, situado fora de seu tempo, por oposição aos “realistas” – que dominavam o mundo naquele tempo. Ele próprio diz: “Digo que estou muito fora do meu século. O que fazer contra adversários que se contam em grande número, número infinito, a admitir a versão dos livros santos?” (p. 74) Na fala de Luís, além de ele reconhecer-se extemporâneo, há algo comuníssimo nos textos machadianos – uma alusão à Sagrada Escritura, onde se lê: “stultorum infinitus est numerus”<sup>160</sup>. Esse trecho vem assim traduzido pelo padre Antônio Pereira de Figueiredo, na *Bíblia* que Machado de Assis possuía em sua biblioteca: “o número dos insensatos é infinito.”<sup>161</sup>

<sup>160</sup> Ecl 1,15.

<sup>161</sup> A BIBLIA sagrada, 1867. A edição existente na biblioteca de Machado de Assis é de 1866 (Cf. MASSA, 1961, p. 206); donde se conclui que não foi essa a fonte da alusão.

Na cena VI, tendo Luís momentaneamente se afastado, Pedro Alves insiste em obter a mão de Clara. Pela segunda vez, ele lhe pede para beijar-lhe a mão (ele já manifestara, sem sucesso, esse desejo no final da cena III), e ela cede: “Pode beijá-la! É o penhor dos esposais.” (p. 78) Voltando Luís à cena (VII), Clara imediatamente lhe diz, sem rodeios – em consonância com o mundo contemporâneo, pós-romântico, em que vive, e com o temperamento de Pedro: “Dou-lhe parte do meu casamento com o Sr. Pedro Alves.” (p. 79)

Reparando no aspecto inesperado de sua própria resolução, Clara se explica: “A resolução foi um pouco súbita, mas nem por isso deixa de ser refletida.” (p. 79) A decisão de Clara, como se vê, não partiu do coração, foi racional – podendo-se transferir para ela palavras que Pedro Alves utilizou para caracterizar-se a si mesmo, aquilo de gostar “das coisas claras e definidas” (p. 63), ou, ainda, aquilo de ser “dos homens de juízo e dos espíritos sólidos.” (p. 72)

Derrotado, Luís avisa que viajará em breve para o Oriente, não sem dizer que levará consigo “alguns volumes de Alphonse Karr.” (p. 81) Essa alusão apresenta alguma dificuldade para ser entendida, pelo menos nos dias de hoje, em que esse autor não é mais lido. Naquele tempo, entretanto, Alphonse Karr era autor muito conhecido, “frequentemente referido por Machado de Assis e certamente conhecido de seus leitores.”<sup>162</sup> Helena Tornquist associa a viagem de Luís ao Oriente com os livros de viagem escritos por Alphonse Karr: *Notes de voyage d'un Casanier* e *Voyage autour de mon jardin*. Diz ela: “A alusão de Luís à leitura de obras sobre viagem confere um efeito de realidade, acentuando a verossimilhança do mundo representado. A par da familiaridade do público com o nome desse autor, as narrativas de viagem eram populares à época [...]”<sup>163</sup>

Além dos mencionados livros, Alphonse Karr escreveu muitos romances e, numa série de panfletos intitulados *Les Guêpes*, publicados ao longo de mais de dez anos (a partir de 183), celebrou-se pelo espírito brilhante e por sua verve satírica. Um de seus epigramas mais célebres, que utilizaremos aqui, numa outra tentativa de interpretar a alusão a esse autor é este: “plus ça change, plus c’est la même chose”.<sup>164</sup>

\* \* \*

---

<sup>162</sup> TORNQUIST, Helena, 2002, p. 165.

<sup>163</sup> TORNQUIST, Helena, 2002, p. 165.

<sup>164</sup> KARR, Alphonse, 1848, p. 91.

Jean-Michel Massa, como vimos, afirma que a relação de *Desencantos* com a *Queda que as mulheres têm para os tolos* termina com a vitória do “tolo”, representado por Pedro Alves, sobre o “homem de espírito”, representado por Luís de Melo. Entretanto, em nossa opinião, a relação entre as duas obras não se limita à primeira parte, em que Pedro Alves sai vitorioso. O opúsculo traduzido por Machado de Assis não se restringe ao estudo da figura do “tolo”; na verdade, essa figura é constantemente contraposta à do “homem de espírito”. Em *Desencantos*, essa dualidade se reflete na própria estrutura da obra, que tem duas partes: na primeira, o Pedro Alves sai vencedor; na segunda, veremos o que sucede.

As oposições e contrastes dos caracteres obrigam Clara a fazer uma escolha, e ela opta por Pedro Alves – o homem prático, objetivo, que gosta das situações claras e definidas. Já nesses conflitos entre oponentes há algo de dialético; mas a situação é ainda mais profunda: no próprio Luís de Melo há duplicidade. Sobre isso, observou Sábato Magaldi:

Em *Desencantos*, Luís, de vinte e dois anos, parece o romântico rotineiro. Entretanto, já racionaliza seu sentimento, analisado como por alguém fora da própria pele: “Na minha idade o amor é uma preocupação exclusiva que se apodera do coração e da cabeça.” Teria um romântico descabelado raciocínio para explicar-se com tanta compostura? E os seus entusiasmos não encontram eco na sensibilidade experiente da viúva, que logo o sofreia com o juízo de que anda atrasado de seu século.<sup>165</sup>

Luís é, ao mesmo tempo, um romântico, apaixonado, fantasista, e capaz de controlar-se pelo uso da razão: quando Clara lhe dá a notícia de que vai casar-se com Pedro, ele não dá mostras de desespero nem de ressentimento; pelo contrário, dá-lhes os parabéns.

Se, por um lado, a unidade interior é cindida em Luís, como apontou Sábato Magaldi, a cisão também ocorre no plano da estrutura geral da obra: as partes primeira e segunda, do mesmo modo, se opõem. A primeira parte tem em Pedro Alves o vencedor; ela representa o triunfo desse personagem. A segunda parte centra-se na experiência de Luís de Melo, que acabará, a seu modo, vencendo também. Como observa Jean-Michel Massa, “apesar do título, *Desencantos* termina bem”.<sup>166</sup> Essa afirmativa talvez seja

---

<sup>165</sup> MAGALDI, Sábato, s.d., p. 120.

<sup>166</sup> MASSA, Jean-Michel, 1971, p. 320.

verdadeira apenas em parte, se se acreditar que Luís de fato encontrou em Clarinha o seu amor verdadeiro. Entretanto... há outra possibilidade.

Em *Queda que as mulheres têm para os tolos*, o homem de espírito é assim descrito:

O homem de espírito, assustado com o vácuo imenso, que deixa no coração uma afeição que se perde, só rompe o laço que o prende à causa de dilacerações interiores.

[...]

Mesmo no momento em que volta a ser livre: quantas vezes um sorriso, um meneio de cabeça, uma maneira de puxar o vestido, ou de inclinar o chapelinho de sol, não o faz recair no seu antigo cativo!

De resto, a mulher, a quem ele tiver revelado o segredo do seu coração, ficará sempre para ele como ser à parte. Não a esquece nunca.

Morta, ou separado, nutre por aquela que a<sup>167</sup> perdeu longas saudades. Perseguido pela lembrança que dela conserva, descobre muitas vezes que as outras mulheres por quem se apaixona só têm o mérito de se parecerem com ela.<sup>168</sup>

Luís de Melo parte para o Oriente “à causa de dilacerações interiores”, por causa do “vácuo imenso” que nele se instalou. Quando Luís retorna ao Rio de Janeiro, passados cinco anos do início de sua viagem, o casamento de Clara e Pedro Alves já está desgastado, ele é deputado e controla a mulher, proibindo-lhe de ir a uma partida em casa de um membro da oposição; ela se aborrece; eles discutem: “As nossas primeiras vinte quatro horas de casamento, passaram para mim rápidas como um relâmpago. Sabes por quê? Porque a nossa lua de mel não durou mais que esse espaço.” (p. 85) – diz Pedro a Clara. Muito conforme à descrição do “tolo” em *Queda...*, Pedro depressa “se aborrece”, e “o amor para ele não é mais que um entretenimento que passa”.<sup>169</sup> Na discussão, ela reconhece que ele a “esposou por vaidade” e que o marido foi suplantado pelo deputado. As relações entre eles, portanto, estão longe “da mais completa felicidade”, “das delícias do casamento” (p. 90) – como ele quer fazer parecer a Luís quando este retorna do Oriente e os visita. O casamento deles não é “um céu sem nuvens” (p. 90).

Além das metáforas, que elevam a linguagem do texto para o nível poético, outro recurso que o autor emprega para “descolar” a ficção do terreno bruto da realidade, conferindo-lhe autonomia em relação ao real, é o das referências a outros

<sup>167</sup> Esse pronome não parece fazer sentido na frase.

<sup>168</sup> ASSIS, Machado de, 2003, p. 26-27. Atualização ortográfica nossa.

<sup>169</sup> ASSIS, 2003, p. 24. Atualização ortográfica nossa.

textos. Com isso, permanece o discurso no plano da linguagem. Entre as referências utilizadas por Machado de Assis nesta segunda parte de *Desencantos* estão a Bíblia – o Antigo (p. 98) e o Novo Testamento (p. 112) – e a religião muçulmana (p. 98); além de outras alusões, Luís menciona o “paraíso de Maomé” (98). Nas referências à Bíblia (assim como nas maometanas), conforme observou Marta de Senna na ficção do autor, ocorre “um procedimento de dessacralização, que consiste, basicamente, em aplicar a palavra bíblica a situações profanas, desprovidas de qualquer solenidade.”<sup>170</sup>

Referência literária do universo brasileiro aparece numa fala de Clara: “Faz-me lembrar o justo de que fala o poeta de *Olgiato*, que entre rodas de navalhas diz estar em um leito de rosas.” (p. 97) O poeta de *Olgiato* é Gonçalves de Magalhães, que escreveu uma tragédia, de tema milanês, com esse título.<sup>171</sup> O “justo” de que fala a personagem está no poema “A consolação”, de *Suspiros poéticos e saudades*, publicado em 1836:

Feliz, feliz mil vezes, quem tranquilo  
 Não ouve o apuridar da consciência,  
 E um só crime exprobrar-lhe!  
 E no leito da paz, ou na masmorra,  
 Não vê punhaes em sonhos, nem phantasmas.  
 Mesmo quando os ruins dores lhe causem,  
 Como Guatemosino atado, e posto  
 Sobre estendidas, chammejantes brasas,  
 Com os olhos no céu, sereno exclama:  
 N'um leito estou de rosas!

Entre afiadas rodas, açoutado  
 Com lâminas de ferro:  
 Na cadeia, no circo, e na fogueira,  
 Ou alvo da calúnia,  
 O justo não está só, Deos é com elle.  
 Cadeias, circo, infâmia, fogo, e morte,  
 Tudo supera o justo.<sup>172</sup>

Há um lapso na fala da personagem Clara; ela diz que o justo “entre rodas de navalhas diz estar em um leito de rosas.” No poema, Guatemosino, último imperador indígena do México, torturado e morto por Cortez,<sup>173</sup> está em um leito de brasas. Sabe-se que “Machado citou muito”, sendo, segundo Raimundo Magalhães Júnior, “esta uma das suas poucas vaidades.”<sup>174</sup> Marta de Senna, a esse respeito, referindo-se aos

<sup>170</sup> SENNA, Marta de, 2003, p. 11.

<sup>171</sup> MAGALHÃES, D. J. G. de, 1841.

<sup>172</sup> MAGALHÃES, D. J. G. de, 1939, p. 125-126.

<sup>173</sup> Cf. MAGALHÃES, D. J. G. de, 1939, p. 125.

<sup>174</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1957, p. 257.



primeiros romances do autor, chega a falar em “exibição de erudição”.<sup>175</sup> Muitas das citações e alusões feitas em obras de Machado de Assis, como na passagem acima, não correspondem exatamente aos textos referidos. Com relação a outra das citações machadianas, Raimundo Magalhães Júnior apresenta um argumento que bem caberia aqui: “a hipótese de uma falha de memória, baseada em confusas lembranças de leituras, não seria inadmissível ou absurda.”<sup>176</sup>

Todos quantos se dedicaram ao estudo das relações dos textos machadianos com outros textos reconhecem essas imprecisões.<sup>177</sup> Sua funcionalidade é muitas vezes reconhecida: “É difícil chamar citação o que escreve Machado de Assis, tal a forma como se integra a uma maneira original de redigir, espirituosa, repleta de criação, de eficácia literária. Da operação nasce o charme, a maestria.”<sup>178</sup> Embora as citações literais sejam, em geral, o objeto das afirmativas dos estudiosos, o mesmo raciocínio aplica-se ao caso de Gonçalves de Magalhães em *Desencantos* – que consiste numa referência ao autor por uma personagem, com pequena confusão entre “posto sobre estendidas, chamejantes brasas” e “entre rodas de navalhas” (expressões semelhantes ocorrem no texto do poeta mencionado como “posto sobre estendidas, chamejantes brasas” e “entre rodas afiadas”). A referência é, portanto, muito livre; provável ou intencionalmente feita de memória.

Voltando ao trecho de *Desencantos*, quando recebe Luís em sua casa, o deputado o convida para entrar na política; Luís lhe responde: “Prefiro a obscuridade ao remorso que me ficaria de representar um papel ridículo.” (p. 94) Diante dessa resposta, Pedro Alves afirma que seu amigo “é franco e vai logo dando o nome às coisas.” (p. 94) Essa observação do deputado “igualava” Luís a ele próprio, que dizia, na primeira parte da obra, gostar “das situações claras e definidas.” O caráter de Luís, oscilante entre o coração e a razão, como observou Sábato Magaldi, manifesta-se agora em primeiro plano, passados cinco anos do seu “desencanto” – aparentemente, pelo menos:

Clara bien qu'elle se sente plus mariée que jamais ne peut cacher son étonnement en retrouvant l'ex-rival de son époux complètement ramené aux idées de son siècle et plus Chrétien que jamais. Car Luiz n'avait trouvé en orient que des ombres au lieu des rayons qu'il y

<sup>175</sup> SENNA, Marta de, 2003, p. 16.

<sup>176</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1957, p. 269.

<sup>177</sup> Sem a pretensão de esgotar a lista, seguem alguns dos autores que estudaram essas relações: MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1957; SENNA, Marta de, 2003; MASSA, Jean-Michel, 2009; PASSOS, Gilberto Pinheiro, 1996, 1996a, 2000, 2003, 2006; MIASSO, 2017; TORNQUIST, 2002.

<sup>178</sup> MASSA, Jean-Michel, 2009, p. 260.

cherchait, et désenchanté encore une fois i lavai pris le réel corps à corps: il voulait se marier, et vite.<sup>179</sup>

Como Luís retorna “realista” do Oriente, Clara, por sua vez, transformou-se bastante. Ao contrário do marido, ela não esconde de Luís que o seu casamento não vai bem. Ocorre, então, um curioso jogo de espelhos: Luís, de idealista, tornou-se um espírito prático (característica que era de Pedro Alves na primeira parte da peça); Clara, mulher experiente e vivida, que criticara o lado fantasista de Luís, agora, decepcionada com o casamento, apela para a imaginação (numa tentativa ilusória de reaproximar-se de Luís):

CLARA

Contou-lhe [a Pedro] a sua viagem?

LUÍS

Já tive a honra de dizer a V. Exa. que a minha viagem pede muito tempo para ser narrada.

CLARA

Escreva-a então. Há muito episódio?

LUÍS

Episódios de viagem, tão somente, mas que trazem sempre a sua novidade.

CLARA

O seu escrito brilhará pela imaginação, pelos belos achados da sua fantasia.

LUÍS

É o meu pecado original.

CLARA

Pecado?

LUÍS

A imaginação.

---

<sup>179</sup> HUBERT, Ad., 2009, p. 246. Transcrito por MASSA, Jean-Michel, 2009, p. 245-252.

CLARA

Não vejo pecado nisso.

LUÍS

A fantasia é um vidro de cor, um óculo brilhante, porém mentiroso...

CLARA

Não me lembra de lhe ter dito isso.

LUÍS

Também eu não digo que V. Exa. mo tenha dito.

CLARA

Faz mal em vir do deserto, só para recordar algumas palavras que me escaparam há cinco anos.

LUÍS

Repeti-as como de autoridade. Não era a sua opinião?

CLARA

Se quer que lhe minta, respondo afirmativamente.

LUÍS

Então deveras vale alguma coisa elevar-se acima dos espíritos vulgares e ver a realidade das coisas pela porta da imaginação?

CLARA

Se vale! A vida fora bem prosaica se lhe não emprestássemos cores nossas e não a vestíssemos à nossa maneira. (p. 108-109)

Clara, desencantada de seu casamento, transmuta-se em mulher “fantasista”, que valoriza a imaginação, em nítida tentativa de reaproximar-se de Luís. Ela não sabe ainda que ele já pedira a Pedro a mão de sua filha Clarinha, que conhecera na véspera, num baile do colégio. A descoberta de tal fato quebra as expectativas de Clara, introduz um elemento inesperado na trama e, por meio dele, traz para a cena um quadro de humor fino calcado na ironia.

Além dessa situação, que fica explícita no enredo, é possível especular um outro entendimento para a cena em questão. Conforme já vimos, caracteriza o homem de espírito o não esquecer nunca a mulher que amou, o amar sempre mulheres que se parecem com ela. Não surpreende, portanto, que Luís se encante por Clara (agora, a

filha). Jean-Michel Massa observa: “Notemos a homonímia e ‘piscadela’ do autor, o nome idêntico para a mãe e a filha.”<sup>180</sup>

Além de ter o mesmo nome da mãe, Clarinha é referida por Luís, quando ele vai comunicar a ela seu interesse pela filha, com as seguintes palavras: “Gastei-os [os cinco anos de viagem] a passear, enquanto a minha violeta se educava cá num jardim.” Luís emprega, para se referir à filha, a mesma metáfora que empregara antes para se referir à mãe. Há nisso um sinal claro de que existem, pelo menos aos olhos dele, semelhanças entre elas. Luís vê na filha um duplo da mãe.

Se, por um lado, Jean-Michel Massa acha que *Desencantos* “termina bem”, por outro, Cecília Loyola sugere que devemos colocar “uma suspeita nos finais felizes das peças [machadianas] em geral – serão de fato simples finais felizes?”<sup>181</sup> Ela não deixa de ter razão. Luís, como o homem espirituoso descrito em *Queda...*, certamente ainda ama Clara; seu casamento com Clarinha ocorre por deslocamento compensatório.

O novo Luís, portanto, é outro e o mesmo: se quer resolver na prática a sua situação, se é homem de seu século, persegue ainda a fantasia do amor passado. Nele coexistem as duas facetas apontadas por Sábato Magaldi; e a cisão apontada nele aplica-se, também, a Clara. Aplica-se aqui o dito de Alphonse Karr: “plus ça change, plus c’est la même chose”. Quanto a Pedro, ele é um tolo consumado – permanece monoliticamente o mesmo.<sup>182</sup>

A penúltima cena de *Desencantos* (cena VII da segunda parte), a mais fascinante de toda a peça, no mesmo ano de sua publicação (1861), foi traduzida para o francês por Ad[olphe]. Hubert, diretor do semanário *Courrier du Brésil*, publicado no Rio de Janeiro. A cena traduzida aparece no jornal, “ocupando toda a primeira página e uma parte da segunda”, acompanhada de um “comentário particularmente elogioso”<sup>183</sup>, em 15 de setembro de 1861. Ad. Hubert, em seu comentário, atribui a esse texto machadiano um valor insuspeitado: “Há algum tempo, a literatura nacional brasileira parece ter tomado impulso.”<sup>184</sup> O texto de Machado de Assis foi reconhecido por ele entre o que havia de mais avançado na literatura brasileira daquele tempo.

<sup>180</sup> MASSA, Jean-Michel, 2009, p. 245.

<sup>181</sup> LOYOLA, Cecília, 1997, p. 20.

<sup>182</sup> Helena TORNQUIST (2002, p. 164, grifo da autora) entende a figura de Pedro de modo diverso. Diz ela: “A transformação de Pedro é notável, pois, vendo a liberdade de solteiro sob outro ângulo, incentiva o antigo rival: todos deveriam *professar a religião do matrimônio*.” Na primeira parte da peça, não há uma defesa da vida de solteiro por parte de Pedro.

<sup>183</sup> MASSA, Jean-Michel, 2009, p. 244.

<sup>184</sup> HUBERT, Ad., 2003, p. 37; “Depuis quelques temps la littérature nationale brésilienne semble avoir pris l’essor.” (HUBERT, Ad., apud MASSA, Jean-Michel, 2009, p. 245-252.)

Se aplicássemos às personagens dessa peça a terminologia utilizada nos estudos do romance, poder-se-ia aproximar Luís e Clara das chamadas “personagens redondas” – que são complexas, dinâmicas, multifacetadas, que evoluem no transcorrer da narrativa –, ao passo que Pedro poderia ser aproximado das “personagens planas” – que possuem apenas uma qualidade, que são estáticas, que não evoluem ao longo da narrativa.<sup>185</sup>

Ao final da cena VII (a que foi traduzida e publicada em francês), diz Luís para Clara: “Todos temos um dia de desencanto. O meu foi há cinco anos, hoje o desencantado não sou eu.” (p. 117) Completa-se, assim o jogo de espelhamentos: Luís é o personagem vitorioso da segunda parte da peça, como Pedro o fora da primeira; Luís foi o desencantado da primeira parte, como Clara o é da segunda. As duas partes se opõem, portanto, sob vários aspectos.

A peça fecha-se com a promessa de casamento de Luís com Clarinha.



### II. 3. No palco: a palavra em cena – a porta de entrada

Das peças escritas por Machado de Assis, a primeira levada à cena foi “O caminho da porta”; ela foi encenada no Ateneu Dramático, em 12 de setembro de 1862. Teve, depois, algumas representações no mesmo ano e em 1863.<sup>186</sup> Em agosto de 1864, foi representada em São Paulo, por ocasião das festas comemorativas da instalação dos cursos jurídicos no Brasil. No Rio de Janeiro, em 1940, como parte da celebração do centenário do autor, a peça tornou-se a representar, no teatro Ginástico.<sup>187</sup>

O parecer emitido pelo Conservatório Dramático apontava qualidades na peça: “É bem escrita e por vezes espirituosa a comédia em 1 ato do Snr. Machado d’Assis – ‘O caminho da porta’.”<sup>188</sup>

A peça representada teve uma recepção crítica aguda: elogiosa para com o autor, porém com algumas observações sobre o descompasso da peça com a expectativa do público e com o tipo de teatro a que este estava acostumado. Henrique César Muzzio,

<sup>185</sup> Cf. FORSTER, E. M., 1974, p. 51-65; BRAIT, Beth, 1985, p. 40-41.

<sup>186</sup> Entre a data da sua estreia, 12 de setembro de 1862, e início de 1863, a comédia em um ato *O caminho da Porta* foi encenada oito vezes no Ateneu Dramático, sendo cinco delas no mês de estreia. Para a época, esses números são muito significativos. Cf. GODOI, Rodrigo Camargo de, 2010, p. 182.

<sup>187</sup> Cf. SOUSA, J. Galante de, 1955, p. 358-359.

<sup>188</sup> SILVA, F. J. Bethencourt, in SOUSA, 1955, p. 358.

com o pseudônimo de M., no folhetim “Páginas menores” do *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de setembro de 1862, não tendo podido assistir à representação da peça, transcreve, no final de seu texto, sem revelar a fonte, palavras de Quintino Bocaiuva, em que ele diz:

O argumento é simples. Sem ser original é interessante. Escrito ao gosto dos pequenos provérbios de Musset e de Octave Feuillet tem o defeito de não condescender com o gosto do público ainda não habituado a essas filigranas de espírito e a esses caprichosos labores sobre uma tela literária por demais delicada.

A educação das nossas plateias não está ainda formada para esse gênero de fantasias dramáticas que só se sustentam pelo chiste da ideia e pela beleza do estilo.

Onde falta a ação falta o interesse, e o espírito do público chega a fatigar-se de acompanhar o autor nesses devaneios de imaginação que tem para ele o defeito de lhe não tocarem o coração.

Por ora o nosso público quer emoções.<sup>189</sup>

Observe-se que o “defeito” apontado pelo crítico é, na verdade, um elogio; ele situa o autor num plano superior ao do público que assistiu ao espetáculo. O crítico percebe muito bem, e o aponta, a filiação do autor aos escritores franceses que menciona e o gênero a que pertence o texto – “fantasia dramática”. Essa observação aproxima “O caminho da porta” de *Desencantos*, que o próprio Machado de Assis classificou como fantasia dramática. Consoante com esse espírito está a afirmativa de João Carlos de Sousa Ferreira, jornalista que assinava matérias com as iniciais S. F., no *Correio Mercantil* (21 de setembro de 1862): “o Sr. Machado de Assis mostra-se mais poeta lírico do que dramático; não se importou com a ação, indispensável para quem deseja prender a atenção na cena [...]”<sup>190</sup>

No tocante à reação do público, é interessante observar o depoimento de J. Evangelista de Lima, que assinava E. L., em *A Saudade*: “A plateia aplaudiu; mas pelas pitorescas observações que apreciei não teve intuição da composição.”<sup>191</sup> Trata-se de uma informação que não se pode questionar: é declaração de uma testemunha. Sem mencionar a palavra “público”, Ruggero Jacobbi, examinando essa questão um século mais tarde, atribuiu o descompasso entre o autor e a plateia “ao baixo nível das artes

<sup>189</sup> BOCAIUVA, Quintino, in MUZZIO, Henrique César [M.], 1862, p. 1. Atualização ortográfica nossa. A identificação do autor está em MACHADO, 2003, p. 39.

<sup>190</sup> FERREIRA, João Carlos de Sousa [S. F.], 1862, p. 1. Atualização ortográfica nossa. A identificação do autor está em MACHADO, 2003, p. 39.

<sup>191</sup> LIMA, J. Evangelista de [E. L.], 2003, p. 41.

cênicas e dos hábitos teatrais do seu tempo [de Machado], que não mereciam um Machado de Assis, como não se mostraram dignos de um Gonçalves Dias.”<sup>192</sup>

No ano seguinte à primeira representação da peça, foi ela publicada no volume *Teatro* (1863), de Machado de Assis. Nesse volume, aparece também a segunda peça representada do autor, “O protocolo”. As peças vêm precedidas por duas cartas: uma de Machado a Quintino Bocaiuva, e uma deste àquele.

Na carta dirigida ao amigo, Machado de Assis anuncia-lhe a publicação de suas duas comédias de estreia e, com a insegurança de iniciante, expõe suas dúvidas, refere-se às comédias como “simples grupos de cenas” e promete, no futuro, caminhar para a “comédia de maior alcance” (p. 122). É nesta carta que aparece a frase machadiana que ficou célebre, por ser muitas vezes citada: “Tenho o teatro por coisa muito séria, e as minhas forças por coisa muito insuficiente [...]” (p. 122) Quanto às dúvidas do autor, cujas comédias haviam recebido aplausos no teatro, ele as apresenta desta maneira: “Mas o que recebeu na cena o batismo do aplauso pode, sem inconveniente, ser trasladado para o papel? A diferença entre os dois meios de publicação não modifica o juízo, não altera o valor da obra?” (p. 121).

A essas dúvidas expressas com humildade e sinceridade, respondeu Quintino Bocaiuva:

[...] respondendo a uma interrogação direta que me diriges, devo dizer-te que havia mais perigo em apresentá-las [as comédias] ao público sobre a rampa da cena do que há em oferecê-las à leitura calma e refletida. O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. Como elas são um brinco de espírito podem distrair o espírito. Como não têm coração não podem pretender sensibilizar a ninguém. (p. 126-127)

O juízo de Quintino Bocaiuva – “As tuas comédias são para serem lidas e não representadas.” – fez fortuna na crítica ao teatro machadiano. Desde a primeira tentativa de reunião do conjunto das obras dramáticas do autor por Mário de Alencar, em 1910, essas cartas passaram a ser reproduzidas à frente do volume – abrangendo, por consequência, toda a extensão da obra. As edições W. M. Jackson do teatro machadiano trazem, antes das peças reunidas, não só essas duas cartas, mas, também a “Advertência da edição de 1910”, assinada por Mário de Alencar, em que ele considera ser “justo e

---

<sup>192</sup> JACOBBI, Ruggero, 2012, p. 146.

aplicável *a todo o teatro de Machado de Assis*<sup>193</sup> a avaliação crítica de Quintino Bocaiuva.

Conforme observa João Roberto Faria, a avaliação de que aqui se trata não deixa dúvidas sobre o tipo de peça que o crítico da primeira hora tinha em mente como parâmetro de julgamento.<sup>194</sup> “O autor da carta [Quintino Bocaiuva] certamente tinha em mente a comédia realista ao fazer esta análise, gênero valorizado e cultivado pelo próprio Quintino.”<sup>195</sup>

A crítica de Quintino Bocaiuva serviu para fortalecer uma atitude depreciativa da crítica em geral com relação a todo o teatro de Machado de Assis, que foi sempre (ou quase sempre) posto à margem nas avaliações do conjunto de sua obra. A revisão desse ponto de vista crítico começou em 1960, com a obra *Machado de Assis e o teatro*, de Joel Pontes. Nela, ele observa a inadequação da extensão do juízo de Quintino Bocaiuva a toda a dramaturgia machadiana, quando diz:

A ‘Carta ao autor’ de Bocaiuva, sendo o julgamento de duas comédias apenas, foi transformado posteriormente no julgamento de todas. Publicada nas edições do *Teatro* desde a primeira, criou um predisposição, assinalável nos raros críticos interessados no assunto: levou-os à aceitação e ampliação desse juízo.<sup>196</sup>

As palavras de Joel Pontes confirmam, conforme afirmamos acima, que a depreciação do teatro machadiano teve neste documento, e no mau uso que fizeram dele, a sua origem. As mesmas palavras que deslocaram as peças de Machado de Assis da cena para as páginas de livros (“para serem lidas”), se é que foram bem entendidas por quem as disse, seguramente não o foram pela crítica posterior. A avaliação de Bocaiuva vincula o teatro de Machado de Assis a um gênero refinado, de alta qualidade estética, praticado na França por importantes autores, como Alfred de Musset e Octave Feuillet – o provérbio. No contexto em que o julgamento foi feito, entretanto, esse gênero era praticamente desconhecido entre nós, se não por intelectuais e eruditos, pelo menos pelo público.

Embora Joel Pontes, na avaliação que fez da “Carta ao autor”, apontasse a inadequação de sua validade para todo o teatro machadiano, ele próprio, na avaliação que fez desse teatro, considerou de qualidade inferior a produção dramática inicial de

---

<sup>193</sup> ASSIS, Machado de, 1955, p. 11, grifo nosso.

<sup>194</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 2003, p. XV.

<sup>195</sup> PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa, 2008, p. 22.

<sup>196</sup> PONTES, Joel, 1960, p. 42.



Machado de Assis.<sup>197</sup> Em sua classificação das peças, Joel Pontes não segue a cronologia, prefere o critério estético. Ele agrupa, num primeiro conjunto, as peças (julgadas por ele de valor inferior) “Hoje avental, amanhã luva”, *Desencantos*, “O caminho da porta”, “O protocolo”, “Não consultes médicos” e “As forcas caudinas”; num último grupo (as de mais alto valor estético), inclui *Quase ministro*, *Tu, só tu, puro amor* e “Lição de botânica”. No grupo intermediário ficaram as peças em versos alexandrinos, de temática grega, *Os deuses de casaca* e “Uma ode de Anacreonte”.

“O caminho da porta” é peça do primeiro agrupamento. Nela, em relação a *Desencantos* (fantasia dramática), Joel Pontes vê algum avanço: a classificação da peça num gênero – “comédia” – e o respeito às unidades. Fora isso, o crítico aponta inúmeros defeitos: a “indistinção dos caracteres”, a “banalidade das situações”, a “frouxidão de estilo” e a “finalidade moralizadora”.<sup>198</sup>

A linguagem empregada pelos personagens é severamente criticada por Joel Pontes:

Nos diálogos, o mesmo esforço [que já havia em *Desencantos*] de citações e alusões. [...]

Logo na primeira cena, topamos com a verdade que sai de um poço, Penélope, Sísifo, Ulisses e Actéon. Que personagens são esses, de tão profunda erudição matutina, que às dez horas, na prosaica situação da espera de uma dama que se arruma, conversa com tanta prodigalidade de conhecimentos?<sup>199</sup>

O crítico já assinalara, na abordagem de *Desencantos*, que as personagens dessas peças são artificiais: “Bonecos aliterados, sem a linguagem própria que cada personagem deve ter, são iguais entre si e literariamente iguais a nada.”<sup>200</sup> Essa observação sobre a inadequação entre personagem e linguagem revela um certo entendimento do que se deve representar no palco: as personagens falando como se estivessem vivendo situações reais. Essa compreensão da cena é tributária de certo “realismo”, entendido como tentativa de retratar a vida tal qual ela é.

Parece ter escapado ao crítico a proposta dramática desses textos de Machado de Assis. Outros críticos, como José Aderaldo Castello, por exemplo, têm da linguagem utilizada nas peças uma visão diferente: “A sua linguagem é toda tecida de metáforas,

<sup>197</sup> Joel Pontes, apesar de seu esforço em querer reavaliar a dramaturgia machadiana, acaba cometendo um outro equívoco porque tende a procurar o realismo teatral no gênero provérbio.

<sup>198</sup> PONTES, Joel, 1960, p. 46 e 47.

<sup>199</sup> PONTES, Joel, 1960, p. 53.

<sup>200</sup> PONTES, Joel, 1960, p. 52.

comparações, alusões e citações às vezes eruditas, sempre bem adequadas ao cômico explorado.”<sup>201</sup>

É justamente a linguagem o principal elemento responsável pela autonomia da situação dramática posta em cena nos provérbios – o que é uma questão estética. Não se trata de uma “reprodução fotográfica e servil” da realidade; pelo contrário, trata-se da instauração, pela via da linguagem, de um universo paralelo ao mundo real, o mundo do teatro, a esfera da ficção, o domínio da invenção poética.

A criação de um teatro num nível mais elevado do que o que se praticava na corte refletia uma atitude pedagógica em relação à plateia: aprimorando o gosto, alcançar-se-ia um nível de civilização mais elevado. Afirma João Roberto Faria: “Machado, [...], queria um teatro que não fosse mero passatempo das massas, mas um instrumento de civilização e moralização dos costumes, pois acreditava na função educativa da arte, que devia ‘caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora’.”<sup>202</sup> A expressão “moralização dos costumes” pode ser mal compreendida, quando tomada no sentido de educação comportamental, isto é, significando que as peças devam conter uma mensagem dirigida ao espectador, com a intenção de induzi-lo a comportar-se dessa ou daquela maneira. Explica José Aderaldo Castello: “Sem ser passatempo, a peça teatral tem aquela função corretiva, apoiada numa regra básica, segundo a qual o efeito moral se dá antes por impressão do que por demonstração.”<sup>203</sup> A “impressão” de que fala o crítico se funda na autonomia da arte teatral, em que não se confunde a “realidade” representada no palco com a realidade do espectador; o distanciamento estético é que propicia ao espectador a “impressão” responsável pelo “efeito moral”.

Um provérbio é sempre uma comédia em um ato, no máximo dois, com uma ação simplificada, em que se desenvolve um provérbio. Originado no século XVI, era, no início, uma peça improvisada, em que a plateia deveria descobrir o provérbio posto em cena pelos atores. Esse gênero fixou-se numa forma engraçada e fina com o francês Carmontel.<sup>204</sup> No século XIX, na França, a forma foi elevada a um alto patamar por Alfred de Musset, de onde passou a Machado de Assis.

---

<sup>201</sup> CASTELLO, José Aderaldo, 1969, p. 42.

<sup>202</sup> FARIA, João Roberto, 1993, p. 153.

<sup>203</sup> CASTELLO, José Aderaldo, 1969, p. 38-39.

<sup>204</sup> Cf. *DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.*, 2009, p. 280-281; *ENCICLOPÉDIA e dicionário internacional*, s.d., v. XVI, p. 9369.

A opção pelo provérbio, por Machado de Assis, representa uma tentativa de enriquecer o teatro nacional com um novo gênero, na medida em que o livrava das comédias de costumes e da comédia que recorria com frequência ao burlesco, “o elemento menos culto do riso”.<sup>205</sup> O teatro proposto por ele tendia para o refinamento da linguagem e para a leveza do riso – isto é, para o alto cômico. Ao que tudo indica, sua linguagem nova era uma tentativa de imprimir novo rumo ao teatro nacional, que se degradava a olhos vistos. Pouco tempo depois da publicação do *Teatro de Machado de Assis*, volume I (1863, com “O caminho da porta” e “O protocolo”), escreveria ele, no *Diário do Rio de Janeiro* (1866), para caracterizar o estado da arte dramática nacional: “longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfasiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento. Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo.”<sup>206</sup> Suas peças não passavam disto: eram a sinalização de um novo caminho. Como se sabe, o caminho não teve seguidores.<sup>207</sup>

O que sucede no palco, num provérbio, está centrado no diálogo, ou seja, na linguagem empregada pelos personagens. Conforme afirma Gabriela Maria Lisboa Pinheiro, os provérbios têm “pouca movimentação cênica” e “estavam apoiados mais em diálogos”, “por isso pareciam mais ‘literários’ do que ‘teatrais’.”<sup>208</sup>

A peça o *Caminho da porta*, de Machado de Assis, conforme palavras do próprio Quintino Bocaiuva, se classifica como uma composição escrita “ao gosto dos pequenos provérbios de Musset e de Octave Feuillet”. Esta afirmativa parece ser inconteste e, como se vê, já era do conhecimento da crítica literária no século XIX. Ela se faz relevante neste contexto porque a produção dramática aqui analisada estabelece um diálogo direto com a peça *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, de Alfred de Musset. Elas se aproximam não só pelo título, mas, também, pela temática – toda a peça, que só tem um ato, se resume à corte que um conde faz a uma marquesa numa sala, procurando-lhe o caminho do coração –, pelo cuidado com a linguagem e pelo exercício do mesmo gênero.<sup>209</sup> Um traço importante que distingue as duas peças é que, em seu texto, Musset faz o personagem masculino (o conde) encontrar o caminho do coração da marquesa, já os personagens do texto de Machado de Assis não podendo

<sup>205</sup> ASSIS, Machado de, 2008a, p. 455.

<sup>206</sup> ASSIS, Machado de, 2008a, p. 396.

<sup>207</sup> Depois de Machado de Assis, Luís Guimarães Júnior e Visconde de Taunay escreveram provérbios dramáticos, mas foram casos isolados, não se tratava de projetos literários. Cf. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, 2006, p. 255.

<sup>208</sup> PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa, 2008, p. 24-25.

<sup>209</sup> Cf. MUSSET, 1956, v. II, p. 97-120. Sobre o diálogo intertextual entre Machado e Musset, ver FARIA, João Roberto, 2006, p. 364-384.

encontrar o caminho do coração da viúva tomam o caminho da porta. Neste caso, temos um outro provérbio sendo apresentado na ação da comédia: “Quando não se pode atinar com o caminho do coração toma-se o caminho da porta”.

Ainda sobre a opinião de Quintino Bocaiuva sobre o teatro inicial de Machado de Assis, depois da sinalização feita por Joel Pontes, diversos autores clamaram por uma revisão desse ponto de vista – considerado equivocado por todos. Entre esses contestadores da extensão do julgamento inicial a todas as peças machadianas, destacam-se Décio de Almeida Prado, Jean-Michel Massa, Ruggero Jacobbi, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann Ribeiro, João Roberto de Faria, Cecília Loyola, Helena Tornquist e Gabriela Maria Lisboa Pinheiro.

A ideia de que as primeiras comédias de Machado de Assis eram destinadas mais à leitura do que à representação no palco tem por fundamento uma incompreensão do gênero provérbio. Os recursos cênicos desenvolvidos no século XX, entretanto, não discriminam textos por sua suposta teatralidade. Já em 1955, Décio de Almeida Prado chamava a atenção:

As primeiras peças de Machado de Assis seguem o modelo dos provérbios franceses. A observação é de Quintino Bocaiuva, em prefácio, como é dele também este juízo que para o tempo parecia definitivo: “As tuas comédias são para serem lidas e não representadas.” Uma e outra coisa lembram o teatro de Musset, o teatro para ser apreciado numa poltrona – “le spectacle dans un fauteuil”. Mas acontece que as peças supostamente não representáveis de Musset são, hoje em dia, as únicas representadas de todo o repertório romântico.<sup>210</sup>

Como afirma o ensaísta, crítico e historiador do teatro brasileiro, o julgamento inicial das primeiras peças machadianas só parecia definitivo para aquele tempo; não se aplica, como no caso de Musset, a outros tempos. Aqui não se está mais discutindo a validade do julgamento com relação à totalidade das obras dramáticas do autor, mas, apenas, às obras iniciais a que se referiu Quintino Bocaiuva. Mesmo elas, as obras iniciais, são, sim, representáveis com eficácia dramática.<sup>211</sup> As encenações feitas ao longo do século XX, embora poucas, confirmam o que aqui se defende – deve-se observar que praticamente quase nenhuma peça brasileira do século XIX se representa mais entre nós.

---

<sup>210</sup> PRADO, Décio de Almeida, 1955, v. II, p. 271.

<sup>211</sup> Sugerimos ao leitor interessado no assunto o estudo “Machado de Assis encenado por Ziembinski e Ruggero Jacobi”, de João Roberto Faria, 2018. p. 115-133.

Admitida a teatralidade, se não plena, pelo menos excepcional, dos primeiros textos dramáticos machadianos, passemos ao exame de “O caminho da porta”.

A peça é uma comédia em um ato, com dez cenas, e quatro personagens – Doutor Cornélio, Valentim, Inocêncio e Carlota. A ação se passa numa sala elegante, em casa de Carlota, pela manhã, antes do almoço. Carlota é uma “namoradeira”, como diz o Doutor Cornélio, que é cortejada por dois pretendentes, Valentim e Inocêncio. O Doutor Cornélio, por sua vez, revela, no diálogo, que também já foi pretendente, em outros tempos. Das peças machadianas, essa é a primeira que tem mais de três personagens envolvidos na ação. Há, ainda, na cena II, um criado, que nada diz e que, como em *Desencantos*, não consta da lista dos personagens.

A cena X, última da peça, se levarmos em consideração a caracterização da cena pela entrada ou saída de personagens, deveria ser desdobrada em três: depois de um diálogo relativamente longo entre Valentim e Carlota, em que ele tenta conquistá-la, de repente entra o Doutor Cornélio e em seguida Inocêncio – deveria haver mudança de cena (e não há); pouco adiante, saem o Doutor e Valentim, permanecendo na sala Carlota e Inocêncio – o que também exigiria mudança de cena. Muito provavelmente a forte unidade da cena X, tal como está formulada, faz sentido: a entrada repentina dos dois personagens acontece justamente no momento em que Valentim, no diálogo com Carlota, encaminha seu raciocínio para a retirada de campo: “Quando não se pode atinar com o caminho do coração toma-se o caminho da porta.” (p. 180) Quando sai de cena, o Doutor o acompanha. Nesse momento, Carlota tenta entabular conversa com Inocêncio, que, por sua vez, também toma o caminho da porta. Ela fica só: “*Carlota atravessa arrebatadamente a cena.*” – diz a indicação cênica.

Assim termina a peça; vamos ao começo. Na cena I, cuja ação se passa na parte da manhã, antes do almoço, estão presentes Valentim e o Doutor Cornélio: quando o Doutor entra na sala, Valentim já lá se encontra, à espera de Carlota. A ação, conforme indica o autor, se passa na “Atualidade”. O Doutor justifica sua presença com a oferta de seu camarote na ópera, em que será apresentado *O trovador*, de Verdi. Essa ópera, de fato, esteve em cartaz no Rio de Janeiro, com diversas apresentações, em 1860 e 1861.<sup>212</sup> Isso é uma “informação”, que serve para situar no tempo e no espaço, e, ao

---

<sup>212</sup> Apenas no *Diário do Rio de Janeiro*, sem intenção exaustiva, podemos apontar que há anúncios dessa ópera nas seguintes datas: 23 e 28 de maio de 1860, 4 de setembro de 1860, 10 e 19 de abril de 1861, e 14 de maio de 1862.

mesmo tempo, um “índice” dos hábitos culturais de uma classe social <sup>213</sup>. É uma informação, porque a plateia estava ao par do movimento teatral e musical da cidade, o que situa a ação da peça num contexto definido – o da atualidade. Além disso, na economia interna de “O caminho da porta”, a ópera, rica em peripécias, funciona como um contraponto à horizontalidade e à placidez que caracterizará o desenrolar dos acontecimentos na sala de Carlota. O contraste sempre realça um objeto. Além do “efeito de real”<sup>214</sup> e da função de indicador da situação de classe, além do contraste entre a ópera e a peça, a presença de *O trovador* no discreto enredo desempenha aí o papel de justificar a presença do Doutor em casa de Carlota àquela hora da manhã. A ópera, portanto, desempenha um papel no entrecho da peça, e tem função indicial e referencial.

Desde a chegada da família real ao Brasil, em 1808, o contexto cultural da colônia portuguesa se modificou muito. A presença da nobreza no Rio de Janeiro modificou hábitos e aprimorou o gosto dos cortesãos no seio da sociedade carioca. D. João VI providenciou a construção de um teatro que abrigasse o repertório operístico, para que a música e o teatro passassem a fazer parte da vida na corte. Daí a inauguração do teatro São João, no rio de Janeiro, em 1813. Sabe-se que outros teatros, durante o século XIX, foram construídos para esse mesmo fim. A ópera, a partir de então, passou a ser uma das atividades de maior relevo cultural na corte brasileira. Ela acabou por conquistar o gosto do público, e várias companhias estrangeiras, principalmente as italianas, estiveram presentes nos palcos da cidade, encenando seus espetáculos, com inúmeras apresentações.<sup>215</sup>

Voltando a “O caminho da porta”: na primeira cena da peça as referências e alusões literárias e culturais se acumulam, produzindo uma espécie de saturação que, como vimos, incomodou críticos como Joel Pontes. Entretanto, outros críticos, como José Aderaldo Castello, como também vimos, julgaram pertinentes as citações. Essas referências, como no caso de *O trovador*, introduzem sentidos no enredo da peça – não são gratuitas. Na mesma fala em que menciona a ópera, o Doutor emprega a expressão “triste figura”, para referir-se a si próprio; Valentim, ouvindo isso, toma para si a referência, “veste a carapuça” – e o Doutor concorda: ele sabe que Valentim persegue

---

<sup>213</sup> BARTHES, Roland, 1976, p. 34. Os termos “informação” e “índice” estão tomados, aqui (adaptados a um texto dramático), no sentido que lhes atribui Roland Barthes em sua “Introdução à análise estrutural da narrativa”.

<sup>214</sup> Cf. BARTHES, Roland, 1988, p. 158-165.

<sup>215</sup> Cf. FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos, 2017, p. 48-49.

um ideal impossível (o amor de Carlota). Pode-se, então, tomar a expressão “triste figura” como uma alusão a *Dom Quixote*, que, ao ser chamado de “Cavaleiro da Triste Figura” por Sancho, adota-o para si como “nome apelativo”, pelo qual deseja ser nomeado daquele momento em diante.<sup>216</sup> A essa alusão soma-se outra, quando o Doutor afirma ser Valentim “uma sibila” – referência mais ou menos evidente ao mundo grego da Antiguidade; até mesmo a palavra vem do grego.<sup>217</sup>

Ainda no universo da Antiguidade, o Doutor diz de si ser “a verdade em pessoa, com a diferença de não sair de um poço mas da cama” – a oposição poço/cama tem, evidentemente, efeito cômico; ela quebra a expectativa do receptor. O provérbio que diz que “a verdade está dentro de um poço”, ao que se diz, é de origem grega; teve sua origem na história, narrada por Platão no diálogo *Teeteto*. Nesse diálogo, diz Sócrates a Teodoro, sobre Tales de Mileto: “Enquanto estudava os astros e olhava para cima, caiu num poço.”. Segundo ele, “uma divertida e espirituosa serva trácia zombou dele”, dizendo que ele “porque mostrava-se tão ansioso por conhecer as coisas do céu que não conseguia ver o que se encontrava ali diante de si sob seus próprios pés.”<sup>218</sup> Segundo se diz, o ditado tem origem nessa história.<sup>219</sup> O Doutor aplica o ditado a si mesmo; mas, como no caso da “triste figura”, o sentido da história que originou o ditado aplica-se plenamente a Valentim, que não vê o óbvio, isto é, que o objeto de sua paixão (Carlota) é uma “namoradeira” que não tem a menor intenção de corresponder às declarações de amor que recebe dele – ela se diverte com os galanteios.

Outras referências ao universo da Antiguidade clássica ainda aparecem nesta primeira cena: Penélope, Sísifo, Ulisses e Circe, Actéon e Diana – a tudo isso se soma ainda uma referência às virtudes romanas, a paciência (para caracterizar a persistência do pretendente à namoradeira). Na filosofia antiga, a virtude, ou as virtudes, está, ou estão, dispostas em relação à felicidade como os meios para um fim.<sup>220</sup>

O Doutor, na tentativa de servir de espelho para Valentim (na cena VI, ele é explícito ao afirmar que já havia pretendido namorar Carlota), diz a ele: “Olha, há Penélopes da virtude e Penélopes do galanteio. Umaz fazem e desmancham teia por terem muito juízo; outras as fazem e desmancham por não terem nenhum.” (p. 135) O

<sup>216</sup> Cf. CERVANTES, Miguel de, 1960, p. 95. Sancho Pança atribui a Quixote o famoso cognome pela primeira vez no capítulo XIX da Primeira Parte.

<sup>217</sup> Cf. GALVÃO, Ramiz, 1909, p. 539.

<sup>218</sup> PLATÃO, 2007, p. 93.

<sup>219</sup> Cf. MARTINS, José Alves, disponível em: <<http://www.valdiraguilera.net/historia-do-racionalismo-30.html>>. Acesso em: 27 maio 2019.

<sup>220</sup> Cf. ADLER, Mortimer J.; GORMAN, William, 1952, v. II, p. 975.

modelo das “Penélopes da virtude” é a Penélope de Ulisses; já Carlota serve de modelo para as “Penélopes do galanteio” – ela não tem juízo nenhum.

Ampliando o sentido do “fazer e desmanchar teia”, Valentim reconhece que recomeça do início a cada dia sua corte a Carlota: ele se diz um Sísifo, que rola uma pedra até o alto da montanha, de onde ela despenca, o que o obriga a repetir sempre o mesmo trabalho. São as artimanhas de Carlota (Penélope do galanteio) que o obrigam a esse esforço renovado a cada dia.<sup>221</sup>

Tentando fazer Valentim ver o final seguro de sua própria história, o Doutor apela para o episódio da *Odisseia* em que a feiticeira Circe transforma em porcos os companheiros de Ulisses. Acoplada a essa argumentação, surge a figura mítica de Actéon, que, enquanto caçava com seus cães, foi transformado em cervo por ter surpreendido Diana no banho.<sup>222</sup> Diz o Doutor: “Melhor sorte teve Actéon que por espreitar Diana no banho passou de homem a veado. Prova evidente de que é melhor pilhá-las no banho do que andar-lhes à roda nos tapetes da sala.” (p. 135-136) Ambas as lendas sinalizam a fatalidade que espera Valentim. O Doutor não se referiu ao desfecho do episódio de Actéon; porém, o fato de ele (transformado em cervo) ter sido devorado por seus próprios cães de caça prefigura o destino daquele que faz corte a Carlota. Pressupõe-se, tanto em Valentim como no público, o conhecimento do desfecho da lenda. O final da história fica como que prefigurado.

Todo esse aparato de figuras põe a linguagem da peça num registro elevado, distante da língua comum; com isso a peça alcança os limites do poético, em consonância com o gênero dramático provérbio. Outro recurso que opera no mesmo sentido consiste no emprego da linguagem metafórica, sem alusões propriamente literárias. Quando, ainda na primeira cena, Valentim expressa a suspeita de que o Doutor seja também um pretendente de Carlota, o Doutor reage e explica-lhe que, na verdade, ele é um estudioso do amor e que frequenta a casa de Carlota para observá-los. Valentim, interessado, pergunta a ele: “E o que tens aprendido?” (p. 133) A essa pergunta o Doutor responde com um “chuveiro” de metáforas:

---

<sup>221</sup> No mito grego, Sísifo, rei lendário de Corinto, célebre por suas astúcias (numa das versões da lenda ele é pai de Odisseu, que teria herdado dele a astúcia), foi condenado, depois de morto, “no Hades, a rolar até o topo de uma colina uma grande pedra, que quando atingia o ponto mais alto rolava novamente para baixo, de tal forma que sua punição era eterna.” (HARVEY, Paul, 1987, p. 466).

<sup>222</sup> HARVEY, Paul, 1987, p. 16.



DOUTOR

Descobri que o amor é uma pescaria. O pescador senta-se sobre um penedo, à beira do mar. Tem ao lado uma cesta com iscas; vai pondo uma por uma no anzol, e atira às águas a pérfida linha. Assim gasta horas e dias até que o descuidado filho das águas agarra no anzol, ou não agarra e...

VALENTIM

És um tolo.

DOUTOR

Não contesto; pelo interesse que tomo por ti. Realmente dói-me ver-te há tantos dias exposto ao sol, sobre o penedo, com o caniço na mão, a gastar as tuas iscas e a tua saúde, quero dizer, a tua honra. (p. 134)

Observe-se que, dentro da linguagem metafórica ainda há fuga ao termo próprio: o Doutor não diz “peixe”, diz “filho das águas”. Com isso, a linguagem dos personagens se afasta ainda mais do coloquial, da linguagem de todos os dias, referencial, situa-se num plano conotativo, que confere autonomia ao texto teatral – transformando a “imitação da realidade” em obra de arte, ou seja, em algo que não se confunde com a realidade. Tais artifícios fazem com que a linguagem assuma o primeiro plano nas ações da peça. O apuro da linguagem de Machado de Assis propõe um teatro artístico – ideia que ele, como censor do Conservatório Dramático, defendeu como uma das competências que deveriam pertencer ao conjunto das atribuições dos censores.<sup>223</sup> Na condição de crítico, ele defendeu a mesma ideia.<sup>224</sup>

Como o espectador grego, para bem compreender o que se passava em cena, ia assistir à representação das tragédias já com o conhecimento das lendas que seriam representadas, assim o espectador ideal do teatro proposto por Machado de Assis, para bem compreender as peças, deveria conhecer e ser capaz de decifrar o código literário empregado nos diálogos.

A densidade da linguagem figurada, que foi apontada na cena I, dilui-se na cena II, com a entrada do terceiro personagem, Inocência, outro pretendente de Carlota, com um buquê de flores para ela. Apesar de ser o terceiro a chegar, Inocência vangloria-se de acordar cedo: “Levanto-me sempre com o sol.” (p. 137) – diz ele. O Doutor, ironicamente, compara-o ao sol – comparação que Inocência, em sua ingenuidade, leva

<sup>223</sup> Cf. ASSIS, Machado de, 1956, p. 178-192; e ASSIS, Machado de, 2008a, p. 395-403 e p. 583-590.

<sup>224</sup> Cf. ASSIS, Machado de, 2008a, p. 409-426.

um pouco a sério, dizendo que contrataria os serviços dele como advogado por sua boa retórica. A caracterização de Inocêncio completa-se com uma referência ao *Secretário dos Amantes*<sup>225</sup>, de onde ele confessa ter retirado as palavras triviais que pretende dizer ao entregar o buquê de flores a Carlota: “Estas flores são um presente que a primavera faz a sua irmã por intermédio do mais ardente admirador de ambas.” (p. 138) A condição “inocente” de Inocêncio vincula-se à linguagem utilizada por ele, que, embora figurada, situa-se num plano inferior, pois o discurso que pretende fazer não é dele e está carregado de metáforas surradas.

Enfim, e por fim, Carlota entra em cena, completando o quadro, com todos os quatro simultaneamente presentes. Ela se desculpa por tê-los feito esperar, e o primeiro a dirigir-lhe a palavra é Valentim, que tinha sido o primeiro a chegar. Esse paralelismo da ação, o primeiro a chegar é o primeiro a falar, não é casual – tem um caráter estruturante, reveste-se de significação e nos revela a precisão da arte de Machado de Assis, sua carpintaria textual. O fato de Valentim ter sido o primeiro a chegar dá uma medida do seu interesse; porém, Carlota de certa forma o desdenha, pois não lhe dirige a palavra ao longo de toda a cena III.

A comicidade da cena se eleva quando o Doutor completa a frase retirada do *Secretário dos Amantes*, que Inocêncio recita para Carlota, desmascarando-o, pondo em evidência a sua pouca inteligência, sua falta de originalidade. Esse rebaixamento de Inocêncio – o Doutor já havia dito a Valentim, na cena anterior, que Inocêncio não se lhe comparava, era muito pior – completa-se com o a saída dele de cena, atrás do Doutor, para “o idílio do estômago; o almoço...” O termo “idílio” é rebaixado pelo Doutor, quando interrompe o colóquio amoroso entre Carlota e Inocêncio – o idílio deles – afirmando que tem de sair para o almoço, “idílio, de outro gênero” (p. 142). Inocêncio sai em sua companhia – outro rebaixamento.

Na cena IV, em que estão presentes apenas Carlota e Valentim, este se queixa de que ela só lhe dá atenção quando não há outros personagens na sala. A atenção que ela dedicara a Inocêncio na cena anterior teve o efeito de espicaçar Valentim, que parte, então, para o ataque – numa linguagem exageradamente romântica. Ele compara sua situação, perante o sarcasmo de Carlota, com a dos mártires romanos; compara-a a uma deusa, “com a graça de Vênus e a majestade de Juno” (p. 144 e p. 145); e acaba se ajoelhando diante dela, a pretexto de apanhar o lápis que caíra ao chão. No que ele

---

<sup>225</sup> Livro que contém modelos de cartas para uso de pessoas que não têm prática de escrever.

pretende que seja “drama”, ela vê “comédia” (p. 149). Ao longo da cena, Carlota mostra-se desinteressada dos arroubos apaixonados do rapaz, faz-se de desentendida (“*Começa a desenhar distraidamente em um papel.*” – p. 146), comporta-se de maneira fria.

Nesse contexto, eis como se comporta Valentim:

VALENTIM

Devo crer que não faço uma figura nobre e séria. Mas não me importa isso! A seu lado eu afronto todos os sarcasmos do mundo. Olhe, eu nem sei o que penso, nem sei o que digo. Ridículo que pareça, sinto-me tão elevado o espírito que chego a supor em mim algum daqueles toques divinos com que a mão dos deuses elevava os mortais e lhes inspirava forças e virtudes fora do comum.

CARLOTA

Sou eu a deusa...

VALENTIM

Deusa, como ninguém sonhara nunca; com a graça de Vênus e a majestade de Juno. Sei eu mesmo defini-la? Posso eu dizer em língua humana o que é esta reunião de atrativos únicos feitos pela mão da natureza como uma prova suprema do seu poder? Dou-me por fraco, certo de que nem pincel nem lira poderão fazer mais do que eu.

CARLOTA

Oh! é demais! Deus me livre de o tomar por espelho. Os meus são melhores. Dizem coisas menos agradáveis, porém mais verdadeiras (p. 145).

A resposta de Carlota aos arrebatamentos de Valentim dá bem a medida do contraste entre eles. Ela, em consonância com sua época, mostra-se mais racional em relação às questões amorosas. Essa atitude fica clara na oposição que ela faz entre os espelhos – entre ter Valentim (e suas atitudes) por espelho, ideia abstrata, e seus espelhos, objetos concretos, de vidro, pendurados nas paredes, ela prefere os últimos.

Ele, por sua vez, em seu derramamento sentimental, chega ao ponto de desejar uma língua supra-humana para definir as qualidades divinas de Carlota: “Dou-me por fraco, certo de que nem pincel nem lira poderão fazer mais do que eu” (p. 145). Para ele, linguagem nenhuma (nem pincel nem lira) pode expressar com adequação o que vê e o que sente. Essa atitude se inscreve na concepção de linguagem romântica, assim explicada por Antonio Candido:

[...] poderíamos dizer que há em literatura três atitudes estéticas possíveis. Ou a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe as suas formas próprias; ou é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias; ou, finalmente, é considerada equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que expressem objetivamente o mundo das formas naturais. O primeiro caso é o do Barroco, o segundo, do Romantismo; o terceiro, do Classicismo.<sup>226</sup>

Quando Valentim reconhece que linguagem nenhuma é capaz de expressar o que ele deseja, sua atitude o coloca na perspectiva romântica: ele tenta fragmentariamente, por impulsos sucessivos, alcançar seu objetivo. Carlota, entretanto, resiste; faz-lhe o contraponto – ela é realista.

Numa das investidas de Valentim, ele se refere à elevação de seu espírito, chegando a comparar seu estado com o que os deuses inspiravam aos mortais. Um pouco adiante, ele dirá: “Se eu falo um tanto diversamente do comum é porque falam em mim o entusiasmo e a admiração” (p. 146). Nem é ele quem fala: é o “entusiasmo” – a força que vem de cima, como um “toque divino”. A palavra “entusiasmo”, segundo nossos dicionários etimológicos, vem do grego “enthousiasmós”<sup>227</sup>; o *Dictionnaire Grec Français*, de A. Bailly, no verbete “enthous” remete a “entheos”, ligando o sentido diretamente a “theos” (deus) – animado de um transporte divino, inspirado pelos deuses.<sup>228</sup> Nada mais romântico do que a ideia da “inspiração” divina.

Diante das recusas sucessivas de Carlota a suas tentativas de sedução, Valentim apela para um último recurso: insinua que vai se suicidar e sai arrebatadamente – tanto que o Doutor, que o vira sair desatinado, quando o reencontra, chama-o de “meu Werther” e ironicamente lhe pergunta: “A que horas é o enterro?” (p. 160-161). A ameaça de suicídio, como a referência a Werther, além de estar relacionada à visão de mundo romântica, sinaliza que essa via de acesso ao coração de Carlota se exauriu. Ele mesmo havia concluído, no diálogo com Carlota, que ao fim de seus esforços encontraria um muro, e que deveria voltar, para tomar depois por outro caminho.

Essa ideia de múltiplos caminhos nasce das estratégias de Carlota. A via dos excessos românticos tentada por Valentim encontra seu fim quando ela o chama de “ridículo” – depois que ele se ajoelha à sua frente:

<sup>226</sup> CANDIDO, Antonio, 1981, v. 1, p. 57.

<sup>227</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles, 2001, p. 1170.

<sup>228</sup> BAILLY, A., 1950, p. 679.

CARLOTA

Oh! ridículo! ridículo!

VALENTIM

Tem razão. Não devo parecer outra coisa a seus olhos! O que sou eu para V. Exa.? Um ente vulgar, uma fácil conquista que V. Exa. entretém, ora animando, ora repelindo, sem deixar nunca conceber esperanças fundadas e duradouras. O meu coração virgem deixou-se arrastar. Hoje, se quisesse arrancar de mim este amor, era preciso arrancar com ele a vida. Oh! não ria, que é assim! (p. 149-150)

Os movimentos de Carlota, que ora anima, ora repele, correspondem aos movimentos de Penélope, que fazia e desfazia a teia que tecia. Essa associação aponta para as cenas anteriores, em que Penélope havia sido mencionada. Entretanto, esses mesmos movimentos apontam também para as cenas seguintes, em que Valentim se vê obrigado a mudar de estratégia – antes ele dissera que ela o deixa “no meio de uma encruzilhada” (p. 147), sem saber qual caminho tomar. Ao Doutor, na cena VI, ele diz: “Se [ela] não se comoveu à franca manifestação do meu afeto, há de comover-se a outro modo de revelação. Talvez não se incline ao homem poético e apaixonado; há de inclinar-se ao heroico ou até cético... ou a outra espécie. Vou tentar um por um” (p. 161-162).

A primeira via a ser tentada, após o insucesso da tentativa ao modo romântico mais óbvio, será a do heroísmo. Isso se efetiva na cena X, quando Carlota, para ficar a sós com Valentim, manda Inocêncio ver cartas ao correio; ela, então, o interroga sobre suas ideias de suicídio, se tal ideia não o assusta – ao que ele lhe responde que não conhece o verbo “assustar-se”. Começa, nessa ocasião, a tentativa dele de demonstrar valentia. Ele associa sua própria imagem à de lord Byron, quando Carlota observa que ele é, ao mesmo tempo, poeta e intrépido.

O desenvolvimento do diálogo que ela lhe propicia equivale à estratégia da “animação” a que ele se referira em outra cena (e que se alterna com a manobra do “afastamento”). Nisso, quando lhe oferece oportunidades, ela é Penélope tecendo a teia.

Aproveitando-se da “animação”, ele constrói para si (e para ela) um perfil heroico – tão idealizado quanto fora o poeta romântico das primeiras cenas. Narra-lhe então o episódio em que matara uma onça, em Goiás:

VALENTIM

Tinha eu vinte anos. Andávamos à caça eu e mais alguns. Internamos mais do que devíamos pelo mato. Eu levava comigo uma espingarda, uma pistola e uma faca de caça. Os meus companheiros afastaram-se de mim. Tratava de procurá-los quando senti passos... voltei-me...

CARLOTA

Era a onça?

VALENTIM

Era a onça. Com o olhar fito sobre mim parecia disposta a dar-me o bote. Encarei-a, tirei cautelosamente a pistola e atirei sobre ela. O tiro não lhe fez mal. Protegido pelo fumo da pólvora, acastelei-me atrás de um tronco de árvore. A onça foi-me no encalço, e durante algum tempo andamos, eu e ela, a dançar à roda do tronco. Repentinamente levantou as patas e tentou esmagar-me abraçando a árvore, mais rápido que o raio, agarrei-lhe as mãos e apertei-a contra o tronco. Procurando escapar-me, a fera quis morder-me em uma das mãos; com a mesma rapidez tirei a faca de caça e cravei-lhe no pescoço; agarrei-lhe de novo a pata e continuei a apertá-la, até que os meus companheiros, orientados pelo tiro, chegaram ao lugar do combate.

CARLOTA

E mataram?...

VALENTIM

Não foi preciso. Quando larguei as mãos da fera, um cadáver pesado e tépido caiu no chão.

CARLOTA

Ora, mas isso é a história de um quadro da Academia! (p. 175-176)

A cena narrada pelo personagem, em todo o seu idealismo no tocante ao heroísmo, evoca a cena inicial do romance *O guarani*, de José de Alencar, em que Peri luta corporalmente, e a aprisiona, com uma onça. O comentário de Carlota, entretanto, aponta para outro lugar: um quadro da Academia.

Efetivamente, o quadro existe. Foi pintado por Félix-Émile Taunay, pai do Visconde Taunay, em 1841; foi visto na Exposição Geral de 1841 e, novamente, na de 1842. (Fig. 1) <sup>229</sup>



Figura 1. Félix-Émile TAUNAY. *O caçador e a onça*. Óleo sobre tela. 1841. 173 x 135 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Iphan/MinC, Rio de Janeiro.  
 FONTE: DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Unicamp, 2009. p. 397.

O comentário de Carlota é um dos gestos de corrosão da figura heroica que Valentim tenta impingir-lhe. Em sua argumentação, além de desmascará-lo, ela expõe a inadequação desse suposto valor no mundo contemporâneo: “Essa valentia fora do comum não é dos nossos dias. As proezas tiveram seu tempo; não me entusiasma essa luta do homem com a fera, que nos aproxima dos tempos bárbaros da humanidade” (p.

<sup>229</sup> Agradeço à Professora Leticia Malard, que nos ajudou na identificação da pintura a que a personagem se refere.

177). – ela diz. Essas palavras da personagem se aproximam da posição adotada por Machado de Assis, manifesta alguns anos antes, em 1858, no artigo “O passado, o presente e o futuro da literatura”: “O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade?”<sup>230</sup> Nessa etapa do diálogo, Carlota se ocupa em afastá-lo de si, põe-se a desfazer a teia, é Penélope na atividade contrária à anterior. A contraposição entre os valores civilizados dela e os valores primitivos (momentaneamente) dele mostram a integração da personagem na vida de seu tempo, seu bom senso, e a cegueira dele, sua inadequação ao padrão das relações sociais vigentes.

Derrotado outra vez, Valentim envereda pela via do ceticismo, que anunciara ao Doutor na cena (VI), passa, numa tentativa de encontrar outro caminho para o coração de Carlota, a negar os valores da civilização, inclusive o amor. Ela se ri dele: “Ah! ah! ah! ouça muito baixinho, para que nem as paredes possam ouvir: este não é ainda o caminho do meu coração, nem a valentia, tampouco.” (p. 180)

Segue-se a desistência do pretendente, que formula, então, a frase que deu origem ao título da comédia: “[...] quando não se pode atinar com o caminho do coração toma-se – o caminho da porta” (p. 180).

\* \* \*

A relação entre Valentim e Carlota constitui o eixo principal no desenvolvimento da ação – principalmente verbal – da peça. Quando a peça começa, ele já está na sala de Carlota; com exceção da quinta, ele está presente em todas as cenas; nas cenas mais longas, novamente com exceção da quinta, está nele o centro da tensão dramática; por fim, é a desistência dele que encaminha o trecho da peça para o final.

A cena V, diferentemente de todas as outras, se caracteriza por um confronto verbal entre Carlota e o Doutor. João Roberto Faria vê no Doutor o personagem mais inteligente da peça; e, sobre essa cena, diz ele:

O embate entre ambos é sempre de alto nível. Linguagem cifrada, cinismo, ironia, como se percebe na quinta cena, a melhor da comédia, por realizar plenamente o que se espera de uma elegante comédia de salão. Se há na comédia de Machado, momentos que lembram Musset, o diálogo da quinta cena pode ser considerado modelar. Observem-se, entre outras características, a presença de espírito dos personagens, a

---

<sup>230</sup> ASSIS, Machado de, 2008, v. 3, p. 1002.



guerra lúdica que travam, a elegância do vocabulário, as alusões inteligentes, a graça das réplicas e o próprio ritmo das falas. Tudo é extremamente ágil, agradável e de bom gosto. Tivesse a comédia apenas esses dois personagens e esse tipo de diálogo, estaríamos diante de uma pequena obra-prima teatral, de autêntica comédia de linguagem, inteiramente digna do mestre francês desse gênero.<sup>231</sup>

Quando entra na sala, tendo encontrado Valentim, que saíra arrebatadamente da casa dela, o Doutor pergunta-lhe a causa daquilo. Ela lhe responde que ele tinha dito umas palavras ambíguas, que estava exaltado, e deixa suspensa a ideia de suicídio. A essa insinuação, o Doutor diz que ele não se há de matar, porque mora longe – “No caminho há de refletir e mudar de parecer. Os olhos das damas já perderam o condão de levar um pobre diabo à sepultura [...]” (p. 152) Eis aí um dos exemplos que se poderia tomar do cinismo do Doutor.

A linguagem cifrada do Doutor manifesta-se, por exemplo, na passagem em que, no diálogo com Carlota, explica a utilidade dele no mundo: “Sou útil pelos serviços que presto aos viajantes novéis relativamente ao conhecimento das costas e dos perigos do curso marítimo; indico os meios de chegar sem maior risco à ilha desejada de Citera.” (p. 155) Ao longo da peça ele tenta, sem muito sucesso, alertar Valentim, um viajante novel, dos perigos de aproximar-se dela.

Quando Carlota lhe diz que acredita em sua utilidade, no fato de que ele possa servir aos viajantes, ela diz a ele que está acostumada a “olhá-lo como a verdade nua e crua” (p. 156) Palavras semelhantes havia dito o Doutor, sobre si mesmo, na cena I, a Valentim. Carlota pergunta-lhe a propósito de que havia ele dito isso ao outro personagem. Ele emprega a ironia em sua resposta: “A que propósito? Queria que fosse a propósito da guerra dos Estados Unidos? da questão do algodão? do poder temporal? da revolução da Grécia? Foi a respeito da única coisa que nos pode interessar, a ele, como marinheiro novel, e a mim, como capitão experimentado” (p. 156).

Ao plano elevado da linguagem de figuras, o Doutor opõe, em sua ironia, o chão da história e, mesmo, do tempo presente. Faz-se necessário aqui assinalar a sutileza da escrita machadiana, que, num diálogo aparentemente despretensioso, coloca em cena (e em debate) questões relevantes do contexto histórico oitocentista. Naquele tempo, estava em curso a Guerra da Secessão, nos Estados Unidos (1861-1865), que provocara o desabastecimento da indústria têxtil inglesa – tratada nos jornais brasileiros daquele

---

<sup>231</sup> FARIA, João Roberto, 2006, p. 375-376.

tempo como “questão do algodão”.<sup>232</sup> A revolução da Grécia é uma referência à independência desse país, que estava sob o domínio do Império Otomano desde o século XV, ocorrida na década de 1820. Essa revolução vincula-se a lord Byron, referido por Valentim, na cena X, quando Carlota, ironizando sua valentia, aplica-lhe estas palavras: “poeta e intrépido”. Carlota não se dá por vencida, e indaga se ele era “capaz de uma segunda prova do caso de Leandro” (p. 174).

Leandro, segundo a lenda, atravessava a nado todas as noites o Helesponto (hoje estreito de Dardanelos), para encontrar-se com sua amante Hero, que era uma sacerdotisa na outra margem. Ela o guiava na escuridão com um archote aceso. Certa noite, numa tempestade, Leandro afogou-se e Hero suicidou-se em seguida. Essa mesma travessia foi feita, a nado, por lord Byron, em 1810 – daí a “segunda prova do caso de Leandro” no desafio de Carlota. Em 1813, lord Byron publicou seu poema “The bride of Abydos”; e, mais tarde, em *Don Juan*, que teve sua publicação iniciada em 1819, ele se refere a essa travessia:

But in his native stream, the Guadalquivir,  
 Juan to lave his youthful limbs was wont:  
 And having learnt to swim in that sweet river,  
 Had often turn'd the art to some account:  
 A better swimmer you could scarce see ever,  
 He could, perhaps, have pass'd the Hellespont,  
 As once (a feat on which ourselves we prided)  
 Leander, Mr. Ekenhead, and I did.<sup>233</sup>

A associação de lord Byron com o personagem Valentim confirma o perfil romântico do personagem. Foi a partir da faceta heroica de Byron que o personagem de “O caminho da porta” enveredou pela via da argumentação com base no heroísmo e na valentia – o que, conforme vimos, foi contestado por Carlota.

Sendo o mais culto dos personagens da peça, o Doutor é o mais irônico, o que emprega o maior número de alusões literárias, mitológicas, históricas – culturais, enfim –, situando-se num plano superior a Valentim e, principalmente, a Inocência – o mais tolo dos personagens envolvidos na trama. Há mesmo uma passagem em que ele, por ironia, traduz do português para o português, uma fala sua:

---

<sup>232</sup> Cf. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 168, p. 2, 20 jun. 1861, p. 1, 26 maio 1862; *Jornal do Commercio*, suplemento ao n. 313, 13 nov. 1861.

<sup>233</sup> BYRON, Lord, 1875, p. 58.

DOUTOR

[...] Os olhos das damas já perderam o condão de levar um pobre diabo à sepultura; raros casos provam uma diminuta exceção.

CARLOTA

De que olhos e de que condão me fala?

DOUTOR

Do condão de seus olhos, minha senhora! Mas que influência é essa que V. Exa. exerce sobre o espírito de quantos se deixam apaixonar por seus encantos? A um [Valentim] inspira a ideia de matar-se; a outro [Inocência], exalta-o de tal modo, com algumas palavras e um toque de seu leque, que quase chega a ser causa de um ataque apoplético!

CARLOTA

Está-me falando grego!

DOUTOR

Quer português, minha senhora? Vou traduzir o meu pensamento. Valentim é meu amigo. É um rapaz, não direi virgem de coração, mas com tendências às paixões de sua idade. V. Exa. por sua graça e beleza inspirou-lhe, ao que parece, um desses amores profundos de que os romances dão exemplo. Com vinte e cinco anos, inteligente, benquisto, podia fazer um melhor papel que o de namorado sem ventura. Graças a V. Exa., todas as suas qualidades estão anuladas: o rapaz não pensa, não vê, não conhece, não compreende ninguém mais que não seja V. Exa. (p. 152-153)

Essa “tradução” do Doutor, em relação à linguagem empregada pelos personagens, funciona, com relação ao conjunto da comédia, como uma espécie de ironia autorreferente: os dois planos da linguagem em que os diálogos se desenvolvem – o da linguagem figurada, conotativa, usada em substituição à linguagem referencial, denotativa – aqui se confundem: a “tradução intralingual” situa no mesmo plano ambos os registros. Segundo Roman Jakobson, a tradução intralingual é uma das três espécies de tradução: “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”.<sup>234</sup> Esse diálogo ocorre na cena V, aproximadamente, no centro da peça, que marca também a mudança de atitude do personagem Valentim. Trata-se de um ponto de vertigem, que poderia ser considerado um tipo muito especial de “mise en abyme”. Conforme Lucien Dällenbach, a expressão “mise en abyme” designa um

<sup>234</sup> JAKOBSON, Roman, 1973, p. 64.

enunciado *sui generis*, cuja condição de emergência é determinada por alguns fatores, entre eles o seguinte: “a sua capacidade reflexiva, que o vota a funcionar a dois níveis: o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma metassignificação, que permite à história narrada [à estrutura da comédia, neste caso] tomar-se analogicamente por tema.”<sup>235</sup> É claro que empregamos aqui uma “adaptação” do conceito de “mise en abyme”; por isso dissemos tratar-se de “um tipo muito especial”, porque aplicamos à estrutura linguística da comédia o que, na origem, dizia respeito a narrativas.

Retomando a questão das referências de diversos tipos: além de todos os exemplos de erudição já mencionados, ao longo da peça encontramos ainda Hércules aos pés de Ônfale, a ilha de Citera, a raposa da fábula, palavras como “vestal”, “ara”, “broquel” e “cotas de malha” (alusões aos tempos antigos), um verso de Sá de Miranda (da carta “A el rei D. João”)<sup>236</sup>, Romeu e Julieta, d. João VI, Matusalém, Gaspar Correia (escritor português quinhentista, que viveu mais de cinquenta anos no Oriente, autor de *Lendas da Índia* – obra que permaneceu inédita e só foi publicada em 1858-1864, em 4 volumes, o que a torna um acontecimento contemporâneo da peça de Machado de Assis),<sup>237</sup> heróis de Homero.

A essa erudição, em que predominam referências à Antiguidade clássica, grega e romana, somam-se as passagens em que a linguagem figurada, mesmo sem referências eruditas, domina nos argumentos e contra-argumentos que aparecem nos embates verbais entre os personagens.

Sem a intenção de ser exaustivo, valeria a pena lembrar algumas das séries metafóricas que aparecem desenvolvidas ou que ocorrem em mais de um momento ao longo da peça: a metáfora do amor como pescaria; o sol como figura aplicada a Inocência; a linguagem advocatícia e diplomática aplicada pelo Doutor Cornélio às relações entre os personagens; a imagem do Doutor como capitão experiente e orientador dos viajantes novéis diante dos acidentes da costa e dos perigos do curso marítimo, para que eles cheguem, sem maiores riscos, à ilha de Citera (ao coração de Carlota). Em conjunto, as referências eruditas e as imagens da linguagem figurada compõem o corpo principal do discurso – o que põe em evidência e torna a linguagem o

---

<sup>235</sup> DÄLLENBACH, Lucien, 1979, p. 53-54.

<sup>236</sup> MIRANDA, Sá de, v. II, p. 29-46.

<sup>237</sup> Cf. MACHADO, Álvaro Manuel, 1996, p. 140.

material plástico do breve provérbio machadiano. Mais do que a ação no plano físico, o elemento estruturador da arquitetura dramática, neste caso, é a linguagem.

Caberia, ainda, aqui, uma observação, talvez precoce, acerca da densidade das referências clássicas (gregas e romanas) na obra dramática de Machado de Assis. As peças de assunto grego que ele escreverá e publicará poucos anos depois – *Os deuses de casaca* (1866) e “Uma ode de Anacreonte” (1870) – parecem estar em fase preparatória com essa imersão no mundo antigo. Estas peças serão objeto de estudo nesta tese, como ponto de chegada de uma certa trajetória.



#### II. 4. No palco: a palavra em cena – um objeto em destaque

Publicada em *Teatro de Machado de Assis*, volume I, juntamente com “O caminho da porta”, em 1863, “O protocolo” é também uma peça curta, em um ato, com quatro personagens: Pinheiro, o marido, Elisa, a mulher, Venâncio Alves, o candidato a amante, e Lulu, uma jovem mulher, prima do casal – aparentemente de Elisa, pois, embora ela chame Pinheiro de “primo”, ele, na cena IV, diz a ela, referindo-se a sua mulher: “Tua prima é uma caprichosa.” (p. 201) Como aquela que a antecede no volume, a peça “O protocolo” foi levada à cena no ano anterior ao da publicação e teve seis representações seguidas.<sup>238</sup> “O caminho da porta” foi representado em setembro, e “O protocolo” em dezembro de 1862, entre os dias 4 e 17 de dezembro.<sup>239</sup>

A cena se passa na sala de visitas, em casa de Pinheiro, conforme a indicação cênica (na verdade, casa do casal Pinheiro e Elisa) – as personagens pertencem a uma classe social abastada. Com a mesma extensão de “O caminho da porta”, “O protocolo” é discretamente mais dinâmico: apresenta 14 cenas, ao passo que a outra apresenta 10; introduz na cena um objeto que desempenhará papel relevante no enredo, ao passo que na outra só há diálogos. Por esse ligeiro acréscimo na movimentação, que se dá no plano da ação, diversos autores apontaram o fato de que “O protocolo” situa-se mais

<sup>238</sup> Cf. GODOI, Rodrigo Camargo de, 2010, p. 213-214.

<sup>239</sup> As edições correntes, inclusive a de João Roberto Faria (2003), a de Teresinha Marinho (1982), a de Mário de Alencar (1910) e a edição príncipe (fonte de todas as outras) informam que a primeira representação se deu no mês de novembro. J. Galante de Sousa (1955, p. 362), entretanto, dá o dia 4 de dezembro de 1862 como a data da primeira representação. De fato, no *Diário do Rio de Janeiro*, de 4 de dezembro de 1862, p. 4, lê-se no anúncio sobre a representação daquele dia no Ateneu Dramático: “Finalizará o espetáculo com a primeira representação da comédia em 1 ato, original brasileiro do Sr. Machado de Assis, O PROTOCOLO.”

próximo do ideal teatral dominante na época, o do teatro realista. Há também outros elementos que colaboram para esse entendimento, como a temática do casamento e o tratamento mais coloquial entre os personagens.

Segunda peça de Machado de Assis levada ao palco, “O Protocolo” não contou com grande entusiasmo da crítica da época. Pode-se dizer que só o *Jornal do Comércio*, em 19/12/1862, dedicou-lhe algumas considerações, para dizer que se tratava de uma obra “de pouco vulto, mas escrita com gosto e graça”, e que seu autor, treinando em peças curtas como a que foi encenada, poderia, no futuro, alçar voos mais altos.<sup>240</sup>

Joel Pontes, em livro publicado sobre a obra do autor em 1960, assinala que “há progresso na comédia”; ele aponta a mudança de tratamento, “de tu para você”, que ocorre na cena X, e diz: “É uma vitória sobre o teatro sobretudo literário, pela liberdade que isto representa no desempenho do papel, dando-lhe maior relação com a vida.”<sup>241</sup> Palavras de Jean-Michel Massa: “Finalmente Machado de Assis afinava sua criação com a estética teatral do momento.”<sup>242</sup> Helena Tornquist, por sua vez, em apoio à ideia de que o espírito da comédia moderna, em “O protocolo”, é recriado com mais clareza, aponta “um objeto com a função de signo dramático (no caso, um álbum de recordações).”<sup>243</sup>

Embora sejam pertinentes todas essas posições acerca da dinâmica dramática de “O protocolo”, a linguagem continua sendo o elemento de maior destaque na cena. José Aderaldo Castelo, que afirma que a peça foi “levada à cena em nossos dias por mais de um grupo profissional, com pleno sucesso”, observa que a estrutura dramática expõe “simplesmente uma situação e não uma ação desenvolvida.”<sup>244</sup>

Um dos grupos profissionais que encenou “O protocolo” no século XX foi a companhia dramática do Teatro Cacilda Becker, sob a direção de Zbigniew Ziembinski. A apresentação da peça fez parte das comemorações do cinquentenário da morte de Machado de Assis, ocorrida em 1908. A recepção foi altamente elogiosa por uma parte da crítica.<sup>245</sup> Entre os críticos que avaliaram esse espetáculo figuram Bárbara Heliódora e Gilda de Melo e Souza. O espetáculo dirigido por Ziembinski, que teve a sua estreia no dia no dia 18 de junho de 1958, no palco do teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, era

<sup>240</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 2018, p. 118.

<sup>241</sup> PONTES, Joel, 1960, p. 56.

<sup>242</sup> MASSA, Jean-Michel, 1971, p. 328.

<sup>243</sup> TORNQUIST, Helena, 2002, p. 168.

<sup>244</sup> CASTELLO, José Aderaldo, 1969, p. 42.

<sup>245</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 2018, p. 115-133. Neste estudo, o pesquisador faz um levantamento exaustivo da recepção crítica de “O protocolo”.

composto por duas peças: “O protocolo”, de Machado de Assis, e “Pega-fogo”, de Jules Renard. O elenco era formado por Walmor Chagas, Cleide Yáconis, Fredi Kleemann e Celme Silva.

Bárbara Heliodora, porque criticou o espetáculo como um todo, dedicou apenas dois parágrafos (muito importantes) à peça do autor brasileiro. É pouco, mas é muito. Escreveu ela:

[...] podemos dizer que, provavelmente, em muito poucas ocasiões, um brasileiro do passado tem sido recebido com tamanha sensação de “revelação” como o foi Machado na noite de estreia do *Protocolo*. A apresentação da peça deu-nos a impressão de estarmos abrindo um álbum de família, se não de uma família puramente brasileira, pelo menos de uma família brasileira das muitas que se deixavam, na decoração de suas casas, influenciar pelo gosto francês, que por tanto tempo foi predominante no Brasil. O cenário e os figurinos de Nilson Pena já de início criam o ambiente de leveza e estilização que irão dar o tom de todo o espetáculo, que Ziembinski marcou com excepcional acerto. O grande mérito da apresentação está em sua unidade: Ziembinski criou o espetáculo não do ponto de vista de reconstituição histórica, por assim dizer, mas do ponto de vista um pouco fantasioso de quem olha para o passado – e as convenções do passado – com um sorriso um pouco irônico, mas essencialmente carinhoso.

Dada a real unidade do espetáculo, há um bom nível de equilíbrio nas interpretações, embora a graça e a *souplesse* de Cleide Yáconis a tornem, sem dúvida, a primeira figura. Walmor Chagas e Celme Silva nos pareceram os mais brasileiros como tipos, e estão ambos muito bem. Fredi Kleemann é o que tem linha muito mais exagerada, mas, embora tenha tropeçado várias vezes no texto, deu suficiente coerência ao Venâncio Alves para que a plateia o aceitasse muito bem no tipo criado. E isso, sem dúvida, foi o mais importante resultado de montagem de *O Protocolo*: a peça “passou” perfeitamente à plateia, que a recebeu com regozijo[,] uma interpretação tão viva de Machado de Assis, cinquenta anos depois de sua morte.<sup>246</sup>

Em outro texto publicado no *Jornal do Brasil*, em 04/01/1959, intitulado “Os melhores de 1958”, Bárbara Heliodora não só incluiu em sua lista o espetáculo “O Protocolo”, como justificou a sua escolha com as seguintes palavras: “Foi um trabalho de excepcional valorização de um texto através de um espetáculo de gosto, em que o ritmo imprimido pela direção de Ziembinski e um ótimo aproveitamento de atores foram os principais responsáveis pela impressão agradabilíssima que a peça nos deixou”.<sup>247</sup>

<sup>246</sup> HELIODORA, Bárbara, 2007, p. 404-405.

<sup>247</sup> HELIODORA, Bárbara, 2007, p. 426.

Bastariam essas avaliações para lançar por terra a visão de Quintino Bocaiuva sobre as peças iniciais de Machado de Assis; a questão é saber levá-las ao palco. “É verdade que os recursos, de que lança mão hoje em dia um diretor, talvez conseguissem salvar o tom excessivamente literários do diálogo, a monotonia de construção das cenas e a banalidade da situação.” – escreveu Gilda de Mello e Souza no artigo que dedicou ao espetáculo de Ziembinski quando representado em São Paulo.<sup>248</sup> Segundo a ensaísta, “no palco, a peça se revelou extremamente teatral, e o público reagiu de maneira exemplar a todos os achados da direção”.<sup>249</sup> As inovações teatrais do século XX, de fato, expandiu o campo das práticas cênicas, ampliou a linguagem do espetáculo e possibilitou releituras de textos do passado, alguns considerados pouco teatrais.<sup>250</sup> Gerd A. Bornheim, em *Questões do teatro contemporâneo*, afirma que “o passado não é apenas aceito ou repetido: muito mais ele é repensado, procurando dar-se ao que parece anacrônico novas possibilidades, num processo inventivo que recusa limites”.<sup>251</sup> No mundo contemporâneo, já não cabe mais discutir se um texto foi ou não escrito para ser encenado, esse debate perdeu completamente o sentido, pois “tudo é posto sobre o palco”.<sup>252</sup>

Dito isso, passemos à análise da peça.

\* \* \*

A peça começa com Elisa e Venâncio Alves em cena – na sala de visitas da casa de Pinheiro. Ele, o cortejador; ela, a esposa de Pinheiro. A presença de apenas os dois na sala já indica alguma coisa; o diálogo que se desenrola entre os dois, rico em linguagem figurada, é altamente revelador: ele a assedia, sugerindo que o casamento dela não vai bem. Eles se encontram numa situação de intimidade doméstica, porque a pergunta inicial que ela faz a ele mostra que passaram algum tempo em silêncio: “Está meditando?” (p. 185) Ele, “como que acordando” (há uma indicação cênica sobre isso), pede-lhe perdão. Elisa se diz acostumada à alegria com que a casa se ilumina pela presença de Lulu, jovem prima de Pinheiro. Venâncio se lhe contrapõe, dizendo que ela é ou está triste:

<sup>248</sup> SOUZA, Gilda de Mello e, 1980, p. 117.

<sup>249</sup> SOUZA, Gilda de Mello e, 1980, p. 117.

<sup>250</sup> Cf. JOÃO, Roberto Faria, 2018, p. 115-133.

<sup>251</sup> BORNHEIM, Gerd A, 1992, p. 18.

<sup>252</sup> BORNHEIM, Gerd A, 1992, p. 20.



ELISA

Triste, por quê, meu Deus?

VENÂNCIO

Eu sei! Se a rosa dos campos me fizesse a mesma pergunta, eu responderia que era falta de orvalho e de sol. Quer que lhe diga que é falta de... de amor?

ELISA  
(*rindo-se*)

Não diga isso!

VENÂNCIO

Com certeza, é.

ELISA

Donde conclui?

VENÂNCIO

A senhora tem um sol oficial e um orvalho legal que não sabem animá-la. Há nuvens... (p. 186)

Os personagens, em suas falas, não empregam os termos próprios para se referir às coisas: o “sol oficial” de que fala Venâncio é o marido de Elisa – Pinheiro; o “orvalho legal” é uma referência aos cuidados que um marido deve à sua mulher. As “nuvens” representam a crise da relação conjugal. Esse sistema de imagens das condições climáticas ocorre, ainda, em outras cenas da peça. Na cena III, no diálogo entre Venâncio e Pinheiro, em que este se diz aborrecido, aquele indaga: “Quer-me parecer que há nuvens no céu conjugal?”; ao que Pinheiro responde: “Há. Nuvens pesadas.” Venâncio já as tinha identificado com o seu “telescópio”, isto é, com a observação a certa distância, já que ele frequenta a residência do casal. Na cena seguinte (IV), em que Lulu discute com Pinheiro a situação do casal, o mesmo sistema de imagens é evocado: há nuvem que passa, vento do norte, vento do sul, passageira sombra, brisazinha do norte – tudo para aludir à crise conjugal. Os fenômenos atmosféricos são invocados como imagens, símiles, do problema em questão, que é

central na peça: ou o casamento se desfaz, ou é retomado. É o casamento que está em questão.

Ao fim e ao cabo, a peça resulta favorável à manutenção do vínculo matrimonial. Lulu acaba obtendo, com suas intervenções, a reconciliação do casal e o afastamento de Venâncio. Segundo Jean-Michel Massa, o casamento, nesta peça, é “não apenas preservado mas ainda glorificado”: “Eis aí uma peça moral! Ela corresponde melhor [do que “O caminho da porta”] às teorias alardeadas pelos críticos nos seus artigos.”<sup>253</sup>

Entre os críticos defensores de tais teorias encontra-se o próprio Machado de Assis. Sobre essa adesão do crítico Machado de Assis ao ideário moralizante do teatro realista, escreveu João Roberto Faria:

[...] ao estrear como crítico teatral no jornal *O Espelho*, em 11 de setembro de 1859, não escondeu suas preferências pelo repertório realista. As peças francesas de Dumas Filho ou Augier lhe pareciam superiores, por trazerem em seus enredos uma nítida feição utilitária. Ou seja, esses dramaturgos, contrários à “arte pela arte”, deram às suas obras um caráter edificante e moralizador, na medida em que se empenharam na defesa das chamadas virtudes burgueses.<sup>254</sup>

Era o casamento uma das “virtudes burguesas” defendidas pelo ideário do teatro realista daquela época com finalidade moralizadora. Nessa linhagem inscreve-se a peça “O protocolo”. O efeito moralizador, neste caso, não se alcança “pelos meios oratórios” – expressão empregada por Machado de Assis, para criticar algumas peças de Joaquim Manuel de Macedo –, nem por demonstração, nem por argumentação.<sup>255</sup> Conforme enuncia de forma clara e precisa, quando avalia o drama *Mãe*, de José de Alencar, o efeito é alcançado “pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte.”<sup>256</sup>

A arte de Machado de Assis obtém o efeito moralizante, sem ser panfletária, sem se valer de meios oratórios, sem ser demonstrativa, sem argumentar a favor de determinado ponto de vista, que se julgue conveniente o espectador assumir. A impressão causada no espectador deve conduzi-lo no caminho da civilização e da moralização dos costumes. Porém, Machado de Assis é sobretudo um artista: a impressão que a cena produz, ou deve produzir, vem de sua linguagem, que se

<sup>253</sup> MASSA, Jean-Michel, 1971, p. 328.

<sup>254</sup> FARIA, João Roberto, 2003, p. X-XI.

<sup>255</sup> ASSIS, Machado de, 2008, p. 442 e p. 419.

<sup>256</sup> ASSIS, Machado de, 2008, p. 419.

caracteriza pelos já mencionados dois planos: o da linguagem conotativa e o dos acontecimentos a que ela se refere, com muito pouca utilização dos termos próprios. No discurso da peça machadiana não domina a referencialidade direta, ele é, de certa forma, artificial: há estilização da realidade retratada por meio do emprego de figuras, de alusões diversas, de recursos, por que não dizer, poéticos.

A eficácia estética da encenação da peça, na montagem dirigida por Ziembinski, dependeu, justamente, da apreensão do espírito alusivo da linguagem indireta e da adesão a ele, ou seja, da estilização: “O diretor havia acentuado pela estilização todos os traços do artificialismo? A representação valeu por um teste: no palco, a peça se revelou extremamente teatral, e o público reagiu de maneira exemplar a todos os achados da direção.” Diz ainda Gilda de Melo e Souza; “O diálogo artificial teve, como consequência lógica, a estilização.”<sup>257</sup>

Em certo sentido, o teatro de Machado de Assis é e não é realista; embora o tema da peça pertença ao elenco dos temas abordados nas peças realistas, sua linguagem o diferencia e afasta dessa tendência. Considerado no contexto do teatro realista brasileiro, o dramaturgo demonstra ter uma concepção própria do texto dramático (diferente da dos outros autores nacionais), ainda que assimilada de textos franceses; ele não se submete ao registro coloquial denotativo, corriqueiro, da linguagem do dia a dia. A artesanaria verbal é elaborada num registro artístico de nível elevado, o que não só é adequado, mas próprio do gênero provérbio, a que pertence a peça. Trata-se de um texto equiparável aos de Alfred de Musset, em termos de qualidade literária.

Helena Tornquist, que estudou as relações do teatro machadiano com o teatro francês, reconhece afinidades entre “O protocolo” e a peça *Gabrielle*, de Émile Augier:

Embora sem marcas concretas, a peça mantém os vínculos com o texto do repertório francês, por meio da temática comum: a defesa da família e do casamento. A presença inoportuna de um jovem que assedia a esposa é precisamente o motivo de *Gabrielle*, peça de Augier que obtivera grande sucesso, inclusive no Brasil, e que, de certo modo, fazia um contraponto a *La dame aux Camélias* na defesa da integridade da mulher e da família. (A ampla repercussão do texto de Augier no Brasil comprova-se no fato de José de Alencar e o próprio Machado terem escrito peças com o mesmo título, conforme registro de pesquisadores.)<sup>258</sup>

<sup>257</sup> SOUZA, Gilda de Mello e, 1980, p. 117 e p. 119.

<sup>258</sup> TORNQUIST, Helena, 2002, p. 169.

A “Gabriela” de Machado de Assis é um texto considerado perdido. Galante de Sousa explica que a peça foi representada em São Paulo, pela primeira vez, em 20 de setembro de 1862. As notícias sobre a representação da peça não indicavam o nome do autor, mas diziam tratar-se de um drama em 2 atos (ver Fig. 2). Entretanto, numa nota publicada nos apêndices do *Correio Paulistano*, no mesmo dia 20 de setembro, assinada por “Um amador”, há a informação de que a peça é de Machado de Assis. Sem conseguir mais informações, o pesquisador a deu por perdida. Em texto publicado em 2018, João Roberto Faria informa que a suposta “Gabriela” de Machado de Assis é, na verdade, uma tradução de *Le marchand de jouets d'enfant*, de Mélesville e Léon Guillard.<sup>259</sup>

**THEATRO.**

**Sabbado 20 de Setembro de 1862.**

Recita em festejo á inauguração da nova empresa intitulada

**EMPRESA NACIONAL.**

Começará o espectáculo pelo novo hymno escripto expressamente para este fim e cantado por toda a companhia, offerecido por um ARTISTA.

**ESTREA DA SR.<sup>a</sup> D. ISMENIA MARTINS.**

Primeira representação do novo drama em 2 actos

**GABRIELLA.**

PERSONAGENS.

Plumer, fabricante de brinquedos.....	Sr. José Luiz.
Lord Laverley (Alberto).....	» Eduardo.
Gabriella, cega, filha de Plumer.....	Sr. <sup>s</sup> Velluti.
Lucy, irmã collaza de Gabriella.....	» Ismenia.
Marchanier, proprietario.....	Sr. Paulo.

No intervalo do 1.<sup>o</sup> ao 2.<sup>o</sup> acto a orchestra executará uma linda valsa, composição do illm. sr. Saturnino A. da Silva, intitulada

**A PRIMAVERA.**

Findo o drama, o distincto artista sr. José Eugenio, em obsequio a empresa, executará, acompanhado por toda a orchestra uma linda variação.

Finalisarã o espectáculo com a nova comedia em 1 acto, ornada de musica

**OS MARIDOS NO PREGO.**

PERSONAGENS.

Batafogo.....	Sr. Vasquez.
Berbalhão.....	» Gustavo.
Amador.....	» Paulo.
Olympia.....	Sr. <sup>s</sup> Velluti.
Rita.....	» Inenia.

O theatro acha se primorosamente decorado.

Os bilhetes vendem-se no cecriptorio do theatro.

Principiará as 8 horas da noite.

Esta nova empresa, promette todos os esforços afim de que o publico fique satisfeito; o programma de seus trabalhos é o seguinte: cada semana, em sabbado ou domingo haverá um novo e escolhido espectáculo, bem ensaiado, e decorado com acceto e propriedade, não se poupando a dita empresa ás despesas necessarias para esse fim, assim como de mandar buscar artistas de merito, dos quaes alguns já estão contratados, e se esperão por todo o mez de Outubro. Nenhum espectáculo terá immediata repetição logo que haja um repertorio completo.

Fig. 2 – Anúncio da peça “Gabriela”, sem indicação da autoria.

FONTE: *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 20 set. 1862.

<sup>259</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 2018a, p. 13-36. [nota de rodapé da página 33].

Com o mesmo tema do casamento posto em risco pela rotina da vida matrimonial, Machado de Assis compôs, também, “O protocolo” (1862), e José de Alencar, a peça “O que é o casamento?” (1861). Pode-se supor (é uma hipótese) que os autores, tendo composto essas peças, tenham se desinteressado das “Gabrielas”. A de Alencar ficou incompleta; a de Machado de Assis era uma tradução.

Embora as duas peças brasileiras, a de Alencar (“O que é o casamento?”) e a de Machado (“O protocolo”), tenham sido aproximadas da *Gabrielle* de Augier,<sup>260</sup> na verdade, as três peças têm apenas dois pontos em comum: a situação inicial e o desfecho. A situação inicial, em todas elas, caracteriza-se pelo fato de o casamento estar em crise. Em *Gabrielle* e em “O que é o casamento?” o casamento já dura alguns anos; o casal francês tem uma filha de 6 anos e o brasileiro, uma filha de 3 – a rotina instalou-se na vida matrimonial, os maridos têm interesse por questões extraconjugais, negócios e política, e passam muito tempo fora do lar. Em “O protocolo” o caso é um pouco diferente: o casamento é recente, menos de 5 meses, mas, do mesmo modo, o marido passa muito tempo fora de casa. Jean-Michel Massa julga que a crise deriva do fato de o marido ainda não se ter adaptado à vida matrimonial.<sup>261</sup> Em todas as três peças o desfecho é o mesmo: o casamento é salvo, superada a possibilidade de concretização, pela mulher, de um adultério. No mais, os três enredos são diversos, e as estruturas completamente distintas.

Na peça de Augier, Gabrielle planeja fugir com Stéphane, o homem que a assedia; na de Alencar, isso nem passa pela cabeça de Isabel, ela é fiel a seu marido, ela o ama verdadeiramente; na de Machado, a mesma coisa. Na peça de Augier, o sedutor assedia a esposa de Julien ao longo de toda a peça, suas tentativas são descobertas e o marido lhe pede que investigue para saber quem é o assediador de sua mulher, o que é uma armadilha (armada) para ele; na peça de Alencar, o sedutor atua como sedutor apenas no primeiro ato, o restante da peça gira em torno da suspeita do marido de que o assediador seja um outro, Sales; na peça de Machado, o assédio de Venâncio a Elisa encontra-se no foco da trama, o interesse dela por Venâncio pode ser posto em dúvida, ou seja, ela pode estar apenas provocando o marido, para atrair-lhe a atenção; e o objeto posto em destaque na peça, o álbum, é parte da tentativa de sedução.

---

<sup>260</sup> Cf. TORNQUIST, Helena, 2002, p. 169.

<sup>261</sup> Cf. MASSA, Jean-Michel, 1971, p. 328.

Com enredos tão dessemelhantes, não cabe falar em imitação; no máximo, pode-se aventar a possibilidade de sugestão temática, a partir do autor francês – já que em todos os casos o casamento é preservado, o adultério não ocorre.

A comédia de Émile Augier é escrita em versos alexandrinos, as brasileiras são escritas em prosa. Quanto à estrutura, a peça de Alencar assemelha-se mais à de Augier do que a de Machado de Assis. Nela a trama é desenvolvida, há ações numerosas, algumas secundárias em relação ao eixo da ação principal. Na peça de Machado de Assis, a trama é reduzida ao mínimo e não há ações secundárias. Podemos dizer que, nas duas peças brasileiras,<sup>262</sup> as estruturas são distintas. Ambas são comédias, a de Alencar tem quatro atos e dez personagens, a de Machado tem um só ato e quatro personagens. A ação, na peça de Alencar, é desenvolvida, e há ações de menor importância do que outras: por exemplo, nas duas primeiras cenas aparece o negociante Alves, que se queixa do mal estado de seus negócios e conversa com Miranda sobre casamento – Miranda oferece-lhe ajuda financeira, em caso de necessidade; ele (Alves) só reaparece nas cenas VII e VIII do terceiro ato, em que reafirma a falência de seu negócio e pede dinheiro emprestado – empréstimo a que Miranda se furta; porém, Alves é socorrido por Isabel. Tais cenas, portanto, não contribuem para o desenvolvimento da ação principal; elas servem, se é que servem, apenas para revelar marcas de caráter de Miranda e de Isabel. Na peça de Machado de Assis não há cenas desse tipo.

Na caracterização distintiva das duas peças, a comédia de Alencar e a de Machado de Assis, poder-se-ia dizer que a primeira tem ação desenvolvida, é rica em detalhes. Nessa caracterização, ainda, podemos tomar dois símiles à teoria literária: o romance e o conto. O romance caracteriza-se por “pluralidade dramática, isto é, uma série de dramas, conflitos ou células dramáticas”, que podem ter “níveis diferentes de interesse”<sup>263</sup> – serviria de símile à peça de Alencar. O conto caracteriza-se por ser “uma unidade dramática, uma célula dramática”, por conter “um só conflito, um só drama, uma só ação”<sup>264</sup> – o conto serviria de símile ao provérbio de Machado de Assis. Numa proposição mais genérica, o romance está para a peça teatral realista como o conto está para o provérbio.

A estrutura do provérbio, descarnada como é, restringe-se ao essencial: peças desse gênero são curtas, com diálogos densos, estilizados, sem cenas acessórias, com os

---

<sup>262</sup> O que se afirma aqui sobre a peça de Alencar vale igualmente para a de Augier.

<sup>263</sup> MOISÉS, Massaud, 1973, p. 190.

<sup>264</sup> MOISÉS, Massaud, 1973, p. 124.

índices e as informações que produzem o efeito de real reduzidos ao mínimo. Nos provérbios de Machado de Assis, inclusive em “O protocolo”, até mesmo as representações da realidade, as referências ao contexto social brasileiro, que produzem nas peças realistas o “efeito de real”, são discretas, estilizadas.

A linguagem, na peça machadiana, aproxima-se, por sua condensação, do poético.<sup>265</sup> Já vimos que, pelo menos em parte, a estilização nos provérbios machadianos se faz por meio do emprego da linguagem figurada. Na cena I há duas sequências de imagens, que formam o cerne do diálogo entre Elisa e Venâncio: a série de referências a fenômenos da natureza (“um sol oficial”, “um orvalho legal”, “temporal”, “chuva que açoita as vidraças”) e a série em que ele (Venâncio) e ela (Elisa) são representados numa narrativa inventada por ele, que desemboca na sala em que eles conversam um com o outro.

Eis um trecho da segunda sequência:

VENÂNCIO

[...] Tive até certo tempo o sossego e a paz do homem que está fechado no gabinete sem se lhe dar da chuva que açoita as vidraças.

ELISA

Por que não se deixou ficar no gabinete?

VENÂNCIO

Podia acaso fazê-lo? Passou fora a melodia do amor; o coração é curioso e bateu-me que saísse, levantei-me, deixei o livro que estava lendo; era *Paulo e Virgínia!* Abri a porta e nesse momento a fada passava. (*reparando nela*) Era de olhos negros e cabelos castanhos.

ELISA

Que fez?

VENÂNCIO

Deixei o gabinete, o livro, tudo para seguir a fada do amor!

ELISA

Não reparou se ela ia só?

---

<sup>265</sup> Ezra Pound dizia ser a poesia “a mais condensada forma de expressão verbal.” (POUND, Ezra, 1970, p. 40.)

VENÂNCIO  
(*suspirando*)

Não ia só!

[...]

ELISA

Foi loucura. Apanhou chuva!

VENÂNCIO

Ainda estou apanhando. (p. 187-189)

Nessa sequência metafórica, os personagens são ao mesmo tempo representados metaforicamente e representados como referência dos termos metafóricos. Trata-se de uma espécie singular de ocorrência da linguagem figurada, em que representados e representantes são idênticos.

A narrativa inventada (no passado) por Venâncio desemboca no presente: o “Ainda estou apanhando.” equivale a uma declaração atual de amor. Elisa, evidentemente, percebe e o aconselha a não dar a esse sentimento tanta importância. A cena termina assim:

ELISA

[...] Não dê corda à paixão, que ela parará por si.

VENÂNCIO

Isso não!

ELISA

Faça isso... por mim!

VENÂNCIO

Pela senhora! Sim... não...

ELISA

Tenha ânimo! (p. 191-192)

Essa primeira cena de “O protocolo” termina assim, com a resposta paradoxal a que Venâncio foi conduzido por Elisa. Quando ela lhe pede que desista de seu intento amoroso por ela (“por mim!”), ele se vê diante de uma impossibilidade: sua resposta é



“sim”, por dever de vassalagem amorosa, e é “não” por seu amor – ao qual a vassalagem amorosa está vinculada. O amor e a fineza da sujeição amorosa são uma só coisa: daí resulta que o “sim” e o “não” se fundem numa só realidade no espírito do amante.

Essa situação-limite, em que o personagem se vê fazendo duas afirmativas que, ao mesmo tempo, são para ele verdadeiras, também conduz a linguagem na direção do poético. Até aqui, o emprego disseminado de linguagem figurada, com emprego frequente de alusões e referências literárias, mitológicas, históricas e culturais, tem sido o elemento caracterizador principal da tendência poética do teatro machadiano. Agora, encontramos-nos diante daquilo que Gaston Bachelard chama de “instante poético”:

O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas já agradam ao poeta. Mas, para o arroubo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraíam em ambivalência. Surge então o instante poético... No mínimo, o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém é mais: é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica.<sup>266</sup>

As palavras finais da cena I de “O protocolo” culminam, empregando o termo tomado a Bachelard, num instante poético. Toda a cena se construiu com linguagem figurada, conotativa, desdobrada em dois planos: o das figuras e o dos sentidos que elas têm (o que se passa na vida dos personagens em cena). Em certo momento há convergência entre os dois planos (quando Venâncio diz que ainda está apanhando chuva), e, daí, a cena avança para o resultado final: o instante poético.

A cena é de execução perfeita; a ela caberiam as palavras que João Roberto Faria disse da cena V de “O caminho da porta”: tivesse a comédia apenas diálogos desse tipo, estaríamos diante de uma pequena obra-prima teatral.<sup>267</sup>

No diálogo há apenas uma referência literária e uma referência mitológica. Em comparação com “O caminho da porta”, esta comédia apresenta um número muito menor de citações, referências e alusões – o que não significa redução da densidade da linguagem figurada. A referência literária que aparece é o romance *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint Pierre, obra do século XVIII (1788), muito lida no século XIX brasileiro. A presença dessa referência a um romance em que o amor entre os

<sup>266</sup> BACHELARD, Gaston, 1985, p. 184.

<sup>267</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 2006, p. 376.

personagens não se concretiza talvez possa ser entendida como uma pista deixada pelo autor quanto ao destino de Venâncio, que lia o livro, numa noite de chuva, quando lhe passou sob a janela a mulher que ele seguiu (narrativa alegórica em que ele próprio e Elisa comparecem “em figura” – evidentemente, a história narrada não aconteceu).

A referência mitológica é à fênix, ave fabulosa, que vivia muitos séculos e, depois de queimada, renascia das próprias cinzas. A menção da fênix na cena ocorre no momento em que Elisa tenta dissuadir Venâncio de dar corda a sua paixão:

ELISA

A que pode levá-lo esse amor? Mais vale sufocar no coração a chama nascente do que condená-la a arder em vão.

VENÂNCIO

Não; é uma fatalidade! Arder e renascer, como a fênix, suplício eterno, mas amor eterno também.

ELISA

Eia! Ouça uma... amiga. Não dê a esse sentimento tanta importância. Não é a fatalidade da fênix, é a fatalidade... do relógio. Olhe para aquele. Lá anda correndo e regulando; mas se amanhã não lhe derem corda, ele parará. Não dê corda à paixão, que ela parará por si. (p. 191)

Elisa representa, em “O protocolo”, o pensamento racional, “realista”, ao passo que Venâncio é o amante romanticamente devotado a seu ideal. Essas características são simétricas, embora atenuadas, com relação às de Carlota e de Valentim em “O caminho da porta”. É o autor tentando alcançar a “naturalidade” da comédia realista, mas sem abandonar o gênero provérbio.

\* \* \*

Atingido o ápice do final da cena I, a peça toma um ritmo verbal em que aparecem numerosas figuras de linguagem; quase nunca as coisas e situações são referidas de forma objetiva.

Quando Venâncio interpela Pinheiro – que traz a cara feia, aspecto de triste, segundo a opinião de uns, ou de aborrecido, segundo o próprio Pinheiro –, alegando que a situação de casado é boa (cena III) e que não há razão para maus humores, Pinheiro responde perguntando-lhe: “O que pensa da China, Sr. Venâncio?” (p. 194) A partir

desse ponto, China se torna metáfora de casamento; fala-se da China, mas a referência é o casamento:

PINHEIRO

[...] Vá à China, e verá como as coisas mudam tanto ou quanto de figura.

VENÂNCIO

Para adquirir essa certeza não vou lá.

PINHEIRO

É o que lhe aconselho; não se case!

VENÂNCIO

Que não me case?

PINHEIRO

Ou não vá à China, como queira. De fora, conjecturas, sonhos, castelos no ar, esperanças, comoções... Vem o padre, dá a mão aos noivos, leva-os, chegam às muralhas... Upa! estão na China! Com a altura da queda fica-se atordoado, e os sonhos de fora continuam dentro: é a lua de mel; mas, à proporção que o espírito se restabelece, vai vendo o país como ele é; então poucos lhe chamam celeste império, alguns infernal império, muitos purgatorial império. (p. 194-195)

Na continuação da discussão sobre a crise no casamento, voltam as imagens: “nuvens no céu conjugal”, “nuvens pesadas”. Venâncio confessa que já as tinha visto com o seu “telescópio” e tenta convencer o outro a reaproximar-se da esposa: “Beleza obriga.” – diz-lhe ele. A esse argumento, Pinheiro se declara a favor do “novo princípio de não-intervenção nos Estados.” (p. 197)

Consistia a não intervenção no seguinte princípio, formulado por Kant em seu *Projeto de paz perpétua* (1795): “Nenhum Estado deve imiscuir-se pela força na constituição e governo de um outro Estado.”<sup>268</sup> No século XIX europeu, a intervenção tinha-se tornado prática usual na política europeia depois da Revolução Francesa, pelas forças que se opuseram a ela. A não intervenção predominava no sistema político europeu antes da Revolução Francesa, “e depois de 1850 até a I Guerra Mundial”.<sup>269</sup> Quando Machado de Assis traz eventos de dimensão internacional para a realidade

<sup>268</sup> KANT, Emanuel, apud MELLO, Celso A., 1990, p. 10-11.

<sup>269</sup> MELLO, Celso A., 1990, p. 11.

miúda representada na cena, ele obtém, no teatro, um efeito semelhante ao discutido por Haroldo de Campos, no território da poesia lírica.<sup>270</sup> A experiência do particular como que se funde à dimensão universal.

A dimensão das questões internacionais na obra de Machado de Assis comparece até mesmo numa obra de caráter lírico, como é o seu primeiro livro de poesias, *Crisálidas*, publicado em 1864: há nesse livro um poema dedicado à situação deplorável do México, sob a intervenção de potências europeias, e outro sobre a Polônia, também sob intervenção estrangeira.<sup>271</sup>

Na situação de “O protocolo”, Venâncio representa o Estado interventor; e o casamento, o Estado matrimonial – sobre o qual Pinheiro não admite intervenções externas. Introduce-se aqui a linguagem do direito internacional, ou da diplomacia – o que guarda relação com o título da peça. Lulu, a prima do casal, atua pela reconciliação ao longo de todo o enredo. Essa linguagem diplomática alcança o ápice no final, quando o casal se reconcilia, Venâncio é diplomaticamente dispensado, e Lulu diz: “Vamos celebrar o tratado de paz.” – palavras finais da peça.

O título da peça, “O protocolo”, tem também sentido metafórico, de conotação diplomática ou de correspondência oficial entre Estados. “Protocolo” tanto pode significar o livro – na verdade um álbum – que Venâncio dá a Elisa em seu aniversário, como pode representar a ação designada pelo verbo “protocolar”, isto é, dar entrada num requerimento amoroso, equivalente a uma intervenção no Estado matrimonial. É assim que Pinheiro entende o “protocolo”:

PINHEIRO

Ouvi falar de uma conferência [entre Venâncio e Elisa] e de umas notas... [a dedicatória do álbum] uma intervenção da sua parte na dissidência de dois estados unidos pela natureza e pela lei; gabaram-me os seus meios diplomáticos, as suas conferências repetidas, e até veio parar às minhas mãos este protocolo, tornado agora inútil, e que eu tenho a honra de depositar em suas mãos.

VENÂNCIO

Isto não é um protocolo... é um álbum... não tive intenção...

PINHEIRO

Tivesse ou não, archive o volume, depois de escrever nele – que a potência Venâncio Alves não entra na santa-aliança. (p. 233)

<sup>270</sup> CAMPOS, Haroldo de, 1992, p. 89-96.

<sup>271</sup> Cf. ASSIS, Machado de, 2008, v. 3, p. 406-407 e p. 407-409, respectivamente.

Novamente aparece o entrecruzamento do particular com o universal: a Santa Aliança, instituída depois das invasões napoleônicas (1815), foi “um acordo político selado entre as grandes potências monarquistas da Europa [...], com o objetivo de reorganizar o mapa político da Europa”.<sup>272</sup> Do mesmo modo, o mapa familiar, matrimonial, de Pinheiro estava sendo reorganizado, com a exclusão da “potência Venâncio Alves”.

Quanto ao álbum, ele é ainda uma alusão aos costumes da época; na descrição do cenário de “O caminho da porta” consta que sobre a mesa da sala da casa de Carlota há um álbum – esse objeto, somado aos demais lá enumerados (consolo, piano, divã, poltronas, cadeiras, mesa, tapete, espelho, quadros, etc.), além de compor o ambiente de uma sala elegante, ajuda a produzir um “efeito de real”. (Cf. p. 131) Na peça *Deuses de casaca* também há referência ao álbum como um objeto característico da vida contemporânea (daquele tempo). (Cf. p. 394) Tanto era um hábito da época o álbum, que Machado de Assis, como poeta, escreveu versos em álbuns, como, por exemplo, estes, que se denunciavam pelos títulos: “No álbum do Sr. F. G. Braga”, “No álbum da artista Ludovina Moutinho”, “No álbum do Sr. Quintela” e “No álbum da rainha d. Amélia”.<sup>273</sup>

Sendo a linguagem da peça mediada por figuras, alusões, referências literárias, mitológicas, culturais enfim, a apresentação de dados da realidade sociocultural brasileira se faz também de modo estilizado, por pinceladas rápidas, ou em íntima associação com as figuras utilizadas na discussão do problema conjugal. Na cena VI, Lulu discute com Elisa a situação do casamento desta; Elisa rebate à sua interlocutora com um discurso revelador da mentalidade social daquele tempo:

ELISA

[...] Quero, entretanto, instruir-te de uma coisa. Não lhe [a Pinheiro] ouviste falar no direito? É engraçada a história do direito! Todos os poetas concordam em dar às mulheres o nome de anjos. Os outros homens não se atrevem a negar, mas dizem consigo: “Também nós somos anjos!” Nisto há sempre um espelho ao lado, que lhes faz ver que, para anjos, faltam-lhes... asas! Asas! asas! a todo o custo. E arranjam-nas; legítimas ou não, pouco importa. Estas asas os levam a jantar fora, a dormir fora, muitas vezes a amar fora. A essas asas chamam enfaticamente: o nosso direito. (p. 206)

<sup>272</sup> PORTO, Gabriela, s.d. Disponível em: < <https://www.infoescola.com/historia/santa-alianca/>>. Acesso em: 9 jul. 2019.

<sup>273</sup> Cf. ASSIS, Machado de, 2008, v. 3, p. 697, p. 759, p. 843 e p.857, respectivamente.

Em sua fala, Elisa demonstra perspicácia, agudeza de espírito, revelando uma compreensão rara do código social oitocentista, no tocante às liberdades masculinas e, correlatamente, à condição feminina – neste caso, no contexto de um casamento. Essa mentalidade, que conferia privilégios aos homens, era dominante no século XIX, com extensões até à atualidade. A evolução dessa consciência na sociedade foi lenta; a história das mulheres apareceu como um campo específico de estudo apenas na segunda metade do século XX.<sup>274</sup> As ideias críticas de Elisa, a respeito do comportamento masculino e da condição subalterna da mulher, fazem dela uma representante de uma galeria de mulheres, aquelas que assumiram a consciência de sua própria situação e que, inconformistamente, questionaram as ideias dominantes e deram início às lutas pela independência feminina. Ela representaria bem o perfil desejado das mulheres engajadas na luta pela emancipação feminina. A consciência que ela revela é pré-requisito para qualquer passo adiante nessa luta. Que isso também era coisa do século XIX, provam-no os estudos da professora Constância Lima Duarte e de outras autoras contemporâneas que se dedicam ao tema da mulher na literatura. No que diz respeito à consciência sobre a condição da mulher na sociedade, Elisa não faria feio ao lado de figuras como Nísia Floresta Brasileira Augusta, Beatriz Francisca de Assis Brandão, Clarinha da Costa Siqueira, Delfina Benigna da Cunha, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas e Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar – todas daquele tempo.<sup>275</sup>

Ainda a propósito de mulheres, observe-se que a presença delas nos saraus, clubes e associações era vedada. “Por que a ausência de mulheres nessas festas?” Raimundo Magalhães Júnior responde: “Talvez porque terminavam a altas horas e havia dificuldade de transportes, ou porque os preconceitos da época eram por demais arraigados para permitirem nelas a participação de moças e senhoras, retidas nos lares por pais severos e maridos ciumentos.”<sup>276</sup> A partir da década de 1870 diversos clubes destinados à divulgação de música clássica foram criados no Rio de Janeiro; em 1882 foi inaugurado o Clube Beethoven, no qual ingressou Machado de Assis em 1883 e do qual foi bibliotecário. Raimundo Magalhães Júnior informa: “[...] o Clube Beethoven era só de cavalheiros, no estilo inglês, severo ao ponto de não permitir a presença de

---

<sup>274</sup> Cf. SCOTT, Joan, 1992, p. 63.

<sup>275</sup> Cf. DUARTE, Constância Lima, 2003/2004, p. 195-219.

<sup>276</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo, 1981, v. 1, p. 156.

damas em sua sede.”<sup>277</sup> Esse clube cresceu, ganhou fama, passou a interessar ao público em geral. Por causa disso, o Clube resolveu dar alguns concertos especiais no Cassino Fluminense, para permitir a presença de mulheres, sem que as regras do Clube fossem infringidas.

No tocante à fidelidade da retratação da realidade nas obras machadianas, ao apontar uma “falha” do autor (no que diz respeito à “constituição da família”), Lúcia Miguel Pereira afirma: “Como informante, não parece Machado de Assis ter sido menos exigente consigo mesmo do que como artista, atento às datas, aos acontecimentos sociais e políticos, não desdenhando deter-se em minúcias, sempre acurado, exato e preciso.”<sup>278</sup> Conforme ela mesma afirma (no caso da “constituição familiar”), aqui podemos dizer que “não será necessário coligir dados para mostrar”<sup>279</sup> a verdade das afirmações feitas sobre a mentalidade dominante daquele tempo.

Na passagem citada, a realidade social é apresentada, digamos, em estado bruto, sem a roupagem das figuras. Elisa é direta, vai justo ao ponto: a questão dos privilégios masculinos na sociedade. Se há a imagem dos “anjos” e das “asas” na linguagem dela, é para desmistificar a visão que os poetas têm da mulher.

Em outras passagens da peça, no entanto, o dado da realidade apresentado aparece em íntima conexão com figuras de linguagem. Vejam-se estas falas da cena XII:

PINHEIRO

[...] estou seguro de que não são muito santas as intenções que trazem à minha casa Venâncio Alves.

ELISA

Pois eu nem suspeito...

PINHEIRO

Vê o céu nublado e as águas turvas: pensa que é asada ocasião para pescar.

ELISA

Está feito, é de pescador atilado!

PINHEIRO

<sup>277</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo, 1981, v. 3, p. 52.

<sup>278</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, 1958, p. 19.

<sup>279</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, 1958, p. 19.

Pode ser um mérito a seus olhos, minha senhora; aos meus é um vício de que o pretendo curar, arrancando-lhe as orelhas.

ELISA

Jesus! Está com intenções trágicas!

PINHEIRO

Zombe ou não, há de ser assim.

ELISA

Mutilado ele, que pretende fazer da mesquinha Desdêmona?

PINHEIRO

Conduzi-la de novo ao lar paterno.

ELISA

Mas afinal de contas, meu marido, obriga-me a falar também seriamente.

PINHEIRO

Que tem a dizer?

ELISA

Fui tirada há meses da casa de meu pai para ser sua mulher; agora, por um pretexto frívolo, leva-me de novo ao lar paterno. Parece-lhe que eu seja uma casaca que se pode tirar por estar fora da moda? (p. 225-227)

Se é verdade que Pinheiro está irritado com a “pescaria” de Venâncio, se é verdade que foi Lulu quem lhe abriu os olhos para isso, é igualmente verdadeiro que ele, no final da cena III, dera a Venâncio plena liberdade de acesso à sua casa, para jantar com sua mulher, na ausência dele, no dia do aniversário dela. Também é verdade que o arrufo entre Pinheiro e Elisa tivera origem no fato de ele, no exercício dos seus “direitos de marido”, não tê-la conduzido à casa de sua madrinha (cena VI).

Voltando às imagens da cena transcrita: a “casaca” é apenas mais um objeto dos que aparecem na trama, neste caso, um objeto utilizado como metáfora; na cena I havia o espelho; na cena VIII aparece o álbum, que está no centro da ação. Na sequência desse trecho, a metáfora da casaca será desenvolvida – Pinheiro diz a Elisa que “antes fosse [ela] uma casaca” (p. 227), que quando sai com sua casaca vai “descansado a respeito ela” (p. 227), porque “ela não olha complacente para as costas alheias”; Elisa lhe pergunta se ele vê nela “alguns salpicos” (p. 227); ele responde que não vê, mas que vê



“a rua cheia de lama e um carro que vai passando”; Elisa conclui que ele quer uma “separação temporária” (p. 227), até que passe o carro, e pergunta-lhe como ele pretende andar (sem ela, que é a casaca) durante o período da separação; ela ainda lhe diz que, no isolamento, ele irá “ao alfaiate provar outras casacas” (p. 228). No trecho citado, Elisa é a casaca, é Desdêmona, é o peixe a ser pescado por Venâncio. Quanta metáfora!

Gilda de Mello e Souza, no artigo que escreveu sobre a encenação de “O protocolo” em 1958, atribui à casaca a condição de símbolo, que remete à vida sentimental do casal. E sobre o privilégio do álbum (outro objeto), na estrutura da peça, diz ela:

O álbum havia sido, durante toda a peça, o núcleo central da peripécia, o catalizador da ação, o pretexto para as personagens se revelarem. Criador de arabesco – álbum que se dá, que se recebe, que se folheia, que se surpreende, que se devolve – era natural que acabasse reunindo, num último desenho, as quatro personagens que baralhara.<sup>280</sup>

De fato, a única cena em que os quatro personagens se reúnem no palco é a última, em que o álbum/protocolo é devolvido a Venâncio, que se retira, pois ele não foi admitido à “santa-aliança”.

Ainda na passagem transcrita acima, mergulhado na abundância de figuras, há um dado da realidade, que vem casado à imagem da casaca: trata-se da possibilidade, naquela sociedade, de o marido, insatisfeito, devolver a mulher com quem se casou ao pai dela. O marido, devolvendo a mulher, troca de roupa (de casaca). No meio de tanta imagem, a linguagem direta – a devolução da mulher ao lar paterno – adquire foros de alegoria. A referência à realidade torna-se, assim, ela própria, um elemento da estilização maciça empregada na peça.

O dado ficcional – a devolução da mulher – torna-se, também documento de uma época. Essa pincelada rápida nos remete a outro texto, de outro autor, de outro tempo, de outro movimento literário, mas que narra um acontecimento do tempo de Machado de Assis; trata-se de um texto de Pedro Nava. Ele, Nava, narra um acontecimento de 1878, ocorrido com um cirurgião, que era professor da faculdade baiana de medicina no tempo em que seu pai lá estudara. O caso “indecoroso” ganhou

---

<sup>280</sup> SOUZA, Gilda de Mello, 1980, p. 122.

repercussão na imprensa da época,<sup>281</sup> e seu protagonista foi o dr. José Pedro de Souza Braga. Palavras de Pedro Nava:

Já professor e homem maduro, o Braga convolou em justas núpcias a 30 de novembro de 1878, para logo no dia seguinte dar início a um dos mais estridentes escândalos sociais e profissionais que sacudiram família e medicina no Brasil. O Braga, pelos autos do processo onde se consignaram ato bandalho por ato bandalho a que ele se entregou – começou sua noite de núpcias por manobras lúbricas e periciais. Verificou de saída que a mulher tinha mamas flácidas e grandes lábios afastados demais. Desconfiou. Para comprovar se a pobre coitada era virgem esgravatou-a primeiro a dedo. Mal edificado, passou a testá-la mesmo a marzapó e montou-a cinco vezes. Dormiu. E no dia seguinte devolveu-a aos pais, com as partes em petição de miséria e, ainda por cima, posta de puta.<sup>282</sup>

A rápida pincelada de Machado de Assis, envolta em enorme quantidade de metáforas, fica como que abafada – mas, ao mesmo tempo, expõe alusivamente um aspecto, um hábito sórdido, humilhante para a mulher, da vida social daquele tempo. Não pode haver linguagem mais oposta à de Machado de Assis do que a linguagem de Pedro Nava. Machado valia-se de subterfúgios “para exercer a sua malícia, sem ofender o público recatado a que se dirig[ia]” – palavras de Gilda de Mello e Souza.<sup>283</sup> A linguagem utilizada por Pedro Nava põe a nu aquilo que na peça machadiana aparece sob a forma discreta da estilização.

Vista como um todo, a peça “O protocolo”, conforme observaram alguns críticos, revela que o autor fez concessões (pequenas) ao padrão do teatro realista. Um dos sinais que aponta nessa direção é a redução drásticas das referências literárias e culturais, especialmente as do mundo antigo (gregas e latinas). Apesar disso, como ficou demonstrado, a linguagem das personagens é altamente figurada – elas não falam como falariam “na realidade” as pessoas naquelas situações. Há uma artificialidade nas falas que é própria do gênero provérbio. Machado de Assis propunha um teatro edificante, não um teatro destinado ao entretenimento, muito menos um teatro panfletário ou demonstrativo desta ou daquela tese moral.



<sup>281</sup> Pedro Nava menciona a “Questão Braga / Discussão do exame médico-legal do dia 2 de dezembro de 1878”, publicada no jornal *Monitor*, da Bahia, em 1879. (NAVA, Pedro, 1978, p. 101) De fato, em *O Monitor*, jornal baiano, há matérias diversas sobre a “Questão Braga” em 5 (p. 2), 7 (p. 2), 11 (p. 2), 14 (p. 2), 18 (p. 2), 19 (p. 2) e 21 (p. 2) de fevereiro de 1879. Todas essas matérias apareceram na seção “Ineditoriais”, o que significa que os artigos não refletiam a posição ou a opinião do periódico.

<sup>282</sup> NAVA, Pedro, 1978, p. 100.

<sup>283</sup> SOUZA, Gilda de Mello, 1980, p. 119.

## Capítulo III

### Quase realismo ou O desfile dos bajuladores

#### III. 1. História do texto

*Quase ministro*, comédia em um ato, foi publicada pela Tipografia da *Escola* do Editor Serafim José Alves, sem data, no Rio de Janeiro. A “Nota preliminar” traz a data de 1863. Segundo Galante de Sousa, a peça foi também publicada no *Almanaque Ilustrado da Semana Ilustrada* para o ano de 1864, às p. 9-34 – segundo ele, “a edição da comédia, em volume, não é anterior a 1864, e, com toda certeza, posterior à publicação no referido almanaque.”<sup>284</sup>

A peça foi representada num sarau literário e artístico realizado em uma casa da rua da Quitanda. Lê-se no *Diário do Rio de Janeiro*, de 24 de novembro de 1863:

Esta festa iniciada e dirigida por alguns moços, amigos e cultores das letras, tinha por objeto a despedida do eminente pianista Artur Napoleão, que pela última vez se fez ouvir. Não é contudo a primeira que ali se dá. É já a quinta ou sexta, e sempre com o mesmo esplendor e animação. Não deixaremos de insistir na utilidade de tais reuniões, próprias para aviventar o espírito literário, por uma justa emulação. A de ontem pode ser tomada por modelo. Abriu-se a noite pela excelente representação de uma comédia em um ato, do Sr. Machado de Assis, intitulada *Quase ministro*. Seguiu-se depois a leitura, por seus autores, de várias composições poéticas.  
[...]  
Recitaram ainda os Srs. Machado de Assis, o *Epitáfio do México*, e Bruno Seabra, fragmentos de um poema humorístico *D. Fuas*.<sup>285</sup>

Representaram os papéis, na peça, informa o próprio Machado de Assis na “Nota preliminar”, os seguintes senhores: Morais Tavares, Manuel de Melo, Ernesto Cibrão, Bento Marques, Insley Pacheco, Artur Napoleão, Muniz Barreto e Carlos Schramm. O autor informa também que a comédia foi escrita expressamente para ser representada nesse sarau, e que este era o sexto ou o sétimo dado pelos mesmos amigos. (Cf. p. 237-238)

<sup>284</sup> SOUSA, J. Galante de, 1955, p. 377 e p. 378.

<sup>285</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, p. 1, 24 nov. 1863.

Após a morte do autor, a comédia foi incluída por Mário de Alencar no volume *Teatro*, publicado em 1910, às páginas 125-168. A peça aparece, também, na série da editora W. M. Jackson, que se iniciou em 1937. Na série da editora José Aguilar/Aguilar/Nova Aguilar, que começou em 1959, em três volumes, a comédia não aparece.

Isoladamente, a peça *Quase ministro* foi publicada pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1972, na Coleção Dramaturgia Brasileira. Esta edição traz a seguinte informação ao final do volume: “Este livro foi transcrito da publicação do INL/1961 da Coleção ‘Teatro costumbrista brasileiro’.”<sup>286</sup> Esta obra, entretanto, não traz nenhuma peça de Machado de Assis.<sup>287</sup>

Evidentemente, a peça consta da edição preparada por Teresinha Marinho (*Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982), assim como da edição preparada por João Roberto Faria (*Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003).

Ela aparece, ainda, nas edições da Nova Aguilar, a partir de 2008 (*Obra completa em quatro volumes*. São Paulo: Nova Aguilar, 2008).

### III. 2 Quase ministro

Como as peças anteriores do autor, *Quase ministro* é uma comédia curta, em um ato, com catorze cenas, a ação se desenvolve no Rio de Janeiro daquele tempo, e as falas das personagens são relativamente curtas. Essas são as poucas características que ela apresenta em comum com a produção teatral anterior de Machado de Assis. São aparências exteriores, formais apenas; entre esta peça e as outras há mais diferenças do que semelhanças.

A primeira diferença a ser apontada é a presença de oito personagens, que, em determinado momento, na penúltima cena da peça, encontram-se todas em cena. José Aderaldo Castello observou que esta comédia “escapa ao esquema” das peças anteriores, que giram em torno da “leviandade da mulher”.<sup>288</sup> *Quase ministro* foi escrita “para ser representada em um sarau literário e artístico” (p. 237), em que não era permitida a presença de mulheres – daí o fato de todos os personagens serem do sexo

<sup>286</sup> ASSIS, Machado de, 1972, p. 21.

<sup>287</sup> Cf. RELA, Walter, 1961.

<sup>288</sup> CASTELLO, José Aderaldo, 1969, p. 41.

masculino. Em todas as peças anteriores, havia mulheres em cena, sempre em papel de destaque.

A movimentação cênica em *Quase ministro* é bem mais intensa do que nas peças anteriores.

Os diálogos contêm relativamente poucas referências literárias, mitológicas, históricas, culturais enfim – a maior parte delas aparece quando está em cena o personagem Carlos Bastos, que é poeta. É verossímil que um poeta fale desses assuntos. Desse modo, o autor escapa ao padrão de linguagem das peças anteriores, assim criticado por Mário Matos: “Ninguém conversa assim, com tal linguagem escolhida e artística [...]. E [os personagens] fazem comparações, e aplicam imagens, e citam autores. Ora, não se conversa comparando, criando imagens, citando autores. Isto é recurso ou norma de escrita.”<sup>289</sup> Em *Quase ministro*, a linguagem dos personagens é direta; é principalmente por isso que a peça se aproxima do teatro realista.

Joel Pontes, que também criticara a linguagem figurada das peças anteriores, classifica esta comédia no último grupo de sua classificação, juntamente com “Lição de botânica”.<sup>290</sup> Para esse crítico, as peças anteriores revelam um autor, no início, à “procura da forma”; depois, um autor que escreve em versos alexandrinos; mais adiante, um autor que escreve uma peça de circunstância, para a celebração do tricentenário da morte de Camões. Já *Quase ministro* e *Lição de botânica* constituem um último grupo, porque são peças que revelam um autor com domínio pleno da técnica teatral – “A comédia domada” é o título do capítulo que ele dedica a esses textos.<sup>291</sup>

Por fim, *Quase ministro* é uma sátira política. Conforme supõe João Roberto Faria, “seguramente os presentes [à representação da peça no sarau] se divertiram muito com os tipos ali criados e que podiam ser identificados na paisagem urbana do Rio de Janeiro: os aproveitadores e oportunistas de plantão, sempre preparados para aplicar o seu golpe em alguém que acaba de chegar ao poder.” Esse mesmo estudioso resume bem o elenco dos oportunistas:

---

<sup>289</sup> MATOS, Matos, 1939, p. 357.

<sup>290</sup> Joel Pontes dispõe as peças de Machado de Assis em quatro grupos: o primeiro contém as peças *Hoje avental, amanhã luva, Desencantos, O caminho da porta, O protocolo, Não consulte médico* e *As forcas caudinas*, em que o autor está “à procura da forma”; o segundo é composta por *Antes da missa, O bote de rapé, Os deuses de casaca* e *Uma ode de Anacreonte*, todas escritas em versos alexandrinos; o terceiro se reduz a *Tu, só tu, puro amor*, peça sobre Camões, escrita para as comemorações do tricentenário da morte do poeta, classificada como “teatro histórico”; e, por fim, o último grupo é formado por *Quase ministro* e *Lição de botânica*. (Cf. PONTES, Joel, 1960)

<sup>291</sup> Cf. PONTES, Joel, 1960.

Na comédia em questão, o poder apenas se avizinha de Martins, que está bem cotado para uma das pastas do novo gabinete ministerial, segundo os boatos que correm. Pois antes mesmo de ser confirmada a sua nomeação, ei-lo já a receber as visitas de parasitas, bajuladores e espertalhões. Um se insinua como assessor político; outro, que se diz filho das musas, lhe faz uma ode; um terceiro quer dinheiro do governo para fabricar uma arma de guerra; o quarto visitante quer oferecer-lhe um jantar e convidá-lo a batizar um filho; o último quer uma subvenção para explorar o teatro lírico. (p. XXI)

Essa relação com o contexto sociocultural do Rio de Janeiro, assim como a linguagem empregada pelos personagens, aproxima a peça do ideal da representação realista.<sup>292</sup> Até mesmo as referências eruditas, em sua maior parte associadas a Carlos Bastos, o poeta, ajudam a compor, com coerência, essa espécie de realismo.

\* \* \*

*Quase ministro*, conforme já foi dito, é peça que se aproxima, por sua estrutura e pela linguagem dos personagens, da comédia realista – afasta-se, assim, um tanto dos provérbios anteriores do autor. Os personagens são oito, chegando a estar presentes, todos eles, simultaneamente no palco (cena XIII). Todos os personagens são do sexo masculino, o que era uma exigência das condições em que a peça foi representada: um sarau literário e artístico, realizado na casa dos irmãos Joaquim e Manuel de Melo, na rua da Quitanda, n. 6, em que não era permitida a presença de pessoas do sexo feminino. Tratava-se de uma festa de despedida de Artur Napoleão, que estava de partida para a Europa.<sup>293</sup>

A peça tem apenas um ato, e catorze cenas. Na cena I estão presentes Silveira e Martins, na sala elegante da casa do último. Silveira é primo de Martins, e sua chegada à residência dá oportunidade à apresentação da situação inicial, e, ao mesmo tempo, anuncia figuradamente o desfecho da comédia. Nessa primeira cena, o personagem Martins, político cotado para o ministério, ainda não sofre propriamente o assédio dos aduladores – ele está em sua intimidade, em diálogo com o primo, que lhe narra uma queda de cavalo que acabara de sofrer. Silveira, também, como os demais personagens, não deixa de pedir-lhe algum benefício, no caso de ele vir a ser ministro – pedido a que

<sup>292</sup> Para a caracterização desse tipo de comédia, ver o capítulo “A comédia realista”, em *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*, de João Roberto Faria.

<sup>293</sup> Cf. MACHADO, Ubiratan, 2008, p. 280.

Martins responde com jocosidade própria de conversa entre familiares: “Quando houver a pasta dos alazões...” (p. 242)

O diálogo entre os dois mistura dois assuntos: a queda que Silveira acabara de sofrer de seu cavalo alazão e a iminência da nomeação de Martins para o ministério. Silveira chega esbaforido à casa de Martins, dizendo-se ressuscitado depois da queda. A partir da referência à queda como um “desastre”, é introduzido o segundo assunto:

MARTINS

Acabaste a história do teu desastre?

SILVEIRA

Acabei.

MARTINS

Ouve agora o meu.

SILVEIRA

Estás ministro, aposto!

MARTINS

Quase.

SILVEIRA

Conta-me isto. Eu já tinha ouvido falar na queda do ministério.

MARTINS

Faleceu hoje de manhã.

SILVEIRA

Deus lhe fale n'alma!

MARTINS

Pois creio que vou ser convidado para uma das pastas.

SILVEIRA

Ainda não fostes?<sup>294</sup>

---

<sup>294</sup> O verbo na segunda pessoa do plural aparece na edição de João Roberto Faria e na de Teresinha Marinho, o que nos faz supor que ele está nessa pessoa gramatical na fonte primária. Mário de Alencar corrigiu para segunda pessoa do singular, por coerência com a forma de tratamento utilizada por Silveira.

## MARTINS

Ainda não; mas a notícia já é tão sabida na cidade, ouvi isto em tantas partes, que julguei dever voltar para casa à espera do que vier. (p. 241-242)

Está dada a situação: o candidato a ministro espera, em sua casa, pela notícia da nomeação; está criada a situação para o assédio dos pretendentes a graças e benefícios. É verdade que as palavras estão aí, utilizadas em seu sentido próprio, no registro denotativo. Talvez por isso tenham os intérpretes aproximado essa peça do padrão da comédia realista da época. Vê-se, entretanto, na passagem citada, um exemplo de prosopopeia: à queda do ministério Martins aplica a expressão – “Faleceu hoje de manhã” –, como se fora o ministério um ser vivo, sujeito à morte, submetido ao poder dela. Ocorre, então, a personificação do ministério – o que é, também, uma figura de linguagem, no caso, uma figura de pensamento.<sup>295</sup> Há, ainda, outra prosopopeia, ao final da cena I. Quando batem palmas à porta (é o primeiro pretendente, cuja entrada em cena faz a peça passar à cena II), Silveira pergunta: “Será a pasta?” (p. 242) Ocorre, no caso, a personificação da esperada notícia da elevação de Martins à condição de ministro. Era tão certa a convicção da nomeação, que a chegada da notícia é tratada de modo concreto, como a chegada de uma pessoa a casa. A linguagem não está empregada de forma direta, referencial – porque a notícia não é uma pessoa; o deslizamento de sentido tem efeito humorístico.

O primeiro assunto, tratado na cena I, diz respeito à queda que Silveira sofrera do seu alazão, em Botafogo. O acontecimento narrado por ele, a queda do cavalo, prefigura o destino da expectativa de Martins em relação à indicação para o ministério, da expectativa do próprio Silveira, que pretendia tirar algum proveito da situação do primo, das expectativas de todos os velhacos que assediam o suposto futuro ministro; todos irão cair do cavalo, ou seja, serão todos surpreendidos com a notícia desagradável da não nomeação. Neste caso, o que temos é um acontecimento prefigurando outro acontecimento, o que é uma “interpretação figural” – tipo de interpretação em que “um acontecimento terreno é elucidado pelo outro; o primeiro [a queda do alazão] significa o segundo [o fato de todos caírem do cavalo, isto é, não terem suas expectativas realizadas], o segundo ‘realiza’ o primeiro.”<sup>296</sup> Na economia dramática da comédia,

<sup>295</sup> TAVARES, Hênio, 1965, p. 355 e p. 376.

<sup>296</sup> CARONE, Modesto, 1997, p. 9.



nada se desperdiça; a aparentemente simples queda do cavalo sofrida por Silveira não está onde está por acaso – ela significa, ela anuncia, ela prefigura, ela faz sentido.

No final da comédia, na cena XIII (penúltima), todos os personagens estão presentes. Com a decepção, eles saem um a um, restando na sala apenas os dois que estavam na cena I – Martins e Silveira –; eles conversam sobre a situação de terem sido abandonados pelos bajuladores. A peça se encerra na cena XIV, com a retomada do primeiro acontecimento, a queda do alazão:

#### **Cena XIV**

MARTINS e SILVEIRA

MARTINS

Que me dizes a isto?

SILVEIRA

Que hei de dizer! Estavas a surgir... dobraram o joelho: repararam que era uma aurora boreal, voltaram as costas e lá se vão em busca do sol... São especuladores!

MARTINS

Deus te livre destes e de outros...

SILVEIRA

Ah! livra... livra. Afora os incidentes como o [de] Botafogo... ainda não me arrependi das minhas loucuras, como tu lhes chamas. Um alazão não leva ao poder, mas também não leva à desilusão.

MARTINS

Vamos jantar. (p. 278-279)

Silveira emprega metáforas para referir-se à situação de Martins: “estavas a surgir”, “era uma aurora boreal”, “lá se vão em busca do sol”. A “aurora boreal” equivale ao fracasso de Martins, que não se elevará ao cargo de ministro; os bajuladores lhe dão as costas e se vão atrás do novo indicado ao ministério, para apresentar-lhe (como apresentaram a Martins) suas pretensões – “em busca do sol”.

Silveira encaminha o diálogo para a conclusão, formulando um provérbio: “Um alazão não leva ao poder, mas também não leva à desilusão.” Martins estava desiludido, prefere esquecer o assunto, e chama o primo para jantar. Termina a peça. O dito de Silveira, com ares de provérbio, “participa ao mesmo tempo da língua cotidiana e da

arte verbal.” Afirma Roman Jakobson: “O provérbio é assim a maior unidade codificada da fala cotidiana, e ao mesmo tempo a menor das composições poéticas.”<sup>297</sup> As palavras cuja elocução encerram o sentido dos acontecimentos precedentes – “Um alazão não leva ao poder, mas também não leva à desilusão.” – apresenta elementos da linguagem poética: caracteriza-se pela economia de meios, tem estrutura paralelística (“não leva ao” / “não leva à”) e quiasmática (“alazão” no início e “ilusão” no fim), além da rima entre “alazão” e “ilusão” (elementos que abrem e fecham a estrutura), que não é apenas rima, é mais, é uma paronomásia, que funde as duas ideias numa só. Sabe-se que Machado de Assis era um atento observador dos fenômenos da poesia; Manuel Bandeira afirma que, de uma feita, Machado de Assis comentara versos dele com seu pai, “elogiando as rimas, que lhe pareciam ‘bem ligadas ao assunto.’”<sup>298</sup> O casamento “alazão/ilusão”, fundindo numa só as duas ideias, resulta, pela materialização linguística da ideia, na equivalência do primeiro acontecimento, cair do cavalo, com a desilusão de todos.

A essa altura, todos tinham caído do cavalo – a expressão “cair do cavalo” está dicionarizada como locução que significa “surpreender-se, especialmente de modo negativo.”<sup>299</sup> Silveira se mostra mais realista do que Martins; vê-se a si mesmo como é, não tem as ilusões, nem as pretensões, nem o desejo de poder do primo. Ou seja: as palavras que ele diz dão exatamente conta dessa situação – por isso soam como proverbiais.

A máxima formulada por Silveira, embora apresente elementos da linguagem poética, não foi expressa em versos. “Um alazão não leva ao poder, mas também não leva à desilusão.” Machado de Assis, com certa frequência, observa a eclosão súbita de versos em meio à sua prosa; na verdade, ele não gostava nada disso – conforme afirma José Américo Miranda,<sup>300</sup> que cita a seguinte passagem de uma crônica da série “A semana”, publicada em 15 de novembro de 1896, na *Gazeta de Notícias*: “Creio que até me escapou aí um verso: ‘entre as que passam rápidas e leves...’ A boa regra da prosa manda tirar a essa frase a forma métrica, mas seria perder tempo e encurtar o escrito; vá como saiu, e passemos adiante.”<sup>301</sup> No caso dessa máxima, não há propriamente verso:

<sup>297</sup> JAKOBSON, Roman, 1984, p. 73. Em francês: “Le proverbe participe à la fois de la parole quotidienne et de l’art verbal.” [...] “Le proverbe est ainsi la plus grande unité codée de la parole quotidienne, et en même temps la plus petite composition poétique.” [No texto, tradução livre, nossa.]

<sup>298</sup> BANDEIRA, Manuel, 1954, p. 34.

<sup>299</sup> Cf. HOUAISS, 2001, p. 660.

<sup>300</sup> MIRANDA, José Américo, 2017, p. 332.

<sup>301</sup> ASSIS, Machado de, 1953, v. 3, p. 328.

“Um alazão não leva ao poder”, primeiro segmento da máxima, tem nove sílabas, mas com acentos na quarta e na nona. Essa acentuação não era reconhecida por Antônio Feliciano de Castilho como própria para o verso de nove sílabas; diz ele: “O verso de nove sílabas, inquestionavelmente belíssimo, compõe-se de três metros de três sílabas cada um: *Tu és Vênus, e Deusa da Lira*. [...] Qualquer outra composição deturparia esta medida.”<sup>302</sup> Como se vê, os acentos necessariamente recaem nas sílabas terceira, sexta e nova. Machado de Assis, em toda a sua obra poética, compôs apenas dois poemas nesse metro: “O Pão d’Açúcar”, publicado na *Marmota Fluminense* em 23 de novembro de 1855, e “Lua nova”, que está em *Americanas*.<sup>303</sup> O segundo segmento da máxima – “mas também não leva à desilusão” – tem dez sílabas, porém com acentuação na terceira quinta e na décima sílabas. A possibilidade de um verso decassílabo ter acento na quinta sílaba era desconhecida por Antônio Feliciano de Castilho; e sabemos que Machado de Assis era fiel seguidor da teoria do verso desse autor.

Voltando ao texto da peça, o emprego da linguagem figurada na comédia, como se pode constatar por essas duas cenas (a primeira e a última), não é tão escasso como seria de se esperar se a linguagem refletisse uma coloquialidade predominantemente referencial. Na cena I, além da linguagem conotativa já assinalada, aparece uma primeira referência à Antiguidade clássica. Silveira, ao confessar seu apego por cavalos, depois de ter sua paixão censurada por Martins, diz: “Olha, eu compreendo Calígula.” (p. 240) Calígula (12 d.C.-41d.C.) foi o imperador romano (37-41) que chegou ao ponto de dar o título de cônsul ao seu cavalo, cujo nome era *Incitatus*.<sup>304</sup> O nome do cavalo de Silveira, *Intrépido*, ecoa semanticamente o nome de *Incitatus*.

A comédia *Quase ministro*, portanto, fica a meio caminho entre o provérbio, do qual ela tem diversas características, e a comédia realista, em que cada personagem fala com palavras comuns, ao seu modo próprio, como se estivesse naquela situação na realidade. A peça é breve, tem um só ato, apresenta diálogos com linguagem figurada – talvez em menor intensidade, ou menor grau de ostensividade, do que os outros provérbios do autor – e termina por um dito lapidar, proverbial.

\* \* \*

<sup>302</sup> CASTILHO, Antônio Feliciano de, 1851, p. 36.

<sup>303</sup> Cf. ASSIS, Machado de, 1855, p. 3; ASSIS, Machado de, 1976, p. 416-417.

<sup>304</sup> Cf. GRAVE, João; COELHO NETO, s.d., v. 1, p. 428.

Já vimos que, na cena I, Martins decidiu ficar em casa, aguardando a notícia de que fora elevado a ministro. Enquanto espera, começa o assédio dos pretendentes: na cena II, entra Pacheco, com pretensões de vir a ser uma espécie de orientador da política do futuro ministro; na cena IV, chega Carlos Bastos, que é poeta e traz uma ode em que celebra o “ministro”; na cena VI, aparece Mateus, que traz um projeto secreto, de construção de uma poderosa arma de guerra, para o qual deseja apoio e financiamento; na cena X, é a vez de Luís Pereira, que vem convidar Martins para um jantar em sua casa e para ser padrinho de um de seus filhos; por fim, na cena XI, vêm Agapito e Müller, para pedir uma subvenção para o teatro lírico. Esse desfile de gente interessada revela aspectos da sociedade e da política brasileiras da época.

A sociedade brasileira, ao longo de todo o século XIX, conservou uma estrutura socioeconômica oriunda da condição colonial. Explica Roberto Schwarz:

Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande. [...] *O favor é a nossa mediação quase universal* – e sendo mais simpático do que o nexos escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção.<sup>305</sup>

Os “terceiros” de que fala Schwarz compõem a galeria dos tipos que vão aparecer na casa de Martins, atrás de favores. Sendo assim, acontece na peça de Machado de Assis justamente o que o crítico aponta: o favor como fator de manutenção do *statu quo* – o favor não significava exatamente ascensão social nem mudança de posição dentro da sociedade; o favor era necessário a cada um que pretendesse continuar a ser o que era, ou seja, “o profissional [liberal ou trabalhador qualificado] dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário dependia dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto.”<sup>306</sup> Disso se conclui que as cenas de *Quase ministro* representam relações necessárias na estrutura da sociedade brasileira daquele tempo. Entretanto, nem nesta comédia, nem nas composições teatrais anteriores de Machado de Assis, a relação escravista é colocada

<sup>305</sup> SCHWARZ, Roberto, 1988, p. 16.

<sup>306</sup> SCHWARZ, Roberto, 1988, p. 16.

em cena. Parece que em *Quase ministro* seu autor optou pelo caminho de uma interpretação do Brasil pela via do favor, como aponta Roberto Schwarz.

A pirâmide social brasileira, em cujo ápice Roberto Schwarz põe “o latifundiário”, mereceu, na obra de Machado de Assis, um exame acurado por Raimundo Faoro. Segundo Faoro, a sociedade brasileira, oriunda do sistema colonial, estava organizada, em seus estratos superiores, em estamento e classe. O século XIX representou a progressiva ascensão da classe sobre o estamento: “A velha sociedade de estamentos cede lugar, dia a dia, à sociedade de classes. [...] O mundo de Machado de Assis não alcançou integralmente essa transformação, que revolucionou a mente e a economia.”<sup>307</sup>

A classe, determinada pela situação econômica, que, “definida no patrimônio ou na percepção de rendas”, compunha-se de indivíduos endinheirados; dependendo da fonte da riqueza, tem-se “o tipo de classe a que pertence o homem”.<sup>308</sup> Assim, havia o latifundiário, o comerciante, o banqueiro, o capitalista dono de rendas, etc. A fase do Encilhamento, que coincide com a mudança do regime monárquico para o republicano, significou o florescimento das classes e a mudança da estrutura social.

O estamento, determinado pela tradição e pelo nascimento ilustre, existia fundado na tradição, no modo de vida, na educação e na origem fidalga – era composto pela gente ilustre e pelos principais. A gente que o compunha era alheia ao mercado, era valorizada por um comum sentimento de honra, influência e prestígio.<sup>309</sup> Na colônia, ainda no início do século XIX, a estrutura social era oposta àquela que caracterizou o final do século, momento em que se tornou possível a política desenvolvimentista do Encilhamento.

Segundo Faoro, a riqueza ainda não ganhara respeito naquela sociedade, o dinheiro não significava qualificação “para ingresso no luzido mundo do estamento”: “A classe, como categoria econômica, ocupa-se em se firmar, definir e qualificar, de acordo com a ocupação específica dos seus membros. Tolhida, no cume, não se expande pelos próprios meios; serve-se, para governar, dos instrumentos e do aparelhamento estamental.”<sup>310</sup>

É nessa arquitetura social que se desenrola a ação de *Quase ministro* – na fronteira entre os estamentos, constituídos pelos órgãos do Estado, e as classes,

---

<sup>307</sup> FAORO, Raimundo, 1976, p. 5 e p. 7.

<sup>308</sup> FAORO, Raimundo, 1976, p. 5.

<sup>309</sup> Cf. FAORO, Raimundo, 1976, p. 5 e p. 6.

<sup>310</sup> FAORO, Raimundo, 1976, p. 7.

constituídas por indivíduos de diversas origens e situações econômicas, na fronteira entre o Estado e a sociedade. A situação de um ministro nessa estrutura era singular, pois eram alvos “de ambições caladas e ambições descobertas.”<sup>311</sup>

Martins é um deputado que se encontra na perspectiva de ter acesso ao cargo de ministro. Ele encontra-se, assim, entre a esfera superior do mundo político, ou seja, do poder, e a sociedade. No ápice do poder encontra-se a figura do imperador, em torno de quem gira a vida política. “Ele fazia e desfazia ministérios. Era ainda o chefe do poder executivo, exercitando-o por intermédio dos ministros de Estado, de sua livre escolha.”<sup>312</sup> Durante o segundo reinado, sob d. Pedro II, em 49 anos, houve 35 gabinetes.<sup>313</sup> Isso dá uma média de 1,4 anos por ministério – o que nos mostra que as trocas de ministério ocorriam com frequência. Quedas de ministérios, portanto, eram eventos comuns na vida política daquele tempo. Sobre essa rotina, explica Francisco Iglésias:

Havia relativa estabilidade administrativa, pois a mudança de gabinete nem sempre tinha significado. Contava muito a mudança de situação, quando o domínio de um partido era substituído por outro. Estas substituições foram em número pequeno, enquanto a de gabinetes era frequente: na mesma situação pode ter havido dois, três ou quatro. A troca não exprimia muito. Já a de situação implicava verdadeira reviravolta administrativa, pois se verificavam as famosas *derrubadas*: trocavam-se os ministros e naturalmente os presidentes de províncias.<sup>314</sup>

A situação retratada na peça *Quase ministro* parece ser a de uma troca rotineira de gabinete, não a de uma mudança de situação; não há, na peça, qualquer questão de ordem política significativa em pauta. Pelo contrário, todo o interesse do texto recai sobre o mecanismo da substituição que está para acontecer e as consequências dessa substituição na miudeza das vidas de indivíduos livres, que buscam favores.

É esta a situação que foi posta a nu – estilizada, embora – por Machado de Assis nessa peça. José Paulo Paes empregou a expressão “ciranda”, para referir-se às trocas frequentes de ministério pelo Imperador: “a ciranda monótona de gabinetes conservadores ou liberais, liberais ou conservadores, em que se resume a história parlamentar”<sup>315</sup> daquela época. É tão intensa a relação entre a situação dramática e a

<sup>311</sup> FAORO, Raimundo, 1976, p. 4.

<sup>312</sup> IGLÉSIAS, Francisco, 1993, p. 164.

<sup>313</sup> Cf. GALVÃO, Miguel Arcanjo, 1969, p. 31-55.

<sup>314</sup> IGLÉSIAS, Francisco, 1993, p. 167.

<sup>315</sup> PAES, José Paulo, 2008, p. 145.

realidade, que *Quase ministro* poderia muito bem ser considerada uma sátira de costumes – costumes políticos, no caso. Muitos anos depois, França Júnior, compôs e levou ao palco, em 1882, uma peça intitulada *Caiu o ministério*, “comédia original de costumes em três atos”, que foi publicada em 1884.<sup>316</sup> Outro comediógrafo contemporâneo de Machado de Assis, Artur Azevedo, na revista de ano intitulada “O mandarim”, relativa ao ano de 1883 (encenada em janeiro de 1884), lançou mão de um personagem embuçado para figurar o Imperador, que diz ao Mandarim:

Eu lhe digo... moro num casarão de muitos compartimentos... tenho sala de espera, sala de visitas, sala de bilhar, sala de jantar, sala de banho, alcova, quarto de toalete e *gabinete*. Como sou muito esquisito, estou sempre a mudar de *gabinete*. E sempre que há mudança de gabinete, preciso de um homem especial que mo arranje. Até agora não tive grande dificuldade em achar esse homem, mas confesso que hoje tenho soado o topete.<sup>317</sup>

Como se vê, a troca de gabinetes durante o Segundo Reinado era rotineira. Dito isso, voltemos à comédia machadiana.

O primeiro pretendente, que aparece na cena II, é José Pacheco, que se apresenta como publicista, que assina seus artigos como *Armand Carrel*. Esse pseudônimo revela muito sobre as pretensões do articulista. Armand Carrel (1800-1836) foi um jornalista e ensaísta francês, que fundou, com Thiers e Mignet, o jornal *Le National*. Adolphe Thiers (1797-1877), companheiro de Carrel, além de jornalista e historiador, foi político importante, que chegou a ser presidente de República em 1871.<sup>318</sup>

Há uma ligação indireta entre Armand Carrel e Machado de Assis. Carrel morreu em virtude de ferimentos provocados por um duelo com Émile de Girardin (1806-1881).<sup>319</sup> Este, por sua vez, escreveu, em parceria com Alexandre Dumas Filho, *Le supplice d'une femme* (1865) – peça traduzida por Machado de Assis com o título de “Suplício de uma mulher” (1865).<sup>320</sup>

O *Armand Carrel* brasileiro se insinua como uma espécie de assessor político ao quase ministro Martins, sendo caracterizado como parasita por Silveira (cena III). A figura do parasita havia sido objeto de considerações, por Machado de Assis, na série de

<sup>316</sup> Cf. SOUSA, J. Galante de, 1960a, t. II, p. 245-247; FRANÇA JÚNIOR, 1980, t. II, p. 167-221.

<sup>317</sup> AZEVEDO, Artur, 1995, p. 243. Grifos nossos.

<sup>318</sup> Cf. *NOUVEAU Larousse universel*, 1953, t. I, p. 297, e t. II, p. 920; *ENCICLOPÉDIA e dicionário internacional*, s.d., v. IV, p. 2216.

<sup>319</sup> Cf. *NOUVEAU Larousse universel*, 1953, t. I, p. 297; *ENCICLOPÉDIA e dicionário internacional*, s.d., v. IV, p. 2216.

<sup>320</sup> Cf. MACHADO, Ubiratan, 2008, p. 148.

textos intitulada “Aquarelas”, publicada em *O Espelho* em 1859.<sup>321</sup> Afirma ele: “O mais vulgar e o mais conhecido é o [parasita] da mesa; mas há-os também em literatura, em política e na Igreja.”<sup>322</sup> Pacheco, ao final da cena II, escapando-se do convite de Silveira para ir ver os cavalos novos que pretendia comprar, retira-se, prometendo voltar para o jantar. Portanto, ele é um parasita da mesa; mas não é só isso – ele é, também, um parasita em política. Ele procura galgar as escadas do poder. Veja-se esta passagem:

PACHECO

É o que lhe digo. Depois dos meus artigos, principalmente o V, não é lícito a ninguém recusar uma pasta, só se absolutamente não quiser servir o país. Mas nos meus artigos está tudo, é uma espécie de compêndio. Demais, a situação é nossa; nossa, repito, porque eu sou do partido de V. Exa.

MARTINS

É muita honra.

PACHECO

Uma vez que se compenetre da situação está tudo feito. Ora diga-me, que política pretende seguir?

MARTINS

A do nosso partido.

PACHECO

É muito vago isso. O que eu pergunto é se pretende governar com energia ou com moderação. Tudo depende do modo. A situação exige um, mas o outro também pode servir... (p. 245-246)

Como parasita em política, ele é bem característico. Explica Machado de Assis que o parasita age “tomando uma opinião ao grado das circunstâncias, deixando-a ao paladar das situações”. Não é senão isso o que faz Pacheco, quando diz que tanto a energia como a moderação são defensáveis – o que ele insinua com as reticências. Ele se comporta como um “parasita do espírito e da consciência”: “Não podendo imitar os grandes homens pelo talento, copia na postura e nas maneiras o que acha pelas gravuras e fotografias.”<sup>323</sup> Assinar seus artigos com o nome de Armand Carrel é o mesmo que

<sup>321</sup> Cf. ASSIS, Machado de, 2015, v. 3, p. 996-1007.

<sup>322</sup> ASSIS, Machado de, 2015, v. 3, p. 998.

<sup>323</sup> ASSIS, Machado de, 2015, v. 3, p. 1002. Passamos os verbos para o singular, para adaptar a frase genérica a este personagem em particular.



copiar posturas e maneiras de um célebre publicista – é o meio de que ele lança mão para ocultar sua inópia mental.<sup>324</sup> O espartilho da vaidade, outra característica dos parasitas “do espírito e da consciência”, fica representado no ar pedantesco de Pacheco, é posto em evidência na sua insistência sobre a enumeração de seus artigos e sobre sua erudição – “há de lembrar-se de um deles, creio que é o IV, não, é o V” (p. 244); “Depois dos meus artigos, principalmente o V, não é lícito a ninguém recusar uma pasta” (p. 245); “Cito aí boa soma de autores. Eu, de ordinário, cito muitos autores.” (p. 248)

Para completar seu perfil de parasita – “certa erva que desdenha a terra para enroscar-se, identificar-se com as altas árvores”<sup>325</sup> –, Pacheco diz, também, o seguinte: “Sou capaz de impugnar hoje os atos de um ministro e ir amanhã almoçar com ele.” (p. 247)

Esta cena II diferencia-se das cenas inicial e final (já analisadas), em que Martins conversa com Silveira, pela ausência de linguagem figurada e da dimensão poética da linguagem – o que combina muito bem com a figura prosaica do parasita.

É graças aos cavalos de Silveira que Martins consegue livrar-se de Pacheco, que vai embora quando o primeiro o convida para ver os cavalos que vai comprar: “Se não lhe falas em cavalos ainda aqui estava!” (p. 252) – diz Martins ao primo, na cena III, depois da saída de Pacheco. Isso terá consequência humorística na cena seguinte (IV). Imediatamente depois da saída do primeiro pretendente, alguém anuncia com palmas que está chegando – é Carlos Bastos, que se apresenta como poeta: “Sou filho das musas.” (p. 253) Apavorado diante da perspectiva de ter que aturar mais um maçante, Martins troca com Silveira as seguintes (hilariantes) palavras, quando este anuncia que vai sair da sala (depois que Bastos já se sentou):

SILVEIRA

Bem, com licença.

MARTINS

Onde vais?

---

<sup>324</sup> “inópia mental” é a expressão que Machado de Assis utilizou em “Teoria do medalhão”, para caracterizar o personagem Janjão. Na teoria de “O parasita”, já se encontra a semente da “Teoria do medalhão”. Na peça de teatro, a teoria é posta em ação, diante do espectador. Cf. ASSIS, Machado de, 2015, v. 2, p. 263.

<sup>325</sup> ASSIS, Machado de, 2015, v. 3, p. 998.

SILVEIRA

Vou lá dentro falar à prima.

MARTINS  
(*baixo*)

Presta-me o auxílio dos teus cavalos.

SILVEIRA  
(*baixo*)

Não é possível, este conhece o Pégaso. Com licença.

A linguagem indireta, aí, é manifesta. É esta a segunda ocasião em que Silveira, por associação com seus cavalos, menciona o mundo antigo. Na cena I, ele associara os cavalos a Calígula; nesta, ele lança mão da figura do cavalo alado da mitologia grega – Pégaso –, para dizer que falar de cavalos com o poeta que se referira às musas seria o mesmo que provocar uma avalanche de palavras sobre o mundo clássico. Ou seja, seria dar assunto ao importuno da vez. Com isso, Silveira sai da sala, e começa a cena V, em que dialogam Martins e Carlos Bastos.

Não foi necessária a referência a cavalos para despertar no poeta Carlos Bastos a enxurrada de referências clássicas. Para início de conversa, ele se apresenta como “filho das musas” (p. 254); na sequência busca uma maneira de relacionar poesia e política: “A poesia e a política acham-se ligadas por um laço estreitíssimo. O que é a política? Eu a comparo a Minerva. Ora, Minerva é filha de Júpiter, como Apolo. Ficam sendo, portanto, irmãs.” (p. 255) Apolo era o Sol, na mitologia grega; inventor da lira, comandava as musas e era o protetor das artes; deus da harmonia, da música e da inspiração poética. Minerva era deusa romana, cujo culto foi introduzido em Roma pelos etruscos; ela é identificada com a deusa grega Atena, que é filha de Zeus (Júpiter, em Roma), de cuja cabeça saiu, inteiramente armada; deusa da razão e da sabedoria era protetora das cidades.<sup>326</sup> Bastos se vale do parentesco dos deuses para justificar o ímpeto poético que recebeu de sua musa quando soube da futura nomeação de Martins para o ministério: “Introduziu-me [a musa] na cabeça a faísca divina, emprestou-me as suas asas, e arrojou-me até onde se arrojava Píndaro.” Ele se refere a um dos mais importantes poetas gregos, Píndaro (521-441 a.C.), cuja poesia se caracterizava pela audácia dos pensamentos e das metáforas, pela harmonia, pelo brilho e pela majestade

---

<sup>326</sup> Cf. *GRANDE enciclopédia Larousse universal*, 1988, v. 1, p. 200 e p. 271.

do estilo e pela energia da expressão.<sup>327</sup> As odes de Píndaro exaltam os vencedores na guerra e nos jogos olímpicos, assim como os povos e cidades cuja magnitude se reflete na glória dos heróis. Trata-se de um lirismo de expressão coletiva, ligado à vida pública. Esses são os argumentos que Bastos utiliza para explicar a composição de uma ode dedicada a Martins: “tenho sido cantor de todos os ministérios” (p. 257) – diz ele.

Ele se diz “cantor de todos os ministérios”, o que é uma confissão de que ele frequenta a casa de cada ministro que sobe; com isso Bastos deixa claro que também pertence à categoria dos parasitas, o que se reforça quando, depois de Martins recusar-se a ouvir-lhe a ode, propõe-se a lê-la ao jantar diante dos amigos do suposto recém-nomeado ministro: “então, no melhor da festa, entre a pera e o queijo, levanto-me eu, como Horácio à mesa de Augusto, e desfio a minha ode!” (p. 256)

Segundo Machado de Assis, o parasita literário “não tem mira no resultado pecuniário”.<sup>328</sup> A que bem visaria o poeta? Possivelmente, à glória – um dos três maiores bens que a Fortuna pode proporcionar ao homem. Diz Tomás Antônio Gonzaga, num soneto, enumerando os bens que a Fortuna lhe mostrava, para que ele escolhesse: um montão de prata e ouro, ou seja, a riqueza; um cetro e um trono, ou seja, o poder; coroas de louro, ou seja, a glória.<sup>329</sup> Martins tem o poder. O que quer o poeta é ser “Horácio à mesa de Augusto”.

Horácio (65-8 a.C.), que foi amigo de Mecenas, ao lado de Virgílio, Tito Lívio, Salústio, Ovídio etc., fez parte de uma geração que fez a glória do século de Augusto (63 a.C.-14 d.C.) – “século de Augusto” é o nome por que se conhece essa época extraordinária.<sup>330</sup> Não fica distante das ambições do poeta a ideia do mecenato, ou seja, proteção, patrocínio e apoio financeiro a suas pretensões intelectuais.

Martins tenta, de todos os modos, livrar-se de Carlos Bastos, que insiste em permanecer em sua companhia, com a desculpa de querer ser dos primeiros a abraçá-lo quando vier a confirmação da notícia de sua escolha para o ministério. Nisso, chega Mateus (cena VI), o que dá motivo para que Martins faça Bastos ir embora – então, começa a cena VII, com apenas Martins e Mateus em cena.

O novo adulator apresenta ao futuro ministro sua pretensão: ele pede privilégio para sua invenção – privilégio que vinha sendo negado pelos ministérios anteriores. Diz

<sup>327</sup> Cf. GRAVE, João, COELHO NETO, s.d., v. III, p. 668.

<sup>328</sup> ASSIS, Machado de, 2015, v. 3, p. 1000.

<sup>329</sup> Cf. GONZAGA, Tomás Antônio, 1957, p. 3.

<sup>330</sup> Cf. *GRANDE enciclopédia Larousse universal*, 1988, v. 1, p. 283-284 e p. 271; GRAVE, João, COELHO NETO, s.d., v. I, p. 222.

ele: “Inventei uma peça de artilharia; coisa inteiramente nova; deixa atrás de si tudo o que até hoje tem sido descoberto. É um invento que põe na mão do país, que o possuir, a soberania do mundo.” (p. 261) A essa invenção, para dar ideia de seu poderio, ele pretende denominar “*O raio de Júpiter*” (p. 261). Mais uma referência ao mundo clássico. Júpiter, nome romano de Zeus, é o deus maior da mitologia clássica (greco-romana); ele era filho de Cronos (Saturno, em Roma) e Reia (Cibebe, em Roma), lutou contra o pai, para assumir o trono, com a ajuda de seus irmãos e irmãs, dos gigantes e dos ciclopes, que, segundo Hesíodo, eram exímios artífices, principalmente ferreiros, e fabricavam-lhe os raios – arma que se tornou sua característica e símbolo do poder.<sup>331</sup>

A ausência de linguagem figurada, nesta cena (VII), dá destaque à referência clássica. Essa característica combina com as ambições prosaicas de Mateus. Martins, enfadado com o assédio – este já é o terceiro bajulador que aparece em sua casa –, aproveita a entrada de Silveira (cena VIII) e abandona a sala – o que dá ensejo ao início da cena IX, em que dialogam Mateus e Silveira. Aquele diz a este, sobre seu invento:

[...] não é o primeiro; tenho inventado outras coisas. Houve um tempo em que me zanguiei; ninguém fazia caso de mim; recolhi-me ao silêncio, disposto a não inventar mais nada. Finalmente, a vocação sempre vence; comecei de novo a inventar; mas nada fiz ainda que chegasse à minha peça. Hei de dar nome ao século XIX. (p. 265)

Como se vê, Mateus é um ressentido; compensa isso com a megalomania: pretende-se inventor do “raio de Júpiter” e aspira a “dar nome ao século XIX”. Ele representa bem os bajuladores que costumam circular no entorno dos poderosos.

A partir desta cena, começa o processo de reunião de todos os personagens na cena, processo que culmina na cena XIII (penúltima). Encontram-se em cena Mateus e Silveira quando aparece Luís Pereira (cena X), bajulador que vem oferecer um jantar ao futuro ministro e, ao mesmo tempo, convidá-lo para batizar um de seus filhos.

Pereira explica: “E há uma coisa singular: conto os meus filhos por ministérios. Casei-me em 50; daí para cá, tantos ministérios, tantos filhos.” (p. 267) Conforme vimos, a duração média de cada gabinete era de pouco mais de um ano – o que significa um filho por ano. Luís Pereira, portanto, contraria a representação da família na ficção machadiana. Lúcia Miguel Pereira observa a falha de Machado de Assis na reconstrução de sua época, no tocante à constituição da família – em sua obra, “quase só existem famílias pequenas”. É nisso que reside a falha do autor na representação da

<sup>331</sup> Cf. KURY, Mário da Gama, 1999.

realidade social brasileira daquele tempo. Luís Pereira oferece, no conjunto de sua obra, um contraponto; esse aspecto da realidade não lhe escapou de todo. Seu casamento representa muito bem o seu tempo; tinha um filho por ano, como era característico da época, em que as famílias pululavam de crianças, e as mulheres “muitas vezes literalmente se esvaíam na procriação, pois se não morriam de parto cedo envelheciam, perdiam com as maternidades repetidas as graças femininas”.<sup>332</sup>

Com a fala breve, alusiva, de Pereira sobre sua família, Machado de Assis persiste na técnica de estilização que caracteriza suas peças – que também são breves. Com uma pincelada rápida, abre-se a perspectiva sobre todo um extenso território social – sem que ele seja examinado em seus detalhes.

Da intimidade da família brasileira salta-se, com a entrada de Agapito e Müller, à presença de um estrangeiro na capital do Império (cena XI). Com estes, são cinco os personagens em cena. No diálogo que acontece nesta cena, entram em pauta questões relevantes para a compreensão da estrutura social e política do tempo.

Em primeiro lugar, Müller é um estrangeiro, de Hanover, que entra acompanhado por Agapito, que é brasileiro e se encarrega de apresentá-lo a pessoas que possam atender aos interesses dele. O nome Agapito combina com o personagem; significa “amado, querido; desejado; bem-vindo”<sup>333</sup> – ele atende, cordialmente, aos interesses do estrangeiro recém-chegado ao Brasil.

Em segundo lugar, aparece o conflito entre o nacional e o estrangeiro: Müller se propõe a trazer ao Brasil “os melhores artistas da época” (p. 269), no que é contestado por Mateus, que defende “os talentos do país” (p. 270). Na verdade, Mateus estava defendendo seus próprios interesses, pois ele competia também por um patrocínio para sua invenção, que era nacional e poderia pôr “na mão da pátria a soberania do mundo” (p. 270). Contra o argumento da “soberania do mundo” pelas armas, Agapito defende a soberania pela música, “que vence a ferocidade” – citando Orfeu na passagem (outra referência clássica). Orfeu é um poeta lendário, pré-homérico, que tocava sua lira tão maravilhosa que até as feras ficavam fascinadas.<sup>334</sup> Machado de Assis não via com muito bons olhos a importação de teatro; para ele, a figura do tradutor dramático é uma “espécie de criado de servir que passa de uma sala a outra os pratos de uma cozinha estranha”; o teatro importado “não tem cunho local; reflete a sociedade estranha, vai ao

---

<sup>332</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, 1958, p. 19.

<sup>333</sup> MACHADO, José Pedro, [1984], v. 1, p. 57.

<sup>334</sup> Cf. HARVEY, Paul, 1987, p. 368.

impulso de revoluções alheias à sociedade que representa”.<sup>335</sup> Assim, o personagem estrangeiro representa uma ideia de que Machado de Assis discorda. Segundo ele:

Para que a literatura e a arte dramática possam renovar-se, com garantias de futuro, torna-se indispensável a criação de um teatro normal. Qualquer paliativo, neste caso, não adianta coisa nenhuma, antes atrasa, pois que é necessário ainda muito tempo para colocar a arte dramática nos seus verdadeiros eixos. A iniciativa desta medida só pode partir dos poderes do Estado; o Estado que sustenta uma academia de pintura, arquitetura e estatúária, não achará razão plausível para eximir-se de criar uma academia dramática, uma cena-escola, onde as musas achem terreno digno delas, e que possa servir para a reforma necessária no gosto público.<sup>336</sup>

Em terceiro lugar, diante da opinião de Silveira de que o primo (futuro ministro) não aceitará a proposta, emerge a questão da promiscuidade das relações entre a esfera dos negócios públicos e a dos interesses privados: Agapito deseja o sucesso do empreendimento de Müller para que ele próprio possa namorar a prima-dona. Conforme Richard Graham, no Brasil do século XIX (segundo reinado), não havia oposição efetiva entre o poder público e o poder privado: “Eu também vejo os ricos usando uma estrutura de governo que eles próprios criaram para promover seus interesses.”<sup>337</sup> – diz ele.

Por fim, em quarto lugar, Agapito alega que votou com Martins nas eleições e invoca, em seu interesse, o sistema de sustentação recíproca entre as classes, marcado pelo favor.

Na sequência, nesta galeria de tipos, retornam à casa de Martins os personagens Pacheco e Carlos Bastos, que já tinham passado por lá (cena XII). Com isto são sete em cena. Os dois que chegam são aparentados pela atividade “intelectual” que exercem: Bastos é poeta e Pacheco é publicista. O diálogo da cena se desenvolve envolvendo apenas os dois personagens que acabam de chegar; Silveira tem três falas breves – em duas faz as vezes de anfitrião (Martins está ausente), numa ele manifesta concordância com os elogios que Pacheco faz ao futuro ministro. No mais, Pacheco e Carlos Bastos emitem suas opiniões, exibindo-se com erudição: Bastos mencionando diversas referências clássicas; Pacheco, não querendo ficar-lhe atrás dele, acaba fazendo também uma.

<sup>335</sup> ASSIS, Machado de, 2008a, p. 136 e p. 135, respectivamente.

<sup>336</sup> ASSIS, Machado de, 2008a, p. 398.

<sup>337</sup> GRAHAM, Richard, 1997, p. 19.

Pacheco, conforme lhe é próprio, defende que a política a ser adotada pelo novo gabinete deve ser a moderada. Bastos, expandindo-se num arroubo discursivo, faz um contraponto ao outro, e, para isso, lança mão de referências clássicas (heroicas): “[...] o que sei é que S. Exa. deve colocar-se na altura que lhe compete, a altura de um Hércules. O déficit é o leão de Nemeia; é preciso mata-lo.” (p. 274)

Hércules é o equivalente romano de Hércules, o mais famoso dos heróis gregos, notável por sua força, coragem, resistência. Dos doze trabalhos de Hércules, impostos a ele por Erísteu, o primeiro foi o enfrentamento do Leão de Nemeia, considerado invulnerável, mas que foi por ele asfíxiado com a força de seus braços.<sup>338</sup> O leão morto devorava os habitantes e os rebanhos da região (Nemeia).<sup>339</sup> Carlos Bastos, em sua linguagem de poeta, faz a equivalência entre o “déficit”, praga das finanças públicas em todos os tempos, e o leão de Nemeia, flagelo daquele lugar, situado no Peloponeso, entre as cidades de Corinto e Argos.<sup>340</sup>

Contra a política da moderação proposta por Pacheco, Carlos Bastos invoca ainda outros heróis gregos: “Mas que moderação é essa? [...] Recorramos aos heróis... Aquiles foi moderado? Heitor foi moderado? Eu falo pela poesia, irmã carnal da política, porque ambas são filhas de Júpiter.” (p. 274) Moderação é tudo o que não havia em Aquiles – basta lembrar as palavras iniciais da *Ilíada*, tantas vezes parodiadas por Machado de Assis: “Canta, ó Musa, a ira de Aquiles, filho de Peleu, que incontáveis males trouxe às hostes do aqueus.”<sup>341</sup> Heitor, filho de Príamo, rei de Troia, matou Pátroclo e, por isso, foi morto por Aquiles, tomado de furor pela morte do amigo. No episódio em questão, Heitor comportou-se com imoderação, não atendendo aos apelos de seu pai (Príamo) e sua mãe (Hécuba) para retornar à cidade, onde já se tinham abrigado os demais troianos.<sup>342</sup>

O fato de poesia (Apolo) e política (Minerva) serem ambos filhos de Júpiter, resulta na seguinte fala de Pacheco: “Eu já disse que sou da política de S. Exa.; e contudo ainda não sei (para falar sempre em Júpiter...) ainda não sei se ele é filho de Júpiter Libertador ou Júpiter Estator [...]” (p. 275) Com essas referências, pretendia Pacheco fazer a oposição entre governar com energia ou com moderação. “Stator” era

<sup>338</sup> Cf. HARVEY, Paul, 1987, p. 268 e p. 266.

<sup>339</sup> Cf. KURY, Mário da Gama, 1999, p. 182.

<sup>340</sup> Cf. *GRANDE enciclopédia Larousse cultural*, 1988, v. 6, p. 2310.

<sup>341</sup> HOMERO, s.d., p. 11.

<sup>342</sup> Cf. KURY, Mário da Gama, 1999, p. 174-175.

um dos sobrenomes de Júpiter,<sup>343</sup> associado a momentos em que fez parar inimigos de Roma: caso dos sabinos, quando atacaram a cidade, e dos samnitas, que a atacaram em três guerras. “Libertador” é outro epíteto de Júpiter, cultuado em Roma no Templo da Liberdade.<sup>344</sup>

A partir da cena seguinte (XIII), o número de personagens simultaneamente no palco chega a oito, com o retorno de Martins. O esperado futuro ministro chega com a notícia fatal: “o boato que correu hoje desde manhã é falso... O ministério está completo, sem mim.” (p. 276) À notícia, todos reagem com um sonoro “Ah!” – o que rompe com a expectativa de todos e, conseqüentemente, pela simultaneidade das reações, é fonte de humor e riso. O conjunto dos pretendentes reage da mesma forma, com a mesma exclamação, e ao mesmo tempo: parecem regidos por um mecanismo. Sobre a reação humana lembrar algo mecânico, diz Henri Bergson: “Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo.”<sup>345</sup> Há um quê de mecânico nessa simultaneidade e na identidade das reações; apesar de inesperada, a notícia provoca a mesma atitude em todos os personagens, como se eles estivessem programados para agir daquele modo.

Todos se preparam para sair, em busca do novo ministro, para apresentar-lhe suas demandas. Toda a ação irá se repetir perante o novo indicado para o ministério. Também na ação prefigurada há um quê de repetição mecânica.

Diante da atitude dos bajuladores, Silveira, ironicamente, tenta retê-los em casa de Martins, com a seguinte alegoria:

Ouçam ao menos uma história. É pequena, mas conceituosa. Um dia anunciou-se um suplício. Toda gente correu a ver o espetáculo feroz. Ninguém ficou em casa: velhos, moços, homens, mulheres, crianças, tudo invadiu a praça destinada à execução. Mas, porque viesse o perdão à última hora, o espetáculo não se deu e a forca ficou vazia. Mais ainda: o enforcado, isto é, o condenado, foi em pessoa à praça pública dizer que estava salvo e confundir com o povo as lágrimas de satisfação. Houve um rumor geral, depois de um grito, mais dez, mais cem, mais mil romperam de todos os ângulos da praça, e uma chuva de pedras deu ao condenado a morte de que o salvara a real clemência. – Por favor, misericórdia para este (*apontando para Martins*). Não tem culpa nem da condenação, nem da absolvição. (p. 277-278)

<sup>343</sup> Cf. SARAIVA, F. R. dos Santos, s.d., p. 1125.

<sup>344</sup> Cf. *GRANDE enciclopédia Larousse cultural*, 1988, v. 7, p. 2868 e p. 2891; ver também os sites: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Templo\\_de\\_Júpiter\\_Estator\\_\(século\\_VIII\\_a.C.\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Templo_de_Júpiter_Estator_(século_VIII_a.C.)); SARAIVA, F. R. dos Santos, s.d., p. 676; [https://pt.wikipedia.org/wiki/Templo\\_da\\_Liberdade](https://pt.wikipedia.org/wiki/Templo_da_Liberdade).

<sup>345</sup> BERGSON, Henri, 1983, p. 23.



A história narrada sugere mais de uma interpretação. O suplício do condenado equivale à nomeação de Martins, que se veria às voltas com os encargos de ministro. Como na história toda a gente vai à praça assistir ao suplício, os bajuladores se apresentam em casa de Martins; sua não nomeação equivale à absolvição do condenado, pela clemência real. A partir desse ponto, o que sucede em cena (o afastamento dos pretendentes) parece ser o contrário do que sucede na praça (o movimento em direção ao condenado absolvido, e seu apedrejamento); no entanto, o resultado é o mesmo – o condenado, salvo pela clemência real, é apedrejado, ao passo que Martins, salvo do suplício pela não nomeação, tem negado o pedido de misericórdia feito por Silveira, ele é abandonado. À morte por apedrejamento equivale o abandono – mortes diferentes, uma no plano físico (a do condenado absolvido), a outra no plano moral (a do deputado Martins).

Depois da história, todos os seis personagens partem, deixando em cena apenas Martins e Silveira (cena XIV). Essa última cena se articula com a primeira, conforme já foi visto. E Martins entra na galeria dos personagens machadianos assim caracterizados por Raimundo Faoro: “A desilusão [dos personagens machadianos ambiciosos] é especificamente política: o ministério está fora do alcance dos políticos da obra de ficção de Machado de Assis [...]”<sup>346</sup> Também no teatro machadiano, o ministério está fora do alcance dos políticos.

\* \* \*

Conforme revelou esta análise, a comédia *Quase ministro* apresenta uma parte central, em que desfilam tipos da sociedade carioca, verdadeiros parasitas – objeto da sátira –, e uma moldura constituída pelas cenas inicial e final.

Nas cenas de abertura e encerramento, espécie de moldura das cenas centrais, estão presentes apenas Silveira e Martins. O diálogo dos dois é bastante carregado de linguagem figurada, o que aproxima essas cenas da linguagem própria dos provérbios. Na última delas, como vimos, Silveira engendra um provérbio, em que aparece um “cavalo alazão” – referência ao tipo de animal do qual ele sofrera uma queda no início da peça. Silveira demonstra, com seu dito, certa consciência dos problemas da vida política em que Martins vive mergulhado. A decepção de Martins por não ter sido

---

<sup>346</sup> FAORO, Raimundo, 1976, p. 113.

escolhido para o ministério, assim como as decepções de todos os parasitas que já o rodeavam em busca de prestígio e patrocínio, equivale moralmente à queda de um alazão. É a moral da peça – a que o adágio formulado por Silveira dá uma forma verbal.

Já na parte central da comédia, desfilam os bajuladores, um a um, e, no final, todos estão reunidos quando chega a decepcionante notícia (que os faz baterem em retirada). A linguagem nesse conjunto de cenas, da cena II à cena XIII, é simples, direta, objetiva, denotativa – que aproxima a peça da linguagem da comédia realista. Apenas nas cenas em que o poeta participa do diálogo há um acúmulo de referências clássicas – o que é, também, dada a natureza do personagem, um elemento de caracterização realista (na realidade, o personagem seria assim).

A peça, portanto, aproxima-se da comédia realista; porém, conservando traços dos provérbios – forma que o autor vinha praticando.

Em sua parte central, com o desfile dos tipos na sala de Martins, a comédia tem uma estrutura que se assemelha à estrutura de uma novela. Antes, no exame feito de “O protocolo”, empregamos as metáforas do conto e do romance, tomadas à teoria da narrativa, para contrapor o provérbio à comédia realista: o provérbio está para o conto como a peça teatral realista está para o romance.<sup>347</sup> Agora trata-se da forma da novela.

Segundo Massaud Moisés, a novela “constitui-se duma série de unidades ou células dramáticas ligadas entre si”, ou seja, ela tem “pluralidade dramática”. No caso de *Quase ministro*, cada um dos personagens que entra em cena traz consigo um problema, o que confere à série de cenas uma pluralidade. Cada unidade (ou cena, no caso desta peça teatral) não tem autonomia em si mesma, como explica o crítico: “A própria circunstância de participar de um conjunto determina-lhe [da unidade] a fisionomia, que só se explica ali, diante das demais unidades, e num sentido de correlação.” É justamente o que sucede nesta peça machadiana que, além disso, atende às regras das unidades de tempo e de lugar. A unidade de ação é que foi como que fragmentada, ou desdobrada numa sequência de ações parciais.<sup>348</sup> A pluralidade dos problemas trazidos pelos personagens que se sucedem no palco implica a outra característica estrutural da novela: a sucessividade das unidades dramáticas.<sup>349</sup>

<sup>347</sup> Cf. páginas 117 e 118 desta tese.

<sup>348</sup> “Fundamentados nos antigos, sobretudo Aristóteles, os preceptistas [da Renascença] entraram a defender a regra das três unidades: entendiam que a arte dramática devia necessariamente transcorrer num determinado lapso de tempo, num mesmo lugar e a conter uma única ação.” (MOISÉS, Massaud, s.d., p. 505. Primeira edição: 1974.)

<sup>349</sup> Cf. MOISÉS, Massaud, 1973, p. 160. Todas as palavras citadas no parágrafo encontram-se nesta página.

Encaminhando-se na direção do realismo no teatro, Machado de Assis realiza, em *Quase ministro*, de forma esquemática e simplificada, uma sátira aos costumes políticos, apresentando personagens verossímeis, admitidos como possíveis naquele contexto.



## Capítulo IV

### Deuses e homens

#### IV. 1. História do texto

Antes da comédia seguinte, *Os deuses de casaca*, Machado de Assis deu continuidade às comédias elegantes que vinha compondo, em prosa, com uma peça que não chegou a encenar nem publicar: “As forcas caudinas” – expressão, observe-se, empregada por Camões em *Os Lusíadas*, canto oitavo, estância 15, em passagem que trata de Egas Moniz. Informa João Roberto Faria que a peça foi provavelmente escrita entre 1863 e 1865; ela só foi publicada em 1956, no volume *Contos sem data*, organizado por Raimundo Magalhães Júnior para a editora Civilização Brasileira.<sup>350</sup> Ainda João Roberto Faria: “Sua divulgação revelou um fato curioso: a partir dela, o autor escreveu o conto ‘Linha reta e linha curva’, publicado em 1865 no *Jornal das Famílias*. Eis o que explica o seu ineditismo na época.” (p. XIX) O fato de o autor haver aproveitado a matéria dessa peça na elaboração de um conto, e mais, o tê-lo publicado, indica que a forma mais adequada à matéria tratada é a da narrativa – razão pela qual ela não foi incluída nesta tese. O conto “Linha reta e linha curva” mereceu uma edição crítica e genética por Ana Cláudia Suriani da Silva. Nessa obra, a autora transcreveu o manuscrito da peça “As forcas caudinas”.<sup>351</sup>

A comédia *Os deuses de casaca*, a primeira a ser encenada e a ser publicada depois, talvez ou ao mesmo tempo, da tentativa de “As forcas caudinas”, teve uma primeira redação em 1864, tendo sido escrita para ser representada nos saraus literários realizados na casa dos irmãos Joaquim e Manuel de Melo, na rua da Quitanda, n. 6. Ela, no entanto, não foi representada na ocasião. A representação se deu em 28 de dezembro de 1865, no terceiro sarau realizado pela Arcádia Fluminense, nos salões do Clube Fluminense.<sup>352</sup> Segundo o próprio autor, “a comédia, relida e examinada, sofreu correções, acréscimos, até ficar aquilo que foi habilmente representado no sarau da Arcádia Fluminense”. (p. 369) Nessa comédia o autor abandona a linguagem utilizada nas peças anteriores, deixa a prosa e passa ao verso.

<sup>350</sup> Cf. FARIA, João Roberto, 2003, p. XIX-XX; ASSIS, Machado de, 1956a, p. 241-276.

<sup>351</sup> Cf. SILVA, Ana Cláudia Suriani da, 2003.

<sup>352</sup> Cf. MACHADO, Ubiratan, 2008, p. 108-109; SOUSA, j. Galante de, 1955, p. 413.

Em 1866, a comédia *Os deuses de casaca* saiu em livro, publicado pela Tipografia do Imperial Instituto Artístico. Foi essa a primeira publicação do texto.

A peça foi recolhida por Mário de Alencar no volume *Teatro*, de Machado de Assis, em 1910.

Depois, a peça foi republicada no volume *Teatro*, de Machado de Assis, da editora W. M. Jackson, em 1937. Nesse ano teve início a publicação, por essa casa editora, das obras de Machado de Assis; tais volumes tiveram inúmeras reedições.

A partir de 1959, a obra completa de Machado de Assis passou a ser publicada pela editora José Aguilar, com diversas edições – nessa série de edições a comédia *Os deuses de casaca* não foi incluída.

A peça reapareceu no volume *Teatro completo*, de Machado de Assis, no ano de 1982, com texto estabelecido por Teresinha Marinho, em edição do Serviço Nacional de Teatro, coleção “Clássicos do Teatro Brasileiro”.

No volume *Teatro*, de editora Globo, de 1997, *Os deuses de casaca* marcaram presença. Essa edição contou com a assessoria editorial de Maria Augusta Fonseca e com a revisão de texto de Levon Yacubian.

A peça foi, também, incluída por João Roberto Faria em sua edição do *Teatro de Machado de Assis*, em 2003, pela editora Martins Fontes.

Por fim, a peça aparece, a partir de 2008, também, no volume 3 da *Obra completa de Machado de Assis em quatro volumes*, da editora Nova Aguilar. Nesta edição a disposição das falas dos personagens não respeita o espaço da versificação nas situações em que um verso se compõe pela união das falas de mais de um personagem – confundindo o leitor, fazendo-o pensar que a peça está composta por uma mistura de versos e prosa.

#### **IV. 2 Palavras do autor**

O autor de *Os deuses de casaca* fez anteceder sua comédia, quando da publicação dela, de uma dedicatória e de um pequeno texto preliminar – ambos merecedores de atenção. A dedicatória diz: “A / JOSÉ FELICIANO DE CASTILHO / Dedicar este livrinho / O AUTOR.”<sup>353</sup> O texto preliminar, datado de 1º de janeiro de 1866, escrito em terceira pessoa gramatical, mal disfarça modéstia afetada do autor.

---

<sup>353</sup> ASSIS, Machado de, 1866, p. V.

José Feliciano de Castilho era irmão, dez anos mais jovem, de Antônio Feliciano de Castilho – este, poeta e tratadista do verso muito admirado por Machado de Assis. Seu nome completo era José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha; nasceu em Lisboa em 1810, veio para o Brasil em 1847 e faleceu no Rio de Janeiro em 1879. No Brasil, atuou como advogado, escritor, teatrólogo, tradutor e jornalista. Fundou o jornal *Íris* (ver Fig. 3), e foi um dos proprietários do Ginásio Dramático.<sup>354</sup> Foi a este intelectual português que Machado de Assis dedicou seu “livrinho”.

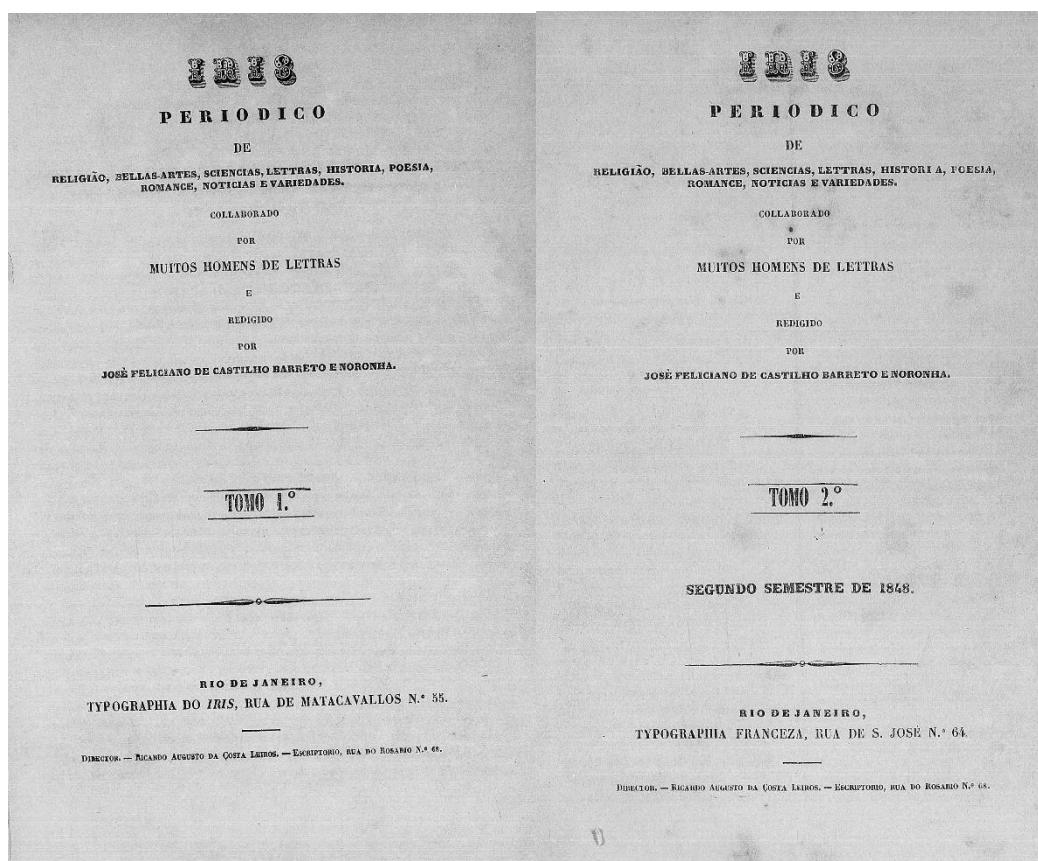


Fig. 3. Páginas de rosto do jornal *Íris*, tomos do ano de 1848.

Se a dedicatória é a José Feliciano de Castilho, o texto preliminar está profundamente carregado de referências a seu irmão cego, mais célebre, Antônio Feliciano de Castilho. O texto é espantosamente denso, no tocante a referências eruditas e questões técnicas, tanto da teoria teatral como da teoria do verso; ele merece atenção.

Antônio Feliciano de Castilho (Lisboa, 1800-1875), cego desde os seis anos de idade, era poeta e teórico da versificação portuguesa muito respeitado; esteve no Rio de

<sup>354</sup> Cf. SOUSA, J. Galante de, 1960, t. II, p. 165; *ENCICLOPÉDIA e dicionário internacional*, s.d., v. IV, p. 2271-2272.

Janeiro em 1855, a expensas do imperador d. Pedro II, para promoção do ensino primário neste país.<sup>355</sup> Por essa época, Machado de Assis tinha dezesseis anos; há poucas notícias sobre um possível contato pessoal entre Machado de Assis e Antônio Feliciano de Castilho.

No catálogo da exposição comemorativa do “Centenário do nascimento de Machado de Assis – 1839-1939”, leem-se as seguintes informações:

A vinda dos dois Castilhos ao Brasil permitiu que Machado de Assis os conhecesse no início de sua formação literária, travando com eles e com outros portugueses aqui residentes boas relações de amizade. Antônio Feliciano de Castilho esteve no Rio em 1855, a fim de expor o seu método de “leitura instantânea”. Conheceu Caetano Filgueiras, em cujo escritório já se reuniam nessa ocasião vários poetas, entre os quais Machado de Assis. Poucos anos depois o Conselheiro José Feliciano de Castilho presidia a Arcádia Fluminense, da qual fazia parte Machado. Funcionava no prédio do Clube Fluminense da época, esquina da praça Tiradentes com a Rua Visconde do Rio Branco. Machado de Assis contava vários amigos na colônia portuguesa, entre outros José Feliciano de Castilho, Ernesto Cibrão, Manuel de Melo, Augusto Emílio Zaluar e F. Ramos Paz. A esse grupo se juntou o seu futuro cunhado Faustino Xavier de Novais, que chegou ao Rio em 3 de Junho de 1858.<sup>356</sup>

O contato do nosso autor com Antônio Feliciano de Castilho pode ser constatado em sua técnica de versificação – Machado de Assis começou a publicar poesias no ano de 1854, e seus versos refletem rigorosamente os ensinamentos do tratadista português, especialmente no que diz respeito ao alexandrino (muito pouco utilizado até então por poetas de língua portuguesa). O primeiro poema composto em versos alexandrinos por Machado de Assis foi “O progresso (Hino da mocidade)”, de 1858.<sup>357</sup> Antônio Feliciano de Castilho era um entusiasta desse verso:

Não será fácil atinar com a razão por que um verso mais espaçoso, que todos os outros, por consequência, mais capaz de pensamento, e com uma partição simétrica, o que para o espírito de quem os faz, e para o agrado de quem os lê, é ainda uma vantagem, tem sido até hoje tão escassamente cultivado em nossa língua. Não dizemos que se prescreva o nosso heroico para dar entrada ao peregrino; mas que mal haveria em o cultivarmos em mais abundância?<sup>358</sup>

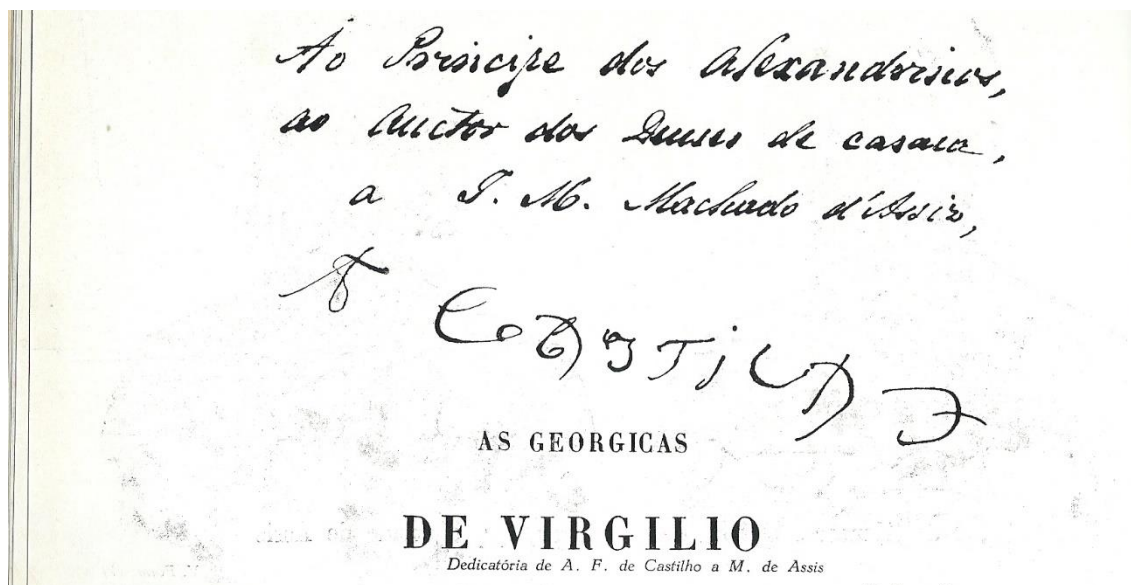
<sup>355</sup> Cf. CASTILHO, Antônio Feliciano de, 1856, p. 3; MOREIRA, Thiers Martins, s.d., p. 254-255.

<sup>356</sup> *EXPOSIÇÃO Machado de Assis*, 1939, p. 41.

<sup>357</sup> Cf. MIRANDA, José Américo, CAMPOS, Alex Sander Luiz, 2018, p. 65-73; ASSIS, Machado de, 2018, p. 29-31.

<sup>358</sup> CASTILHO, Antônio Feliciano de, 1851, p. 42.

Castilho encontrou em Machado de Assis um adepto dessa ideia, tanto que, demonstrando ter conhecimento de *Os deuses de casaca* (peça composta nesse verso), enviou-lhe um exemplar de sua tradução das *Geórgicas*, de Virgílio, com uma dedicatória (no mínimo) estimulante: “Ao Príncipe dos Alexandrinos, ao Auctor dos Deuses de Casaca, a J. M. Machado d’Assiz, A. Castilho”. Apesar de cego, Castilho assinou a dedicatória (ver Fig. 4).



**Fig. 4** – Dedicatória de Antônio Feliciano de Castilho a Machado de Assis.

FONTE: *Exposição Machado de Assis*, 1939, p. 52 ou p. 50 (dependendo da contagem das páginas ser feita progressivamente ou regressivamente, a partir das numeradas mais próximas).

Nem só de Antônio Feliciano de Castilho trata o texto preliminar, que Machado pôs à frente de *Os deuses de casaca*. Machado de Assis, com a modéstia afetada própria dos prólogos, busca a simpatia do leitor (a *captatio benevolentiae* dos antigos retóricos), dizendo tratar-se – a sua comédia – de uma obra “desambiciosa”. Ele explica que a obra lhe foi encomendada para ser apresentada num dos saraus que “alguns cavalheiros” davam “na rua da Quitanda” – na verdade, na residência dos irmãos Joaquim e Manuel de Melo. Esse sarau, que deveria ocorrer no final de 1864, acabou não ocorrendo, por causa de “um desastre público”. Raimundo Magalhães Júnior explica que tal desastre era um fato sabido de todos naquele tempo: “o violento temporal, acompanhado de granizo, que quebrou as vidraças e os lampiões da iluminação pública, inundando a cidade e deixando-a às escuras.”<sup>359</sup>

<sup>359</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1981, v. 1, p. 158-159.



Não tendo sido representada no sarau para o qual foi escrita, a comédia, “relida e examinada, sofreu correções, acréscimos, até ficar aquilo que foi habilmente representada no sarau da Arcádia Fluminense, em 28 de dezembro findo [28 de dezembro de 1865], pelos mesmos cavalheiros dos antigos saraus, *arcades omnes*.” (p. 369) Não perdeu o comediógrafo a oportunidade de fazer alusão ao poeta latino Virgílio, em cuja Écloga VII se lê a expressão *arcades ambo* – expressão que se refere aos pastores Tírsis e Córídon, personagens do poema.<sup>360</sup> Pela informação do autor conclui-se que os atores amadores que atuaram em *Os deuses de casaca* eram todos membros da Arcádia Fluminense e que eram os mesmos que atuaram em *Quase ministro*, ou seja, Morais Tavares, Manuel de Melo, Ernesto Cibrão, Bento Marques, Insley Pacheco, Artur Napoleão, Muniz Barreto e Carlos Schramm. (cf. p. 237)

Para explicar a ausência de personagens femininas na comédia, escreveu o seu autor:

Uma das condições impostas ao autor desta comédia, e ao autor de *Luís*, era que nas peças não entrassem senhoras. Daqui vem que o autor não pôde, como lhe pedia o assunto, fazer intervir as deusas do Olimpo no debate e na deserção dos seus pares. Os que conhecem estas coisas avaliarão a dificuldade de escrever uma comédia sem damas. Era menos difícil a Garrett e a Voltaire, pondo em ação as virtudes romanas e as lutas civis da república, dispensar o elemento feminino. (p. 370)

Nos saraus não eram admitidas mulheres, razão pela qual as peças neles representadas não podiam ter personagens femininas: Machado de Assis teve de submeter-se a essa exigência, assim como Ernesto Cibrão, o “autor de *Luís*”. Ernesto Pego Kruger Cibrão nasceu em Valença do Minho (Portugal), em 1836, e veio para o Rio de Janeiro em 1858; era guarda-livros, poeta e dramaturgo.<sup>361</sup> *Luís* foi seu primeiro drama, em três atos, representado no Ginásio Dramático, Rio de Janeiro, em 1859. Na ocasião, Machado de Assis fez crítica elogiosa à peça e ao autor nas crônicas da “Revista de Teatros”, que mantinha em *O Espelho*.<sup>362</sup> Em 1870, quando publicou *Falenas*, Machado de Assis incluiu no livro o poema “Menina e moça”, que dedicara a Ernesto Cibrão. O amigo havia respondido com outro poema, “Flor e fruto”, que Machado de Assis publicou também em seu livro.<sup>363</sup>

<sup>360</sup> Cf. VIRGÍLIO, 1825, p. 86; RÓNAI, Paulo, 2000, p. 28.

<sup>361</sup> Cf. SOUSA, J. Galante de, 1960, t. II, p. 176.

<sup>362</sup> Cf. ASSIS, Machado de, 2009, p. 91-92.

<sup>363</sup> Cf. ASSIS, Machado de, [1870], p. 212-213.

As peças compostas por Almeida Garrett e Voltaire, tragédias extensas, que não continham personagens femininas, são, respectivamente, *Catão*, levada à cena pela primeira vez em 1821, e *La mort de César*, representada pela primeira vez em 1743.<sup>364</sup>

O autor de *Os deuses de casaca* já havia, em 1864, se manifestado a favor da presença de senhoras nesses saraus; Jean-Michel Massa afirma que, por essa ocasião, “Machado de Assis se tornou um ardente propagandista do feminismo”. Na *Imprensa Acadêmica*, de São Paulo, em maio de 1864, escrevera ele: “Eu de mim digo que acho acertada a presença de senhoras [nos saraus].”<sup>365</sup>

O poeta leva o assunto da ausência de damas na peça, consequência da ausência delas nos saraus, à própria peça. Na fala do Prólogo, vem esta passagem, em que se refere ao autor:

O poeta, apesar de cingir-se à poesia,  
Não fez entrar na peça as damas. Que porfia!  
Que luta sustentou em prol do sexo belo!  
Que alma na discussão! que valor! que desvelo!  
Mas... era minoria. O contrário passou.  
Damas, sem vosso amparo a obra se acabou! (p. 375)

No tocante ao conteúdo e à forma da comédia, com a presença de deuses olímpicos no Rio de Janeiro moderno, que falam em versos alexandrinos, Machado de Assis alerta o leitor do “livrinho” sobre a natureza da comédia:

O autor não quis zombar dos deuses, não quis fazer rir os espectadores à custa dos antigos habitantes do Olimpo. Esta declaração é necessária para avisar aqueles que, dando ao título da comédia uma errada interpretação, cuidarem que vão ler um quadro burlesco, à moda do *Virgile travesti* de Sacarron. (p. 370)

A leitura equivocada do título da comédia, a que Machado de Assis se refere, consiste no entendimento de que a comédia é burlesca, usa a zombaria para provocar o riso. O *Virgile travesti*, publicado entre 1648 e 1652 por Paul Scarron (1610-1660), é um poema narrativo, em versos octossílabos (ligeiros, portanto), do gênero burlesco, paródia da *Eneida*, de Virgílio.<sup>366</sup> A peça machadiana não é isso; trata-se de uma escolha do autor, expressa mais de uma vez: ele preferia as comédias ditas “elevadas”, em detrimento das formas mais populares do cômico. A presença dos deuses em cena,

<sup>364</sup> GARRETT, Almeida, 1963, v. II, p. 1607-1777; VOLTAIRE, 1767, p. 1-72.

<sup>365</sup> ASSIS, Machado de, in: MASSA, Jean-Michel, 1965, p. 184.

<sup>366</sup> Cf. SCARRON, Paul, 1786; cf. *Enciclopédia e dicionário internacional*, v. XVII, p. 10409-10410, s.d.

por si só, é sinal de elevação; não se está, pura e simplesmente, ao nível do chão. Os deuses, é verdade, estão decaídos, encontram-se mergulhados no mundo moderno e seu prosaísmo.

Diz o texto preliminar: “O autor fez falar os seus deuses em verso alexandrino: era o mais apropriado.” (p. 370) Esse verso, muito pouco usado em língua portuguesa até o século XIX, teve seu uso estimulado por Antônio Feliciano de Castilho, que escreveu, em seu *Tratado de metrificação portuguesa*:

Ao verso de doze sílabas chamam alexandrino, e também francês, porque entre os franceses é ele o heroico, como o de dez sílabas o é em Portugal, Castela, e Itália, como entre os latinos e os gregos o fora o hexâmetro. As epopeias, tragédias e comédias de França, quase todas, em alexandrinos são escritas, e além desses poemas máximos, grandíssima parte dos de menor vulto. [...]  
Não será fácil atinar com a razão por que um verso mais espaçoso, que todos os outros, por consequência, mais capaz de pensamento, e com uma partição simétrica, o que para o espírito de que os faz, e para o agrado de quem os lê, é ainda uma vantagem, tem sido até hoje tão escassamente cultivada (sic) em nossa língua.<sup>367</sup>

Machado de Assis defende o verso, como Castilho; ele reconhece que este verso tem “seus adversários” – e não será difícil achá-los nas proximidades. Em 1862, Machado de Assis publicou em *O Futuro*, periódico literário criado e dirigido por Faustino Xavier de Novais, o poema em versos alexandrinos “Aspiração”<sup>368</sup> – uma epístola em que buscava comunicação com o amigo, “exprimia seu impasse, o vazio de sua alma”. “Novais não compreendeu este dramático apelo. Respondeu ao poema de Machado de Assis tomando as mesmas rimas, em *Embirração*, uma poesia contra o alexandrino, sem escarnecer diretamente do autor, mas também sem responder a esta epístola poética.”<sup>369</sup> Um terceiro poeta, Luís Delfino, no número seguinte de *O Futuro*, saiu em defesa de Machado de Assis com o poema intitulado “O verso alexandrino”, que dedicou a Faustino Xavier de Novais.<sup>370</sup>

Quando menciona a defesa castilhiana do alexandrino, Machado de Assis cita as *Epístolas à Imperatriz* [do Brasil, d. Teresa Cristina], que Antônio Feliciano de Castilho redigiu em versos alexandrinos e deu a público: a primeira, datada de 3 de abril de 1855,

<sup>367</sup> CASTILHO, Antônio Feliciano de, 1851, p. 41-42.

<sup>368</sup> ASSIS, 1862, p. 65-66.

<sup>369</sup> MASSA, Jean-Michel, 1971, p. 354 e p. 355, respectivamente. O poema “Embirração” saiu no mesmo número de *O Futuro* em que foi publicado o poema “Aspiração” (ver nota anterior a esta), às páginas 67-68.

<sup>370</sup> DELFINO, Luís, 1862, p. 104-106.

pedindo a intercessão da Imperatriz em favor de um colono português, idoso, pai de família, residente no Rio Grande do Sul, que estava condenado por homicídio; a segunda, datada de 10 de agosto de 1857, agradecendo a concessão do indulto imperial.<sup>371</sup>

A respeito dos alexandrinos, Machado de Assis expressou seu desejo de que esse verso viesse “a ser finalmente estimado e cultivado por todas as musas brasileiras e portuguesas” (p. 370) – o que acabou acontecendo com a adoção do verso alexandrino pelos poetas parnasianos, a partir da década de 1880.<sup>372</sup> Sobre o papel de Machado de Assis no Parnasianismo brasileiro, afirma Péricles Eugênio da Silva Ramos:

A influência de Machado de Assis não se exerceu apenas com o conselho dado a Alberto de Oliveira [no ensaio “A nova geração”], nem tampouco com o exemplo de sua própria poesia. Exerceu-se com toda a sua crítica, que vinha exigindo, ao longo do tempo, correção métrica e gramatical, precisão vocabular, economia da composição e sobriedade de imagens. A correção métrica, requerida por Machado de Assis, era a que se conformava com o *Tratado de Metrificação* de Castilho; basta ver que Machado considerava errôneo o alexandrino “arcaico”, tão usado pelos nossos românticos, simplesmente porque Castilho não o registrara.<sup>373</sup>

Se o alexandrino se estabeleceu entre os poetas daquela geração, não deixou de existir aversão a esse verso. No “Prólogo” às *Folhas de outono* (1883), Bernardo Guimarães ainda resistia:

Aos antigos e variadíssimos metros tão vantajosamente usados na poesia portuguesa, vai-se substituindo o predomínio quase exclusivo do verso alexandrino, que bem se pode chamar o balão da moderna poesia; o metro das palavras balofas e retumbantes; dos plurais enfáticos – como eternidade – imensidade; – das sinonímias intermináveis, metro, que reclama, não por necessidade ou elegância, mas para encher medida, o emprego da conjunção *e* a cada passo; metro enfim de incontestável monotonia.<sup>374</sup>

Sobre o verso empregado na comédia *Os deuses de casaca*, Machado de Assis afirma, fechando o seu texto preliminar:

O autor teve a fortuna de ver os seus *Versos a Corina*, escritos naquela forma, bem recebidos pelos entendedores.

<sup>371</sup> Cf. CASTILHO, Antônio Feliciano de, 1863, p. 33-55; CASTILHO, Antônio Feliciano de, 1856.

<sup>372</sup> Cf. BANDEIRA, Manuel, 1938; RAMOS, Péricles Eugênio da Silva, 1967.

<sup>373</sup> RAMOS, Péricles Eugênio da Silva, 1967, p. 20.

<sup>374</sup> GUIMARÃES, Bernardo, 1959, p. 330.

Se os alexandrinos desta comédia tiverem igual fortuna, será essa a verdadeira recompensa para quem procura empregar nos seus trabalhos a consciência e a meditação. (p. 371)

O poema “Versos a Corina”, a que Machado de Assis se refere, foi publicado por ele em *Crisálidas* (1864). Tornou-se de tal modo conhecido, que ele passou a ser chamado, por antonomásia, o poeta de Corina. Trata-se do poema mais extenso do livro, dividido em seis partes, composto em diversos metros: a primeira parte começa em versos alexandrinos, tem um segmento em versos de sete sílabas e termina por uma quadra em alexandrinos; a segunda parte começa com uma série de quadras decassilábicas, seguidas por um trecho em versos de sete sílabas, e termina por três quadras decassilábicas; a terceira começa por quadras decassilábicas, seguidas por um trecho em versos alexandrinos e por uma última quadra decassilábica (apenas as quadras decassilábicas iniciais passaram de *Crisálidas* às *Poesias completas*, publicadas em 1901; os demais versos foram suprimidos); a quarta é toda composta em quadras de versos alexandrinos; a quinta é composta por quintilhas decassilábicas; e, por fim, a sexta parte começa com versos alexandrinos e termina em versos hexassilábicos. O poema, portanto, conforme sugere o texto preliminar de *Os deuses de casaca*, não está composto exclusivamente em versos alexandrinos.

O poeta de *Os deuses de casaca* termina seu texto preliminar deslocando o foco de interesse da comédia propriamente dita para o verso no qual ela foi composta, o que não deixa de ser sinal de candência no debate sobre essa questão de técnica poética naquele tempo.

#### IV. 3 Deuses entre homens

A grande alteração que *Os deuses de casaca* introduz no teatro machadiano é a passagem da prosa ao verso. Machado de Assis distinguia muito claramente prosa de verso, e, para ele, a poesia estava fortemente vinculada ao verso. É verdade que, quando analisou o romance *Iracema*, de José de Alencar, em 1866 (ano seguinte ao do aparecimento da obra), ele afirmou ser o livro “um poema em prosa”.<sup>375</sup> Grande conhecedor de literatura francesa, grande tradutor dessa língua, conhecia o hábito francês de verter em prosa versos de outras línguas: ele próprio traduziu para nossa língua, em versos, poesias que em francês estavam redigidas em prosa – traduções francesas de textos de línguas que ele não dominava ou desconhecia. Ele traduziu de

<sup>375</sup> ASSIS, Machado de, 1962, p. 74.

prosa francesa o poema “As ondinas” (*Crisálidas*), de Heinrich Heine, todos os oito poemas da “Lira chinesa” (*Falenas*), a “Cantiga do rosto branco” (*Americanas*), e “O corvo” (*Ocidentais*) – tradução esta que, segundo Jean-Michel Massa, foi calcada na versão de Charles Baudelaire, e não no original inglês:

Nas dezoito estrofes de ‘O corvo’, não encontramos correspondência evidente com ‘The raven’, apesar de uma leitura atenta fundada nessa hipótese. Em contrapartida, as afinidades entre ‘O corvo’ e o ‘Corbeau’ tecem um rede extremamente densa. Isso é particularmente significativo nos acréscimos, nas glosas – termo que preferimos ao de erros ou inexatidões – que são obra do tradutor francês.<sup>376</sup>

A distinção entre prosa e poesia e a forte associação desta com o verso são tão fortes em Machado de Assis, que, quando ocasionalmente aparece um verso no meio de sua prosa, ele o aponta e não esconde seu desconforto com o fenômeno.<sup>377</sup>

Significa isso que a escolha por uma composição em versos é indicação clara de mudança do campo da prosa para o da poesia. Curiosamente – talvez pela tradição crítica brasileira de não reconhecer como poesia textos dramáticos – esse poema, assim como outros textos dramáticos seus escritos em versos, nunca foi incluído nas obras poéticas do autor. A peça está composta em versos alexandrinos rimados aos pares.

Dito isso, passemos ao texto e à situação dramática. Não há propriamente homens na comédia de Machado de Assis, encontram-se em cena apenas deuses olímpicos, e um dos personagens representa o Prólogo e o Epílogo. Apesar disso, os numes encontram-se às voltas com questões do mundo humano. Tendo perdido o prestígio de que gozavam na Antiguidade, os deuses desertaram do Olimpo e vieram parar numa cidade moderna, evidentemente, o Rio de Janeiro, onde se passa a ação da comédia. Conforme já se afirmou, não há deusas fisicamente em cena, mas Machado de Assis utiliza uma estratégia que, mesmo não estando presentes, as faz serem percebidas como partes vivas do drama, pois são mencionadas inúmeras vezes. Elas estão fortemente vinculadas aos interesses dos deuses, e as decisões deles muitas vezes têm nelas o seu fundamento. As deusas, enquanto os deuses ainda estão indecisos, já estão integradas ao mundo humano. No final da cena VIII, por exemplo, os três deuses (Cupido, Marte e Apolo) que estão dialogando veem Vênus passar dentro de um carro, e, depois, ouvem “um farfalhar de seda” – é Juno que passa. Marte e Apolo saem, o primeiro interessado em Vênus e o segundo, em Juno. Quando fica só (cena IX), Cupido

<sup>376</sup> MASSA, Jean-Michel, 2008, p. 91.

<sup>377</sup> Cf. ASSIS, Machado de, 1953, v. 3, p. 328.

exclama: “Baleados!” (p. 400) Isso significa que Cupido, o mais jovem dos deuses, de espírito brincalhão, irresponsável, o primeiro a se converter ao mundo humano, conquistara para a vida mundana os dois deuses. No final da peça, Júpiter, o último dos deuses a aderir ao mundo humano, o faz por interesse em Diana – que, como as demais deusas, já são humanas. Diana era uma deusa que Júpiter não tinha conquistado no Olimpo, mas poderia conquistá-la entre os humanos. Quando demonstra seu interesse por ela, Cupido exclama: “Baleado!” (p. 419) Terminada a sequência de conversões dos deuses, com fundamento no amor (obra de Cupido), o deus menino exclama: “Venci!”

O personagem (Prólogo) que aparece no início volta ao final da peça com o nome mudado para Epílogo – é ele mesmo quem o diz: “Boa noite. Sou eu, o Epílogo. Mudei / O nome. Abri a peça, a peça fecharei.” (p. 420)

O Prólogo, no teatro da Antiguidade clássica (greco-romana), é a parte inicial do texto dramático, em que é anunciado o tema da peça.<sup>378</sup> Em *Os deuses de casaca*, o Prólogo começa por se apresentar, já que é um Prólogo diferente do antigo:

Querem saber quem sou? O Prólogo. Mudado  
Venho hoje do que fui. Não apareço ornado  
Do antigo borzeguim, nem da clâmide antiga.  
[...]  
Sou o Prólogo novo. O meu pé já não calça  
O antigo borzeguim, mas tem obra mais fina:  
Da casa do Campas arqueia uma botina.  
Não me pende da espádua a clâmide severa,  
Mas o flexível corpo, acomodado à era,  
Enverga uma casaca, obra de Raunier,  
Um relógio, um grillhão, luvas e *pince-nez*  
Completam o meu traje. (p. 373-374)

O Prólogo não apenas se apresenta como novo, com calçado (botina), traje (casaca) e adereços modernos (relógio, grillhão, luvas e *pince-nez*); sua fala indica claramente, também, o lugar da ação (que não vem indicada antes do texto da comédia): a menção a Raunier, um dos “grandes alfaiates de fama”<sup>379</sup> no Rio de Janeiro daquele tempo, e à casa do Campas, loja de sapatos, situam a ação na cidade de Machado de Assis. A casa de J. Campas e Filho ficava na rua do Ouvidor, n. 77, conforme se vê em diversos anúncios dos jornais da época:

<sup>378</sup> Cf. ARISTÓTELES, 1981, p. 31.

<sup>379</sup> EDMUNDO, Luís, 2009, p. 203.

**Sapateiros.** PRECISA-SE de bons officiaes para calçado de homem e senhora ; na casa de J. Campas & Filho, rua do Ouvidor n. 77.

FONTE: *Diário do Rio de Janeiro*, p. 3, 9 mar. 1864.

Embora o nome da casa comercial especializada em sapatos masculinos e femininos tenha toda aparência de casa comercial brasileira, no verso em que o nome do proprietário é citado, a sexta sílaba do verso é a última do nome “Campas”, o que sugere ser ele de origem francesa – como era comum no comércio elegante da época. Ao passo que a sapataria atendia a homens e mulheres, a Casa Raunier atendia, naquele tempo, somente ao público masculino. Há, na *Gazeta de Notícias* de 19 de maio de 1895, um anúncio de que a Casa Raunier estava ampliando suas instalações, para atender também ao público feminino, com inauguração marcada para o dia 1º de junho daquele ano.

Quando passa a tratar da peça, o Prólogo introduz a oposição entre realidade e fantasia, que associa, respectivamente, com prosa e poesia:

Para atingir o alvo em tão árdua porfia,  
Tinha a realidade e tinha a fantasia.  
Dois campos! Qual dos dois? Seria duvidosa  
A escolha do poeta? Um é de terra e prosa,  
Outro de alva poesia e murta delicada.  
Há tanta vida, e luz, e alegria elevada  
Neste, como há naquele aborrimto e tédio.<sup>380</sup>  
O poeta que fez? Tomou um termo médio;  
E deu, para fazer uma dualidade,  
A destra à fantasia, a sestra à realidade.  
Com esta viajou pelo éter transparente  
Para infundir-lhe um tom mais nobre... e mais decente.  
Com aquela, vencendo o invencível pudor,  
Foi passear à noite à rua do Ouvidor. (p. 374)

Chama atenção o fato de o Prólogo referir-se ao autor da comédia como “poeta”:  
“O poeta que fez?” A pergunta diz respeito ao consórcio entre realidade e ficção: a

<sup>380</sup> Este verso, como todos os outros da comédia, é um verso alexandrino, o que nos levou a corrigi-lo, em conformidade com a primeira edição (1866). Algumas edições trazem “aborrecimento” no lugar de “aborrimto”, o que aumenta uma sílaba no verso e deixa seu segundo hemistíquio (“aborrecimento e tédio”) com sete sílabas. Conferem com a primeira edição de *Os deuses de casaca* (1866) as edições do *Teatro* (1910), organizada por Mário de Alencar, a do volume *Teatro*, da editora W. M. Jackson (diversas edições, com primeira edição em 1937) e a edição do *Teatro* (1997), da editora Globo. Trazem “aborrecimento” no lugar de “aborrimto” a edição do *Teatro completo* (1982) de Machado de Assis, com texto estabelecido por Teresinha Marinho, do Serviço Nacional de Teatro, a edição do *Teatro de Machado de Assis* (2003), edição preparada por João Roberto Faria, da editora Martins Fontes, e a *Obra completa em quatro volumes* (2008), da editora Nova Aguilar.



opção do poeta foi “fazer uma dualidade”, ou seja, lidar com ambas as coisas, o que transforma uma ação de deuses olímpicos (fantasia, ficção pura) em sátira à vida moderna (realidade). A associação entre poesia e fantasia, “vida, luz e alegria elevada”, por um lado, e entre prosa e realidade, “aborrimento e tédio”, por outro, resulta, por parte do autor da comédia, no tratamento de um assunto prosaico, baixo, mundano, de forma elevada:

Verão do velho Olimpo o pessoal divino  
Trajar a prosa chã, falar o alexandrino[.] (p. 375)

A fantasia casa com seu contrário, a realidade. Também aqui se manifesta o já apontado senso dialético do autor, ou seja, a exposição de “um confronto no qual se verifica uma espécie de acordo na discordância”.<sup>381</sup> É esse consórcio de contrários que responde à indagação feita (e respondida) por Alfredo Bosi, na obra de Machado de Assis:

Mas de onde vem a percepção de complexidade e densidade que o leitor atento alcança quando percorre a obra de Dostoiévski, de Pirandello ou do nosso Machado de Assis? Viria precisamente dessa presença simultânea de determinação e liberdade, observação e imaginação, reflexo e reflexão, passividade e atividade, gesto previsível e consciência moral; combinação que não escamoteia nem o peso do princípio de realidade nem a força do desejo, nem a luz da autoconsciência, móveis díspares do destino dos tipos e das pessoas representadas, imaginadas, pensadas.<sup>382</sup>

Conforme afirma Bosi, a complexidade e a densidade têm seu fundamento no casamento dos contrários, dos quais ele enumera diversos pares.

A fala do Prólogo encaminha-se para o fim; ele anuncia que a peça vai começar e cala-se em seguida, para a entrada dos atores divinos. Diz ele:

Vai começar a peça. É fantástica: um ato,  
Sem cordas de surpresa ou vistas de aparato. (p. 375)

Ele não deixa de assinalar mais uma diferença entre sua comédia (moderna) e o teatro clássico: ao afirmar que a peça não tem “cordas de surpresa ou vistas de aparato”, ele está se referindo “à técnica artificial de precipitar o desenlace das tragédias com o aparecimento súbito de uma divindade em cena, por meio de um mecanismo [aparato],

---

<sup>381</sup> MORA, José Ferrater, 2001, p. 184.

<sup>382</sup> BOSI, Alfredo, 2010, p. 396.

que a fazia descer do teto, a elevava do solo ou lhe permitia executar movimentos no ar [cordas], como se voasse.”<sup>383</sup> Trata-se do *deus ex machina*, recurso cênico que consistia na descida de um deus, por meio de um aparato mecânico, para resolver de modo arbitrário um impasse dramático para o qual não era possível uma solução verossímil.<sup>384</sup>

O Prólogo se retira de cena, dizendo: “A peça tem por nome – *Os deuses de casaca*.” É de observar-se que o título da peça é um verso de seis sílabas, ou seja, é um hemistíquio de um verso alexandrino.

\* \* \*

São personagens da comédia os deuses Júpiter, Marte, Apolo, Proteu, Cupido, Vulcano e Mercúrio. Naturalmente, pelas razões já vistas, não há deusas. Machado de Assis utiliza preferencialmente os nomes romanos dos deuses olímpicos – o Olimpo era a montanha em que moravam os deuses. Júpiter, identificado com Zeus da mitologia grega, era o deus maior dos romanos, o supremo rei do Olimpo, o senhor do mundo e o pai comum dos homens e dos deuses.<sup>385</sup> Era filho de Cronos (o Tempo, que tudo devora) e Reia, ambos, por sua vez, filhos de Urano (o Céu) e Gaia (a Terra). Para que o filho (Zeus ou Júpiter) não fosse devorado pelo pai (Cronos), Reia o levou à ilha de Creta, onde foi alimentado pelo leite da cabra Amalteia.

Júpiter (Zeus) era casado com Juno (Hera), sua irmã. Marte (Ares) era filho de Júpiter (Zeus) e Juno (Hera), assim como Vulcano (Hefesto). Apolo é filho de Júpiter (Zeus) e Letó, uma de suas amantes. Cupido era filho de Vênus (Afrodite) e Mercúrio (Hermes), que, por sua vez, era filho de Júpiter (Zeus) e Maia, uma ninfa. Proteu era filho de Netuno (Poseidon) e Vênus (Afrodite).<sup>386</sup> Essa era a família de deuses que aparece no Rio de Janeiro na comédia de Machado de Assis, em que eles se tratam muitas vezes pelos nomes que designam seus graus de parentesco (pai, filho, avô, neto, tio).

A comédia tem início com Mercúrio e Júpiter em cena; o primeiro trata o segundo chamando-o de pai. Júpiter ordena ao filho, que no Olimpo exercia a função de mensageiro, que distribua a correspondência que ele expedia aos outros deuses; tratava-

<sup>383</sup> MOISÉS, Massaud, [2000], p. 141.

<sup>384</sup> Cf. MOISÉS, Massaud, [2000], p. 141-142; HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 1024.

<sup>385</sup> Os nomes entre parênteses são os nomes gregos dos deuses latinos.

<sup>386</sup> Cf. KURY, Mário da Gama, 1999; MEUNIER, Mário, 1976; HARVEY, Paul, 1987; *GRANDE enciclopédia Larousse cultural*, 1988.

se da convocação de um concílio para discutir o retorno ao Olimpo, uma vez que eles, os deuses, encontravam-se decaídos – da posição prestigiosa de deuses na Antiguidade à condição de homens no mundo moderno.

Há nisso uma reminiscência camonianiana e da tradição épica da Antiguidade. Em *Os Lusíadas*, quando começa a narrativa (estância 19 do canto I), já as naveas da frota de Vasco da Gama se encontram em alto mar. Nisso, reúnem-se os deuses olímpicos para decidir das “cousas futuras do Oriente”, convocados por Mercúrio:

Pisando cristalino céu fermoso,  
Vêm pela Via Láctea juntamente,  
Convocados da parte do Tonante  
Pelo neto gentil do velho Atlante.<sup>387</sup>

Tonante é epíteto de Júpiter, como deus das trovoadas. Como em *Os deuses de casaca*, é ele quem expede a convocação para o concílio. O mensageiro, que faz as convocações é o “neto gentil do velho Atlante”, Mercúrio. Ele é, por parte de Maia (sua mãe), neto de Atlante.<sup>388</sup>

A degradação do mundo moderno aparece nos contrastes entre “a flauta do deus Pã” e “um violão”, entre “ambrosia / Ou néctar” e vinho de Alicante ou de Jerez. O violão é instrumento popular na cultura brasileira, ele se opõe, no diálogo entre Mercúrio e Júpiter, à “flauta do deus Pã”, como sinal de degradação.

Que o violão, por sua popularidade, tinha má fama, sabe-se. Gilberto Freire assinala a degradação de diversos hábitos culturais locais, entre eles o do uso do violão, depois da vinda a família real para o Brasil: “O mesmo verificou-se com o violão, vencido de tal modo pelo piano inglês de cauda que se tornou vergonhosa sua presença em casa de gente que se considerasse ilustre pela raça e nobre pela classe.”<sup>389</sup> Marcia Taborda, em seu livro sobre o violão e a identidade nacional, afirmou: “Como consequência das transformações [derivadas da vinda da corte para o Brasil] percebe-se o menosprezo pelas criações culturais de caráter local, aspecto que no âmbito da música se refletiu, por exemplo, no repúdio ao sentimentalismo da modinhas embaladas pelo violão.”<sup>390</sup> E José Murilo de Carvalho completa: “Até o início do século XX, o violão

<sup>387</sup> CAMÕES, Luís de, 1972, p. 17-18. Ortografia atualizada por nós.

<sup>388</sup> Cf. DIAS, Augusto Epifânio da Silva in CAMÕES, Luís de, 1972, p. 18 (notas a *Os Lusíadas*).

<sup>389</sup> FREIRE, Gilberto, 2003, p. 519.

<sup>390</sup> TABORDA, Marcia, 2011, p. 169.

foi desprezado, pois, por ser considerado instrumento de uso de mulatos, capadócios e malandros, era indigno de frequentar salões e teatros.”<sup>391</sup>

No romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, há um capítulo (o primeiro do livro) em que esse instrumento musical, tendo entrada na casa do Major Quaresma, causou estranheza: “um violão em casa tão respeitável! Que seria? / [...] / a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que cousa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!”<sup>392</sup>

No romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, o violão aparece, também, entre as práticas culturais do grupo que habita o cortiço – de classe social inferior.<sup>393</sup> (Fig. 5)



Fig. 5 – Ilustração de Manoel Martins para o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo.

FONTE: AZEVEDO, Aluísio, 1953, p. 99.

Na própria obra ficcional de Machado de Assis, o ideal da música erudita, elevada, frequentemente se opõe à realidade chã da cultura nacional – caso dos contos

<sup>391</sup> CARVALHO, José Murilo de, in: TABORDA, Marcia, 2011 (orelha do livro).

<sup>392</sup> BARRETO, Lima, 1959, p. 28-29.

<sup>393</sup> Cf. AZEVEDO, Aluísio de, 1953.

“O machete” e “Um homem célebre”, por exemplo. É nessa realidade que os deuses olímpicos estão mergulhados. Não admira que quisessem voltar para o Olimpo.

Ainda em oposição à realidade, Júpiter pede “ambrosia ou néctar”, mas recebe vinho, que ele qualifica de “tisana”, no lugar das iguarias divinas. Para Júpiter, o vinho, que Mercúrio classifica como “fortuna dos mortais, delícia dos humanos” (p. 378), “trava como água estígia” (p. 378), ou seja, como água do rio Estige, um dos rios que separava o reino dos mortos (Hades) do mundo dos vivos.<sup>394</sup> As bebidas que lhe são oferecidas por Mercúrio – “Um cálix de Alicante? Um cálix de Xerez?” – são vinhos produzidos na Espanha, o Alicante vinha da cidade de Alicante, situada na costa mediterrânea da Espanha,<sup>395</sup> e o Xerez, da região de Jerez de la Frontera – é do nome da região que veio ao português a palavra “xerez”.<sup>396</sup>

Júpiter está apegado às lembranças do tempo passado, em que eles eram deuses, “tempo que já não volta”. (p. 377) Mercúrio, com ironia, provoca-o discretamente, dando a entender que Júpiter está “desatualizado”, isto é, apegado a algo que já não existe.

Saindo Mercúrio para convocar os deuses para o concílio, Júpiter fica a sós, e a segunda cena é um solilóquio desse deus. Em sua fala, ele, como quer escalar o Olimpo, para reassumir a condição antiga, recorda-se dos gigantes que o escalaram para derrubá-lo – Encélado e Tifeu; gigantes que, depois, foram derrotados por ele e sepultados sob o monte Etna (o que explica suas erupções e abalos).<sup>397</sup> Queixa-se da inconstância, da presunção e da vaidade (“escravo da moda”, “brinco do capricho” – p. 379) dos homens; afirma que Momo (filho da noite, personificação da crítica e da zombaria)<sup>398</sup> lhe dizia que

o coração humano  
Devia ter aberta uma porta, por onde  
Lêssemos, como em livro, o que lá dentro esconde. (p. 379)

A caracterização da inconstância humana se completa no final de seu monólogo:

Corres hoje a Paris, como a Atenas outrora;  
A sombria Cartago é a Londres de agora.

<sup>394</sup> Cf. KURY, Mário de Gama, 1999, p. 168.

<sup>395</sup> Cf. *ENCICLOPÉDIA e dicionário internacional*, s.d., v. I, p. 331.

<sup>396</sup> Cf. HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 2895.

<sup>397</sup> Cf. KURY, Mário da Gama, 1999, p. 120 e p. 383, respectivamente; HARVEY, Paul, 1987, p. 249 (verbete Gigantes) e p. 493, respectivamente.

<sup>398</sup> Cf. KURY, Mário da Gama, 1999, p. 271-272; HARVEY, Paul, 1987, p. 346.

A associação de Paris com Atenas parece fundar-se no fato de essas cidades serem centros de arte, cultura e conhecimento, ao passo que a associação de Cartago com Londres tem o seu fundamento no fato de ambas serem centros comerciais poderosos e terem o domínio dos mares. A memória da Questão Christie, em 1866, era recente. O processo começara em 1862, com a exagerada reação do ministro inglês no Brasil, em decorrência do desaparecimento da carga de um navio inglês naufragado no sul do Brasil, e da prisão de três oficiais da marinha inglesa, que, à paisana, promoviam desordens na Tijuca no Rio de Janeiro. O caso se desenrolou com a apreensão de navios brasileiros, a exigência, feita ao Brasil pela Inglaterra, do pagamento de uma indenização e rompimento das relações diplomáticas entre Brasil e Inglaterra.<sup>399</sup> A associação entre o domínio dos mares e o poderio comercial dos dois centros (Cartago e Londres) – ambos pejorativamente qualificados de sombrios – talvez se explique pela memória recente desse vexame nacional, que só terminou em 1865, com o pedido de desculpas pela Inglaterra e o restabelecimento das relações diplomáticas entre os dois países – porém, com o Brasil pagando a indenização exigida pela potência inglesa).

Embora os personagens da comédia sejam seres mitológicos greco-latinos, toda a movimentação deles se faz na cidade do Rio de Janeiro, no contexto das instituições contemporâneas do autor da peça. Para pensarmos as relações entre deuses e homens, tais como elas se dão na comédia, partiremos destas considerações de Aldous Huxley:

Existem muitas espécies de deuses, como existem muitas espécies de homens. Pois que os homens fazem os deuses à própria imagem. [...] “Tu dizes que Afrodite veio com meu filho à casa de Menelau.” É Hécuba quem assim fala à funesta Helena, em *As Troianas* de Eurípedes. “Quão ridículo!... Quando tu o viste, foi teu próprio pensamento que se transformou em Afrodite. Afrodite é o nome de toda loucura humana.” Do mesmo modo, Jeová, Alá, a Trindade, Jesus, Buda são nomes para uma grande variedade de virtudes humanas, experiências místicas humanas, emoções estéticas humanas, remorsos humanos, consoladores devaneios humanos, terrores humanos, crueldades humanas. [...] Nem sequer o mesmo homem é cultuador coerente de um só Deus. Apesar de agnóstico confesso, *sinto* a presença de demônios numa floresta tropical.<sup>400</sup>

Segundo essa ideia, os deuses (os seres imaginários em geral) correspondem a facetas da alma (ou da interioridade) do homem. Na comédia de Machado de Assis, o autor sabiamente fez algo semelhante, mas aplicando o pensamento ao plano

<sup>399</sup> Cf. *NOVO dicionário de História do Brasil ilustrado*, 1971, p. 492-493.

<sup>400</sup> HUXLEY, Aldous, 1975, p. 7.

sociológico: a cada deus corresponde (aproximadamente) uma instituição humana – isso fica claro quando, no final da peça, eles definem o papel que cada um desempenhará na sociedade.

O primeiro a definir seu papel – com a exceção de Cupido, espírito juvenil, que será um frequentador de salões – é Apolo, que era o deus da poesia e da música, presidindo, no monte Parnaso, as atividades das musas.<sup>401</sup> Na cena VII, ele faz uma avaliação da poesia moderna:

APOLO

Vejo ir-se dispersado

Dos poetas o rebanho, o meu rebanho amado!  
 Já poetas não são, são homens: carne e osso.  
 Tomaram neste tempo um ar burguês e ensosso.<sup>402</sup>  
 Depois, surgiu agora um inimigo sério,  
 Um déspota, um tirano, um López, um Tibério:  
 O álbum! Sabes tu o que é o álbum? Ouve,  
 E dize-me se, como este, um bárbaro já houve.  
 Traja couro da Rússia, ou sândalo, ou veludo;  
 Tem um ar de sossego e de inocência; é mudo.  
 Se o vires, cuidarás ver um cordeiro manso,  
 À sombra de uma faia, em plácido remanso.  
 A faia existe, e chega a sorrir... Estas faias  
 São copadas também, não têm folhas, têm saias.  
 O poeta estremece e sente um calafrio;  
 Mas o álbum lá está, mudo, tranquilo e frio.  
 Quer fugir, já não pode: o álbum soberano  
 Tem sede de poesia, é o minotauro. Insano  
 Quem buscar combater a triste lei comum!  
 O álbum há de engolir os poetas um por um.  
 Ah! meus tempos de Homero! (p. 393-394)

O deus aponta a situação degradada da poesia. E ainda na degradação, há coisa pior, há “um tirano, um López, um Tibério: / O álbum!” Eram comuns os álbuns na sociedade carioca – socialmente, o poeta estava obrigado a escrever versos neles sempre que lhe solicitavam. O próprio autor da comédia escreveu poemas em álbuns, conforme já mencionado nesta tese.<sup>403</sup> Os dois tiranos mencionados – López e Tibério – eram um do mundo moderno, responsável pela guerra em que o Brasil, àquela altura, estava

<sup>401</sup> Cf. KURY, Mário da Gama, 1999, p. 37.

<sup>402</sup> Todas as edições, com exceção da de Mário de Alencar (1910) trazem “insosso”. A forma “ensosso”, entretanto, tal como aparece na primeira edição da comédia (1866), consta atualmente do *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa* (versão *on line* em: <http://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>). Ela está registrada no *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa* (1954), de Laudelino Freire.

<sup>403</sup> Ver p. 124, capítulo sobre “O protocolo”.

mergulhado (Guerra do Paraguai), o outro do mundo antigo, que foi, como imperador romano, um abominável tirano.

A Guerra do Paraguai é considerada o maior confronto armado da história da América do Sul, tanto por historiadores nacionais como estrangeiros. Esse conflito, desencadeado por questões políticas, territoriais e econômicas na bacia platina, mobilizou Brasil, Argentina e Uruguai em uma Tríplice Aliança contra o Paraguai. Francisco Solano López, ditador paraguaio, que assumiu o poder em 1862 quando seu pai Carlos Antônio López faleceu, foi o grande responsável por colocar seu país “em uma guerra imprudente contra vizinhos mais poderosos”.<sup>404</sup> O conflito, que teve início no final de 1864 e durou até 1870, teve um saldo desastroso para todos os lados envolvidos.<sup>405</sup>

Voltando a *Os Deuses de Casaca*, Machado de Assis, ao comparar o álbum com o ditador Solano López, coloca esse objeto como inimigo número um da poesia, assim como o líder paraguaio o era do Brasil naquela época. Além disso, a simples menção ao “tirano López” traz para o centro do debate um problema de ordem internacional que afetava o Estado brasileiro no mesmo momento em que o autor escrevia sua a peça. Ou seja, mesmo tendo escrito uma comédia para falar de um assunto clássico, Machado de Assis não deixa de colocar em cena temas importantes do mundo contemporâneo. Nesse sentido, o autor utiliza de uma técnica que consiste no emprego de um discurso “elevado” para discutir assuntos do cotidiano, presentes nas páginas dos jornais. Em crônica publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em 24 de janeiro de 1865, Machado de Assis não só aborda o tema da guerra do Paraguai como também critica (ironia?) a diplomacia brasileira:

Depois de Aguirre passa-se a Lopez. Mata-se o dois de paus e arma-se a cartada ao rei de copas. É esse o pensamento de um epigrama publicado no último número da *Semana Ilustrada*:

Joga-se agora no Prata  
Um jogo dos menos maus:  
O Lopez é o rei de copas,  
O Aguirre é o dois de paus.

O que é ação! Alguns dias de combate fizeram mais do que longos anos de polêmica diplomática. Bem podia ter-se poupado o papel que se gastou em notas e relatórios: eram mais algumas libras de pólvora.<sup>406</sup>

<sup>404</sup> DORATIOTO, Francisco, 2002, p. 79.

<sup>405</sup> Cf. DORATIOTO, Francisco, 2002.

<sup>406</sup> ASSIS, Machado de, 1865a, p. 1.



Além das metáforas humanas e históricas, que configuram o álbum como inimigo da poesia, como os tiranos foram inimigos de seus povos, há um deslocamento, em sua (do álbum) caracterização, da esfera humana para a mítica: [ele] “Tem sede de poesia, é o minotauro.” Ser monstruoso, meio homem e meio touro, o minotauro habitava um labirinto, na ilha de Creta, e alimentava-se da carne humana. O rei de Creta exigia de Atenas o pagamento de um tributo anual de sete virgens e sete rapazes, que eram dados ao monstro.<sup>407</sup> A poesia moderna, portanto, era repasto, vítima, do álbum.

O final da fala de Apolo é o primeiro hemistíquio de um verso que só se completa na fala seguinte, de Marte. Nesse final, o deus manifesta a nostalgia dos tempos antigos – em que ele gozava do prestígio de um deus: “Ah! meus tempos de Homero!” –, tempos “em que a poesia encontrava-se a serviço de um bem social maior, transcendendo as futilidades do perverso álbum que engolia ‘os poetas um por um’”.<sup>408</sup> Essa ideia da excelência do mundo antigo, especialmente, da poesia, não era exclusiva desses personagens imaginados: na realidade, havia quem pensasse desse mesmo modo. Giacomo Leopardi, por exemplo, escreveu: “Tudo, de Homero em diante, aperfeiçoou-se, mas não a poesia.”<sup>409</sup> E cá entre nós, Joaquim Nabuco, num sentido ainda mais geral: “Se o progresso devesse ser ilimitado, Deus teria deixado os Atenienses para o fim.”<sup>410</sup>

Coerentemente com o papel de deus da poesia e da música, Apolo, na cena XII, decide a função que desempenhará no mundo moderno:

JÚPITER

[...]

(a Apolo, com sarcasmo)

Tu, Apolo, vais ser pastor do rei Admeto?  
Imolas ao cajado a glória do soneto?  
Que honra!

APOLO

Não, meu pai, sou o rei da poesia.  
Devo ter um lugar no mundo, em harmonia  
Com este que ocupei no nosso antigo mundo.

<sup>407</sup> Cf. BORGES, Jorge Luís, 1981, p. 97; *GRANDE enciclopédia Larousse cultural*, 1988, v. 6, p. 2215.

<sup>408</sup> GODOI, Rodrigo Camargo de, 2010, p. 251.

<sup>409</sup> LEOPARDI, Giacomo, 1996, p. 567.

<sup>410</sup> NABUCO, Joaquim, 1937, livro 1º, 119, p. 38.

O meu ar sombranceiro, o meu olhar profundo,  
 A feroz gravidade e a distinção perfeita,  
 Nada, meu caro pai, ao vulgo se sujeita.  
 Quero um lugar distinto, alto, acatado e sério.  
 Coa pena da verdade e a tinta do critério  
 Darei as leis do belo e do gosto. Serei  
 O supremo juiz, o crítico. (p. 409-410)

Júpiter, quando sarcasticamente pergunta se Apolo vai ser pastor do rei Admeto, está se referindo ao episódio mitológico em que Apolo serviu de guardador dos gados de Admeto. Quando fez isso, Apolo estava como simples mortal, “desprovido de qualquer prestígio e brilho” divinos.<sup>411</sup> Aderir agora ao mundo humano seria o mesmo que voltar àquela condição servil.

Vê-se, nessa passagem, na argumentação de Apolo, quando responde a Júpiter, a importância do crítico na sociedade; o deus, depois de constatar o estado de degradação da poesia no mundo moderno, escolhe atuar como guia da criação artística. Não é por acaso que Apolo faz essa escolha; o próprio Machado de Assis, antes mesmo de se dedicar ao teatro, começara sua carreira como poeta e como crítico. Em 8 de outubro de 1865, no *Diário do Rio de Janeiro*, o autor de *Os deuses de casaca* publicou um artigo intitulado “O ideal do crítico”, em que expôs sua confiança na importância dessa atividade no seio da civilização:

Se esta reforma<sup>412</sup>, que eu sonho, sem esperanças de uma realização próxima, viesse mudar a situação atual das coisas, que talentos novos! que novos escritos! que estímulos! que ambições! A arte tomaria novos aspectos aos olhos dos estreates; as leis poéticas, – tão confundidas hoje, e tão caprichosas, – seriam as únicas pelas quais se aferisse o merecimento das produções, – e a literatura alimentada ainda hoje por algum talento corajoso e bem encaminhado, – veria nascer para ela um dia de florescimento e prosperidade. Tudo isso depende da crítica. Que ela apareça, convencida e resoluta, – e a sua obra será a melhor obra dos nossos dias.<sup>413</sup>

O papel atribuído por Machado de Assis ao teatro – “uma iniciativa de moral e civilização”<sup>414</sup> – casa-se, aqui, com sua visão da crítica literária e, ao mesmo tempo, com a função de crítico que, em *Os deuses de casaca*, ele reserva a Apolo. Esse deus,

<sup>411</sup> Cf. MEUNIER, Mário, 1976, p. 31-42.

<sup>412</sup> A reforma a que o autor se refere consiste na instauração de uma crítica literária séria, elevada e atuante, no contexto brasileiro – essa é a ideia defendida em “O ideal do crítico”. Para Machado de Assis, o lugar do crítico é “um lugar distinto, alto, acatado e sério.” – conforme as palavras de Apolo.

<sup>413</sup> ASSIS, Machado de, 1962, p. 18-19.

<sup>414</sup> ASSIS, Machado de, 2008a, p. 132.

portanto, na peça, prece representar, concretamente, o ideal estético de Machado de Assis.

Ao passo que Apolo se associa, no conjunto social, à instituição da crítica, Marte, deus da guerra, escolhe vincular-se à instituição da imprensa – o que ele deixa claro quando responde à interpelação de Júpiter:

JÚPITER

E tu, Marte?

MARTE

Eu cedo à guerra de papel.  
Sou o mesmo; somente o meu valor antigo  
Mudou de aplicação. Corro ainda ao perigo,  
Mas não já com a espada: a pena minha escolha.  
Em vez de usar broquel, vou fundar uma folha.  
Dividirei a espada em leves estiletos  
Com eles abrirei campanha aos gabinetes.  
Moral, religião, política, poesia,  
De tudo falarei com alma e bizarria.  
Perdoa-me, ó papel, meus erros de outrora,  
Tarde os reconheci, mas abraço-te agora!  
Cumpre-me ser, meu pai, de coração fiel,  
Cidadão do papel, no tempo do papel.

Machado de Assis põe Marte na situação de proprietário de um jornal – “vou fundar uma folha.” –, porque no jornal se travam as guerras modernas, guerras de ideias, feitas com palavras, sem derramamento de sangue, o que era sinal de avanço civilizatório. Em 1859, o autor da comédia havia publicado um artigo com reflexões sobre o papel da imprensa no mundo moderno, em que diz: “O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções.”<sup>415</sup> Para ele, o espírito da Antiguidade ao final da Idade Média alcançou uma forma representativa na arte da arquitetura, na catedral – “síntese do espírito e das tendências daquela época”<sup>416</sup> –; a imprensa, feita de matéria aérea (a palavra), era o seu equivalente moderno – a síntese do novo tempo: “Ao século XIX cabe, sem dúvida a glória de ter aperfeiçoado e desenvolvido essa grandiosa epopeia da vida íntima dos povos,

<sup>415</sup> ASSIS, Machado de, 2013, p. 72-73.

<sup>416</sup> ASSIS, Machado de, 2013, p. 71.

sempre palpitante de ideias.”<sup>417</sup> Tudo isso é verdade; entretanto, “os analfabetos correspondiam a 84% do total apurado pelo censo [de 1872]”.<sup>418</sup>

No jornal se travam as batalhas de ideias – “Com eles abrirei campanha aos gabinetes. / Moral, religião, política, poesia, / De tudo falarei com alma e bizzarria.” –, de tudo se tratava na matéria impressa. A multiplicidade de assuntos presentes nos jornais fica bem caracterizada na fala de Marte: nos jornais daquele tempo vinham misturados assuntos internacionais (telegramas), pequenos dramas do dia a dia (gazetilha), poesias, discussões sobre política, atividades do parlamento e do conselho municipal, temas religiosos, crítica literária e teatral, literatura de ficção (nos rodapés ou não), comentários da semana (folhetins), etc.

Em passagem anterior, na cena V, quando ainda não optara por viver entre os homens, Marte criticara os hábitos do mundo moderno:

MARTE

[...]

– É desanimador

O estado deste mundo. A guerra, o meu ofício,  
É o último caso; antes vem o artifício.  
Diplomacia é o nome; a coisa é o mútuo engano.  
Matam-se, mas depois de um labutar insano;  
Discutem, gastam tempo, e cuidado e talento;  
O talento e o cuidado é ter astúcia e tento.

[...]

MARTE

Que acontece daqui? É que nesta Babel  
Reina em todos e em tudo uma coisa – o papel.  
É esta a base, o meio e o fim. O grande rei  
É o papel. Não há outra força, outra lei.

A posição de Marte, perante o mundo moderno, avança na direção daquilo que é mais caro a Machado de Assis: a linguagem, a palavra, o discurso, a literatura, o jornal, o teatro. A diplomacia, outro avanço civilizacional, se não evita guerras, faz o possível para isso, e, em geral, as adiam. Cabe-nos aqui, ressaltar, com base em crônica já mencionada neste capítulo, que o autor de *Os deuses de Casaca* critica, ironicamente, a diplomacia, por perder muito tempo em discussões inúteis: “a diplomacia é a arte de gastar palavras, perder tempo, estragar papel, por meio de discussões inúteis, delongas e

<sup>417</sup> ASSIS, Machado de, 2013, p. 73.

<sup>418</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas, 2004, p. 103 (cf. também p. 85).

circunloquções desnecessárias e prejudiciais”.<sup>419</sup> Segundo o autor, “podia ter-se poupado o papel que se gastou em notas e relatórios: eram mais algumas libras de pólvora”.<sup>420</sup>

Marte, quando desce ao mundo humano, vê no embate de ideias, nas polêmicas – algo que acontece no plano das abstrações – o equivalente moderno das guerras antigas; daí sua escolha pelo jornal na vida mundana que passará a ter. “Corro ainda ao perigo, / Mas não já com a espada: a pena é minha escolha. / Em vez de usar broquel, vou fundar uma folha.”

Voltando à cena XII, tendo Marte exposto a Júpiter, sua mudança de posição, pergunta o deus maior a Vulcano: “E tu, ó deus das lavas, / Tu, que o raio divino outrora fabricavas. / Que irás tu fabricar?” (p. 411) Vulcano responde que fará “penas de aço”: “Os raios que eu fazia, em penas transformados, / Como eles hão de ser ferinos e aguçados. / A questão é de forma.” (p. 411)

A escolha de Vulcano recai sobre a mesma esfera da vida na civilização moderna: a imprensa, a escrita, a crítica, a arte da palavra – o mundo do papel. Com isso, militará ele ao lado de Apolo e de Marte.

Proteu “era capaz de transformar-se no que quisesse”.<sup>421</sup> Essa característica determinou seu destino entre os humanos. Na cena VI, ele relata uma sua transformação em corvo:

#### PROTEU

Há quatro dias,  
Graças ao meu talento e às minhas tropelias,  
Iludi meio mundo. Em corvo transformado,  
Deixei um grupo imenso absorto, embasbacado.  
Vasto queijo pendia ao meu bico sinistro.  
Dizem que eu era então a imagem de um ministro.  
Seria por ser corvo, ou por trazer um queijo?  
Foi uma e outra coisa, ouvi dizer.(p. 391)

Nessa passagem, temos duas especificidades: a capacidade de Proteu assumir formas as mais variadas (nesse caso, a forma de um corvo que era “a imagem de ministro”), e a articulação dessa capacidade com o mundo político – o que resulta numa sátira explícita. A sátira em *Os deuses de casaca* é leve e discreta, fica no horizonte da ação que se desenvolve no palco: essa passagem é um dos momentos em que a sátira é direta, feita sem reservas.

<sup>419</sup> ASSIS, Machado de, 1865a, p. 1.

<sup>420</sup> ASSIS, Machado de, 1865a, p. 1.

<sup>421</sup> KURY, Mário da Gama, 1999, p. 341.

No final da cena XII, ao mudar de opinião sobre voltar ou não ao Olimpo, diz ele, em diálogo com Júpiter:

JÚPITER

Proteu,  
Não te dignas dizer o que farás?

PROTEU

Quem? eu?  
Farei o que puder; e creio que me é dado  
Fazer muito: o caso é que eu seja utilizado.  
O dom de transformar-me, à vontade, a meu gosto  
Torna-me neste mundo um singular composto.  
Vou ter segura a vida e o futuro. O talento  
Está em não mostrar a mesma cara ao vento.  
Vermelho de manhã, sou de tarde amarelo;  
Se convier, sou bigorna, e se não, sou martelo.  
Já se vê, sem mudar de nome. Neste mundo  
A forma é essencial, vale pouco o fundo.  
Vai o tempo chuvoso? Envergo um casacão.  
Volta o sol? Tomo logo a roupa de verão.  
Quem subiu? Pedro e Paulo. Ah! que grandes talentos!  
[...]  
Deste modo, meu pai, mudando a fala e a cara,  
Sou na essência Proteu, na forma Dulcamara...  
De tão bom proceder tenho as lições diurnas.  
Boa tarde!

JÚPITER

Onde vais?

PROTEU

Levar meu nome às urnas! (p. 411-413)

A correspondência entre a característica divina de Proteu – poder mudar de aspecto à vontade – e as instituições humanas o conduz à profissão, que, entre os homens, tem essa característica: a política. Evidentemente, há sarcasmo nessa caracterização dos políticos, pois o autor faz uma crítica ao tipo político lacaio, que muda de posição de acordo com a situação: “Vermelho de manhã, sou de tarde amarelo; / Se convier, sou bigorna, e se não, sou martelo”; diz que, no mundo dos homens, o que tem valor é a aparência: “Neste mundo / A forma é essencial, vale pouco o fundo.”; e, de forma irônica, afirma que para esse tipo de político não importa quem chegará ao poder, todos terão a sua adesão: “Quem subiu? Pedro e Paulo. Ah! que grandes talentos!”.

Machado de Assis, desenvolvendo a peça dessa maneira, lança o personagem num mundo do qual ele próprio (Machado) era grande observador: quando jovem, ao ser contratado para o *Diário do Rio de Janeiro*, foi ser repórter no senado do império; ao longo de toda a sua trajetória de cronista, nunca deixou de comentar os acontecimentos desse âmbito da vida pública; ele foi alto funcionário público (no ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas); e, em sua ficção, a articulação entre os enredos fictícios e os acontecimentos reais, da esfera política, é perfeita.<sup>422</sup>

A última cena da comédia (XIII) é a única em que todos os deuses se encontram na sala. O último a chegar é Cupido; com sua entrada (que dá início à cena), está completo o conselho. Nas cenas anteriores, diversos deuses – Cupido, Apolo, Marte, Vulcano e Proteu – já haviam se manifestado a favor da permanência no mundo moderno. Reunido o conselho, era necessário convencer o deus mais poderoso – Júpiter –, que resistia à ideia. Mercúrio ainda não sabe o que fazer. Cupido, desde o início, vinha usando o amor (envolvendo as deusas) para convencer os deuses a permanecerem onde estavam. Com Júpiter, não será diferente; ele adota a mesma estratégia – veremos isso adiante.

Voltemos ao caso de Mercúrio. Quando, na cena IX, Mercúrio demonstra interesse por Hebe, Cupido já o dera por “baleado” (p. 402), isto é, convertido à ideia de permanecer no Rio de Janeiro. O problema que se coloca na cena XIII, no tocante a Mercúrio, é o da função que ele exercerá na vida nova. Cupido sugere que ele continue exercendo a função de correio (amoroso), o que ele recusa; Marte, vem em seu socorro:

#### MARTE

Vem comigo; entrarás na política escura.  
 Proteu há de arranjar-te uma candidatura.  
 Falarei na gazeta aos graves eleitores,  
 E direi quem tu és, quem foram teus maiores.  
 Confia e vencerás. Que vitória e que festa!  
 Da tua vida nova a política... é esta:  
 Da rua ao gabinete, e do paço ao tugúrio,  
 Farás o teu papel, e papel de mercúrio;  
 O segredo ouvirás sem guardar o segredo.  
 A escola mais rendosa é a escola do enredo.

<sup>422</sup> Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1981, v. 1, p. 128-143; ASSIS, Machado de, 2008, v. 4; MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1958; GLEDSON, John, 1986.

## MERCÚRIO

Sou o deus da eloquência: o emprego é adequado.  
Verás como hei de ser na intriga e no recado.  
Aceito a posição e as promessas... (p. 414-415)

Mercúrio fica destinado a atuar nos bastidores da política; ele aceita.

Resolvida a sua situação, só falta o convencimento de Júpiter, o deus maior. Júpiter resiste: “Fico só, lutarei sozinho e eternamente.” (p. 415) Os deuses insistem com o poderoso líder, especialmente Cupido, que lhe recorda as conquistas amorosas, quando se transformou em touro, para conquistar Europa, em cisne, para conquistar Leda, em chuva de ouro, para conquistar Dânae.<sup>423</sup> Só uma divindade escapara às investidas de Júpiter – era Diana. Cupido atíça-lhe a vontade, dizendo que essa deusa não caça mais veados, mas caça namorados. Com isso, Júpiter fica abalado em sua resistência. No final da última cena, todos os deuses se despedem dele, e vão sair:

JÚPITER

Ide lá!

Adeus.

OS OUTROS  
(*menos Cupido*)

Adeus, meu pai.

(Silêncio.)

JÚPITER  
(*depois de refletir*)

Também sou homem.

TODOS

Ah!

JÚPITER  
(*decidido*)

Também sou homem, sou; vou convosco. O costume  
Meio homem já me fez, já me fez meio nume.  
Serei homem completo, e fico ao vosso lado  
Mostrando sobre a terra o Olimpo humanizado. (p. 419)

<sup>423</sup> Cf. HARVEY, Paul, 1987 p. 219, p. 303, p. 149, respectivamente.



Assim converte-se Júpiter à ideia dos outros. Também ele não retornará ao Olimpo, ficará entre os homens, exercendo função de poder equivalente à antiga – ele escolhe ser... banqueiro! (p. 420)

A escolha de Júpiter o põe na situação de controle do mundo: como num teatro de marionetes, ele pode exercer o poder de dar movimento à vida dos homens, usando como “fios” as relações mediadas pelo dinheiro.

\* \* \*

As mulheres, nesta comédia de Machado de Assis, não comparecem na cena. O Prólogo já se desculpara por essa falha. Entretanto, a presença delas é firme e determinante (nas falas dos deuses). A decisão de diversos dos deuses, de não retornar ao Olimpo, tem por fundamento as deusas.

Como Cupido, desde o início da peça, elas já estão integradas ao mundo humano. Isso se vê quando, por exemplo, na cena VIII, Vênus passa num carro:

CUPIDO  
(*indo ao fundo*)

Vês ali? é um carro. E no carro? um balão.  
E dentro do balão? uma mulher.

MARTE

Quem é?

CUPIDO  
(*voltando*)

Vênus!

APOLO

Vênus! (p. 396)

A passagem de Vênus é que conduzirá Apolo à sua decisão de ficar onde está. O balão a que Cupido se refere é a roupa da deusa: a saia-balão – de grande roda retesada por anágua ou enfunada por arcos horizontais. Era tão intensa a moda da saia-balão, que Bernardo Guimarães, em 1859, fez-lhe uma sátira intitulada “À saia balão”. Nessa sátira, ele a chama de “cúpula errante”:

Balão, balão, balão! cúpula errante,  
 Atrevido cometa de ampla roda,  
 Que invades triunfante  
 Os horizontes frívolos da moda;  
 Tenho afinado já para cantar-te  
 Meu rude rabeção;  
 Vou teu nome espalhar por toda parte,  
 Balão, balão, balão!<sup>424</sup>

Como nos versos de Bernardo Guimarães, na peça de Machado de Assis, a sequência “dentro de um carro um balão, e dentro do balão uma mulher” tem também caráter humorístico.

Na mesma cena VIII, logo depois de Vênus passar no carro, passa pela calçada outra mulher:

CUPIDO

Ouves, meu tio, um som, um farfalhar de seda?  
 Vai ver.

APOLO  
*(indo ver)*

É uma mulher. Lá vai pela alameda.  
 Quem é?

CUPIDO

Juno, a mulher de Júpiter, teu pai.

APOLO

Deveras? É verdade! olha, Marte, lá vai;  
 Não conheci.

CUPIDO

É bela ainda, como outrora,  
 Bela, e ativa, e grave, e augusta, e senhora.

APOLO  
*(voltando a si)*

Ah! mas eu não arrisco a<sup>425</sup> minha divindade...

*(a Marte)*

Olha o espertalhão!... Que tens?

<sup>424</sup> GUIMARÃES, Bernardo de, 1959, p. 93.

<sup>425</sup> Falta este “a” na edição de João Roberto Faria (que vimos citando).

MARTE  
(*absorto*)

Nada.

CUPIDO

Ó vaidade!

Humana embora, Juno é ainda divina.

APOLO

Que nome usa ela agora?

CUPIDO

Um mais belo: Corina! (p. 397-398)

As mulheres, isto é, as deusas, passam rente à cena: até o farfalhar das sedas de suas roupas são ouvidas pelos deuses que se encontram na sala. O poeta usa a cena para aproximar a deusa que ocupava altíssima posição no Olimpo da mulher que ele amou em 1864, a quem atribuiu o nome poético de Corina. Deve-se lembrar, aqui, que *Os deuses de casaca* tiveram uma primeira redação nesse mesmo ano, e, ainda, que foi em 1864 que o poeta publicou os “Versos a Corina” – tanto na imprensa periódica como no livro *Crisálidas*.<sup>426</sup>

Ao final da cena VIII, Marte e Apolo saem de cena exclamando “Ah! Vênus!” (Marte) e “Ah! Juno! (Apolo). (p. 399-400) É da ligação deles com as deusas, que derivam suas decisões de permanecer no mundo humano. A cena IX se abre com Cupido dizendo: ‘ Baleados!’” (p. 400), com isso querendo dizer que eles tinham sido atingidos pelo amor por artes do deus mais jovem.

Os deuses Mercúrio e Júpiter decidem-se pela expectativa de virem a conquistar Hebe e Diana, respectivamente. A presença das deusas, portanto, na estrutura da peça, embora indireta, é intensa e desempenha importante papel no desenvolvimento da ação dramática – são elas que fornecem as motivações para as decisões de pelo menos quatro dos seis deuses.

\* \* \*

---

<sup>426</sup> ASSIS, Machado de, 1864, p. 172; SOUSA, J. Galante de, 1955, p. 383-385.

Assim que Júpiter decide que será “banqueiro” (esta é a última palavra da cena XIII, antes do epílogo), os personagens – que estavam todos em cena – “fazem alas”, o Epílogo “*atravessa do fundo e vem ao proscênio*”. A fala do Epílogo integra-se, assim, na última cena da comédia, diferentemente da fala do “Prólogo” (que vem antes, separada, da cena I).

O Epílogo se apresenta como sendo o mesmo personagem que abriu a peça, ou seja, o Prólogo:

#### EPÍLOGO

Boa noite. Sou eu, o Epílogo. Mudei  
O nome. Abri a peça, a peça fecharei. (p. 420)

Ele fala em nome do poeta, que adverte o público do fato de que os deuses apresentados em cena são “lindas ficções”:

O poeta  
Não comunga por si na palavra indiscreta  
De Marte ou de Proteu, de Apolo ou de Cupido.  
Cada qual fala aqui como um deus demitido;  
É natural da inveja; e a ideia do autor  
Não pode conformar-se a tão fundo rancor.  
Sim, não pode; e, contudo, ama aos deuses, adora  
Essas lindas ficções do bom tempo de outrora. (p. 420-421)

Parece haver, nessa posição adotada pelo autor, um cuidado para que não se confundisse a ficção mitológica com uma religião em que ele acreditasse. Pode ser que haja nisso uma prevenção de críticas; o poeta se acautelava contra possíveis ataques que envolvessem tais temas. Sabiamente, ele, introduzindo esse assunto, esclarece a causa da demissão dos deuses olímpicos:

Se o tempo sepultou Eros, Minerva, e Marte,  
Uma coisa os revive e os santifica: a arte.  
Se a história os dispersou, se o Calvário os banuiu,  
A arte, no mesmo amplexo, a todos reuniu.  
De duas tradições a musa fez só uma:  
David olhando em face a sibila de Cuma. (p. 421)

As duas tradições, a da Antiguidade clássica e a da cristandade, só comparecem lado a lado nesses versos finais do Epílogo. Apesar disso, ao longo de toda a comédia, em que os deuses já se encontravam (desde o início) decaídos, a tradição cristã estava

implícita, pois era a causa histórica da deposição dos deuses olímpicos (“o Calvário os banuiu”).

Ao final do livro impresso, Machado de Assis avisa os leitores de que o antepenúltimo verso recitado pelo Epílogo é uma tradução de um verso de um soneto do marquês de Belloy, que, por sua vez, é uma paráfrase da expressão *Teste David cum Sibylla*, que aparece num hino da igreja. (Cf. p. 421) O hino em que aparece tal verso é o *Dies irae*, cantado nas missas de réquiem.<sup>427</sup> Profecias relativas ao fim do mundo (dia do juízo) existiam tanto no Antigo Testamento (David) como na tradição clássica (Sibila de Cuma). Essa associação das duas tradições, com ênfase no *Dies irae*, não deixa de conter certa alusão à morte divindades olímpicas; pode-se até pensar num réquiem para os deuses.



---

<sup>427</sup> Cf. KECKREISEN, O. S. B. [Ordem de São Benedito], D. Beda, 1967, p. [125]-[128]; DUFAUR, Luís, in: <<https://ipco.org.br/o-fim-do-mundo-relembrado-no-canto-da-sibila-e-no-dies-irae/>>.

## Capítulo V

### A Poesia: “Uma ode de Anacreonte”

#### V. 1. História do texto

Machado de Assis compôs duas peças em versos alexandrinos, nos moldes do teatro clássico francês: *Os deuses de casaca* e “Uma ode de Anacreonte”. Em *Os deuses de casaca*, apresentam-se em cena os deuses olímpicos, e essa fantasia é usada pelo autor para satirizar o mundo moderno, seus costumes e suas instituições (a imprensa, a política, o sistema financeiro). No início da peça, o Prólogo aponta esses dois componentes da estrutura, essa “dualidade”:

Foi [o autor] de ânimo tranquilo e de tranquilo rosto  
 À nova inspiração buscar caminho asado,  
 E trazer para a cena um assunto acabado.  
 Para atingir o alvo em tão árdua porfia,  
 Tinha a realidade e tinha a fantasia.  
 Dois campos! Qual dos dois? Seria duvidosa  
 A escolha do poeta? Um é de terra e prosa,  
 Outro de alva poesia e murta delicada.  
 Há tanta vida, e luz, e alegria elevada  
 Neste, como há naquele aborrimto e tédio.  
 O poeta que fez? Tomou um termo médio;  
 E deu, para fazer uma dualidade,  
 A destra à fantasia, a sestra à realidade. (p. 374)

Com “Uma ode de Anacreonte”, o autor dá um salto para o campo da fantasia, “de alva poesia e murta delicada”, onde “há tanta vida, e luz, e alegria elevada”. Agora, não é apenas o verso o indicador de poesia, a própria matéria tratada, toda ela, é ficcional, criação poética. Tanto que seu autor a incluiu num livro de poesias, *Falenas*, publicado em 1870.<sup>428</sup>

Nisso, esta peça se distingue de todas as outras. “Uma ode de Anacreonte”, como a primeira peça escrita pelo autor, estudada nesta tese, não foi levada ao palco. Além disso, o texto circulou junto à poesia do autor. A história deste texto, portanto, é completamente distinta da de todos os outros textos teatrais do autor.

<sup>428</sup> Cf. ASSIS, Machado de, 1870, p. 127-165.

A primeira publicação do texto ocorreu em *Falenas*, 1870.<sup>429</sup> Galante de Sousa informa que a peça, em *Falenas*, contém 433 versos. Os versos alexandrinos rimam aos pares; a ser verdade a afirmativa de Galante de Sousa, haveria um verso solto no poema. Há, no entanto, ao final do volume *Falenas*, uma errata, em que diz o autor: “Na página 143, depois do verso / “Que ardem sem consumir na pira dos desejos.” / acrescente-se este: / “Assim é que eu estimo as ânforas e os beijos.”

Em 1901, Machado de Assis reuniu seus livros de poesias nas *Poesias completas*, publicadas por H. Garnier. Neste volume aparece “Uma ode de Anacreonte”, na coleção das “Falenas”, em segunda edição. Outras edições das *Poesias completas*, pela mesma editora, apareceram em 1902 (H. Garnier) e 1924 (Livraria Garnier). A partir de 1937, esse volume passou a ser publicado por W. M. Jackson, com diversas edições a partir desta data. Em 1959, têm início as publicações da *Obra completa*, de Machado de Assis, pela editora José Aguilar (depois Aguilar e Nova Aguilar), em três volumes. Em todas edições aparece a peça, como parte de “Falenas”.

Em 1976, a Comissão Machado de Assis, encarregada da preparação de edições críticas das obras do autor, publicou, pela editora Civilização Brasileira, a edição crítica das *Poesias completas*, na qual faltam dois versos – existindo, portanto, nesta edição, dois versos soltos. O primeiro dos versos que faltam nesta edição é o n. 125 – “Não me empenho em achar alma unvida no céu:” – que rima com o seguinte: “Se é crime este sentir, confesso-me, sou réu.” O segundo verso faltante é o n. 268 – “Muda-se o coração? Mudam-se os nossos lares.” – que rima com o verso que o antecede: “Mas a pátria é o amor; o amor transmuda os ares.”

Galante de Sousa conta 434 versos no poema; a edição crítica traz, numerados, 442 versos. A explicação dessa diferença é a seguinte: a “ode de Anacreonte” incluída na peça é composta por 10 versos alexandrinos, cada um seguido por um verso dissílabo; somados todos, temos 444 versos – isso indica que Galante de Sousa não incluiu os dissílabos em sua contagem. A edição crítica, por sua vez, tem apenas 442 versos numerados porque lhe faltam os dois versos mencionados no parágrafo anterior.

Houve uma segunda edição das *Poesias completas* preparadas pela Comissão Machado de Assis, em 1977, também pela Civilização Brasileira, em que faltam os mesmos dois versos.

---

<sup>429</sup> Cf. SOUSA, J. Galante de, 1955, p. 448-449.

Duas edições mais recentes, em 2008 (*Toda poesia de Machado de Assis*, por Cláudio Murilo Leal) e 2009 (*A poesia completa*, por Rutzkaya Queiroz dos Reis), que se distinguem das anteriores pelo fato de incluírem a totalidade conhecida dos poemas dispersos do autor. Nessas edições, evidentemente, “Uma ode de Anacreonte” aparece como parte de “Falenas”.

Por fim, a partir de 2008, a editora Nova Aguilar passou a publicar a *Obra completa em quatro volumes*, com a inclusão de muitos textos ausentes de todas as edições Aguilar anteriores. “Uma ode de Anacreonte” aparece em todas essas edições.

Além dessas publicações em volumes das poesias do autor, a peça passou, a partir de 1982, a constar de algumas das edições do teatro de Machado de Assis, como o *Teatro completo* de Machado de Assis, texto estabelecido por Teresinha Marinho (1982), e no *Teatro de Machado de Assis*, edição preparada por João Roberto Faria (2003).

A editora Garnier, em 2000, publicou as *Poesias completas* de Machado de Assis, com revisão de Adriano da Gama Kury, da qual consta, na nota inicial intitulada “Sobre esta edição” o seguinte: “Foi excluída de Falenas a peça ‘Uma ode de Anacreonte’, uma vez que figura no volume Teatro.” Abaixo da nota lê-se: “Pesquisa de Filologia / Fundação Casa de Rui Barbosa”. Não conseguimos localizar o volume mencionado de “Teatro” – talvez não tenha sido publicado.

## V. 2. Antônio Feliciano de Castilho e “Uma ode de Anacreonte”

Antônio Feliciano de Castilho, conforme observou Machado de Assis no texto introdutório a *Os deuses de casaca*, empregou esforços para naturalizar o verso alexandrino na poesia de língua portuguesa. (Cf. p. 370) Os versos alexandrinos da comédia machadiana de 1866 somam-se aos esforços (bem sucedidos, diga-se) de Castilho.

No ano seguinte ao da publicação de *Os deuses de casaca*, Antônio Feliciano de Castilho publicou sua tradução das *Geórgicas*, de Virgílio, e remeteu um exemplar para Machado de Assis, com a dedicatória: “Ao Príncipe dos Alexandrinos, ao Auctor dos Deuses de Casaca, a J. M. Machado d’Assiz, A. Castilho.”<sup>430</sup> – com assinatura de próprio punho, apesar de cego. Evidentemente, a remessa do volume, assim como sua

---

<sup>430</sup> EXPOSIÇÃO Machado de Assis, 1939, p. 41.



dedicatória, significou um reconhecimento, pelo poeta português, que também era tratadista do verso, do esforço machadiano para tornar familiar, no âmbito da poesia brasileira, o verso alexandrino. A vitória final desse verso, na poesia brasileira, veio nas obras dos poetas parnasianos, a partir da década de 1880. A relação de Machado de Assis com o Parnasianismo – ele nunca foi propriamente um parnasiano – encontra-se bem expressa nesta observação de Mário de Andrade, numa das crônicas que dedicou a Machado no centenário de seu nascimento: “Machado de Assis leva a poesia até às portas do Parnasianismo e a deixa aí.”<sup>431</sup>

A atitude de Castilho certamente serviu de incentivo ao poeta brasileiro, para seguir com o uso do verso alexandrino. Dos 35 poemas de *Falenas*, há versos alexandrinos em 7 poemas: “Prelúdio”, “Sombras”, “Visão”, “Menina e moça”, “Un vieux pays”, “Coração triste falando ao sol” (da “Lira chinesa”) e “Uma ode de Anacreonte”.

“Uma ode de Anacreonte” é uma comédia lírica ou um poema dramático, a que o poeta, na primeira edição, deu, entre parênteses, o subtítulo “(QUADRO ANTIGO)”. O poema dramático tem 444 versos alexandrinos, rimados aos pares (como em *Os deuses de casaca*).

### V. 3. “Uma ode de Anacreonte”: dedicatória e nota

O poema, que constitui a terceira parte de *Falenas* (a primeira tem o título de “Vária”; a segunda, “Lira chinesa”; e a quarta “Pálida Elvira), é um poema dramático, ou uma peça de teatro, que Machado de Assis dedicou a Manuel de Melo. Português de nascimento (Aveiro, 1834), Manuel de Melo veio para o Brasil no início de 1845. Foi filólogo, bibliotecário do Gabinete Português de Leitura, e, residindo na rua da Quitanda, n. 6, organizava, juntamente com seu irmão Joaquim Melo, os saraus literários, frequentados só por homens, em que se representavam peças de teatro – entre elas, *Quase ministro*, de Machado de Assis. Foi para esses saraus que a peça *Os deuses de casaca* foi escrita, embora não tenha sido lá representada. Juntamente com José Feliciano de Castilho, foi fundador da Arcádia Fluminense, onde a peça *Os deuses de casaca* foi representada. Seu nome consta da lista de atores que desempenharam papéis em *Quase ministro*.<sup>432</sup> A crer no texto introdutório de *Os deuses de casaca*, Manuel de Melo atuou também nesta peça, pois afirma Machado de Assis (naquele texto) que a

<sup>431</sup> ANDRADE, Mário de, 1993, p. 59.

<sup>432</sup> Cf. MACHADO, Ubiratan, 2008, p. 217.

representação na Arcádia Fluminense contou com a participação dos “mesmos cavalheiros dos antigos saraus, *arcades omnes*.” (p. 369)

Manuel de Melo, como Machado de Assis, era melômano – foram ambos sócios do Clube Beethoven, do qual Machado foi também bibliotecário. Este clube foi fundado em 1882 por um grupo de 28 homens, e, “organizado nos moldes dos clubes ingleses, não permitia a presença de senhoras.”<sup>433</sup>

Esse vínculo com a música levou à descoberta, recentemente, de uma crítica musical muito provavelmente da autoria de Machado de Assis. É numa outra crítica musical, assinada por M. de Melo (muito provavelmente Manuel de Melo), que está a indicação de que Machado de Assis é o autor da outra crítica. Os dois textos foram localizados pelo prof. José Américo Miranda, que os transcreveu na revista eletrônica atualmente dirigida por ele, a *Machadiana Eletrônica*.<sup>434</sup>

\* \* \*

A pequena ode de Anacreonte, traduzida por Antônio Feliciano de Castilho, consta do volume *A lírica de Anacreonte*, publicado em 1866.<sup>435</sup> Nessa obra, uma edição bilíngue, os textos em grego precedem as traduções; a ode intitulada “Metamorfozes de cobiçar”<sup>436</sup> é a que foi utilizada por Machado de Assis em sua composição. Em língua portuguesa, o poema está composto por dez versos alexandrinos esdrúxulos, todos eles seguidos por versos dissílabos agudos – que rimam dois a dois. Trata-se, como se vê, de composição caprichosíssima – não há sequer um verso grave (o verso padrão da língua portuguesa) no poema.

Machado de Assis explicou, em nota ao poema, que vem ao final de *Falenas*, a relação de sua composição com a tradução de Castilho:

É do Sr. Antônio Feliciano de Castilho a tradução desta odezinha, que deu lugar à composição do meu quadro. Foi imediatamente à leitura da *Lírica de Anacreonte*, do imortal autor dos *Ciúmes do Bardo*, que eu tive a ideia de pôr em ação a ode do poeta de Teos, tão portuguesamente saída das mãos do Sr. Castilho que mais

<sup>433</sup> MACHADO, Ubiratan, 2008, p. 79.

<sup>434</sup> Cf. [ASSIS, Machado de], 2019, p. 93-96; MELO M[anuel] de, 2019, p. 99-103.

<sup>435</sup> Cf. ANACREONTE, 1866.

<sup>436</sup> No livro: “Metamorphoses de cubiçar”.

parece original que tradução. A concha não vale a pérola; mas o delicado da pérola disfarçará o grosseiro da concha.<sup>437</sup>

Essa nota tem por título o primeiro verso da ode – “Fez-se Níobe em pedra, etc.”, com a indicação da página 155, em que se acha o verso. Ela faz as vezes de “prólogo”, ou de “explicação preliminar” para a composição da peça. O autor de “Uma ode de Anacreonte” explica de onde lhe veio a ideia da trama – o que, por sua vez, explica a situação da “ode” no interior da peça. O período que fecha a nota faz o elogio do poema de Castilho e, ao mesmo tempo, por comparação com eles, expõe a modéstia afetada do autor da peça. Conforme Dante Tringali, estão entre os objetivos da introdução a uma peça oratória a *captatio benevolentiae*, que consiste no esforço do autor para “obter a benevolência dos ouvintes, tornando-os simpáticos, bem dispostos, favoráveis.”<sup>438</sup> Segundo Alcir Pécora, a modéstia afetada “constitui um importante recurso dentre aqueles que visam a *captatio benevolentiae*, isto é, o processo de conquista da atenção e boa vontade do interlocutor para aquilo que se vai formular em seguida.”<sup>439</sup>

A ode de Anacreonte, incorporada textualmente à peça de Machado de Assis, aparece na cena V, o que tira à nota o caráter de “texto introdutório”. A ambiguidade da nota vem de sua dupla função: explica (ao leitor) a origem da ideia da peça, e, através das imagens de “pérola” (a tradução de Castilho) e “concha” (o texto machadiano), eleva a figura do poeta português e rebaixa a do autor da peça – o que nos faz pensar que o interlocutor visado na nota era, preferencialmente, o próprio Castilho. Pode-se ver aí uma retribuição à dedicatória das *Geórgicas*, de Virgílio, que Castilho enviou a Machado de Assis, e ao elogio dos versos alexandrinos machadianos nela contido.

A nota chama a atenção do leitor para a relação entre dois textos poéticos: a tradução castilhiana de Anacreonte, por um lado, e o poema dramático de Machado de Assis, por outro. Poder-se-ia dizer que o diálogo entre os dois textos, ou seja, a relação intertextual que entre eles se estabelece, é de um tipo muito particular: o poema traduzido do grego integra-se de modo nuclear na ação dramática que se desenvolve no texto – conforme será visto.

---

<sup>437</sup> ASSIS, Machado de, [1870], p. 215-216. A “ode de Anacreonte” traduzida por Antônio Feliciano de Castilho, que serviu de motivo a Machado de Assis para a elaboração desta peça, pertence à tradição anacreôntica, mas não é de Anacreonte. Era atribuída a Anacreonte até o século XIX; porém, trata-se de uma imitação do poeta grego, redigida no período helenístico ou depois. (Cf. GLEDSON, John, 2008, p. 217, nota 41.)

<sup>438</sup> TRINGALI, Dante, 1988, p. 83.

<sup>439</sup> PÉCORA, Alcir, 2001, p. 81.

#### V. 4. “Uma ode de Anacreonte”: o texto

O poema dramático de Machado de Assis tem oito cenas, três personagens principais e três escravos: “A cena é em Samos.” (p. 424) Os personagens, como os deuses da comédia *Os deuses de casaca*, falam em versos alexandrinos rimados aos pares. O poeta descreve assim o ambiente em que eles se encontram: “(*Sala de festim em casa de Lísias. À esquerda a mesa do festim; à direita uma mesa tendo em cima uma lâmpada apagada, e junto da lâmpada um rolo de papiro.*)” (p. 425) A descrição da sala de festim, em que se passarão todas as cenas, já contém um elemento cênico importante: a presença, sobre uma mesa, de um rolo de papiro – no qual se lerá, na cena V, a ode do poeta de Teos. O objeto, como o álbum de “O protocolo”, tem uma função dramática, desempenhará um papel no desenrolar dos acontecimentos.

Os personagens são dois homens, Lísias e Cléon, e uma mulher, Mirto. Já essa trindade propõe uma questão: os dois homens competem pela mulher. A rubrica inicial da cena I aponta na mesma direção: “(*Estão no fim de um banquete, os dois homens deitados à maneira antiga, Mirto sentada entre os dois leitos. Três escravos.*)” (p. 425) A descrição corresponde, aproximadamente a um triclínio: sala com três leitos inclinados. (Figura x).



Triclínio.

FONTE: <http://bit.ly/37F8Hb8>

Na cena inicial da peça o banquete está no fim: a cena é, ao mesmo tempo, fim e começo – fim do festim e começo da ação dramática. Nessa cena, desenha-se a situação inicial dos personagens, fica-se sabendo do interesse de Cléon por Mirto, fica-se

sabendo que Mirto é cortesã, natural da ilha de Lesbos, e descobre-se que Cléon é poeta e também natural de Lesbos, de onde veio para Samos. Mirto explica como chegou à cidade de Samos: navegava em companhia de Lísicles, um mercador de Naxos, quando o navio naufragou, e ela veio ter à praia.

Cléon, em sua primeira fala, introduz o tema do amor, sob forma indireta:

CLÉON

Eu bebo à memória de Samos.  
Samos vai terminar os seus dourados dias;  
Adeus, terra em que achei consolo às agonias  
Da minha mocidade; adeus, Samos, adeus! (p. 425)

As palavras ditas por Cléon, aparentemente, nada têm de amoroso; pelo contrário, anunciam, como se se tratasse de uma profecia, a destruição da cidade. Tudo retórica do discurso amoroso do personagem; na sequência, ele compara Samos com Troia, que foi destruída por causa da presença de Helena. Ao desenvolver o argumento, ele equipara Mirto a Helena, e afirma que Lesbos, ao dar pela ausência de Mirto, armar-se-á contra Samos – cujo futuro não pode ser outro senão a ruína (como sucedeu a Troia).

O diálogo intertextual com as obras de Homero – neste caso, com a *Iliada* – apenas começa; haverá mais alusões ao longo da peça.

Esse discurso, essa profecia, não tem consequências nem seguimento, no desenvolvimento da peça, porque era apenas metáfora empregada com o intuito de cortejar a bela lesbiana. Ao longo da cena, Cléon abandona a linguagem metafórica e torna-se, progressivamente, explícito e firme – contrapondo-se a Lísicles, o navegante do qual Mirto foi separada pelo naufrágio:

CLÉON

Eu, Mirto, eu sei amar;  
Não fio o coração da inconstância do mar.  
Não tenho galeões rompendo o seio a Tétis,  
Estrada tanta vez ao torvo e obscuro Letes.  
Aqui me tens; sou teu; escreve a minha sorte;  
Podes doar-me a vida ou decretar-me a morte. (p. 430)

Diante das investidas de Cléon, Mirto negaceia: primeiro, dizendo que em Lesbos há mulheres mais belas que ela – “Outras belezas tem, dignas da loura Vênus.” (p. 426) –; depois, dizendo que tem intenção de voltar logo a Lesbos (ou seja, afastar-se

de Cléon) – “Volto à pátria.” (...) “Em poucos dias...” (p. 428-429) Diante desse propósito de Mirto, Cléon pergunta-lhe o motivo de sua vinda a Samos – “A que vieste então?” (p. 429) –, o que lhe dá (a ela) oportunidade de narrar o naufrágio de que foi vítima e no qual perdeu o companheiro Lisicles. Esse episódio introduz grande interesse dramático no texto. Que os propósitos de Mirto são negaças, fica evidente quando, no final da cena, Lísias lhe oferece a audição de uma alegre canção na voz de uma serva hemônia, ela prefere ouvir a voz de Cléon, declamando seus poemas. Ela faz um jogo duplo, visando à sedução: simula modéstia e intenção de partir, mas lisonjeia Cléon.

Lísias assiste a tudo, faz discretas intervenções no diálogo, ironiza Cléon – quando diz, por exemplo, “Bravo, Cléon!”, depois que este compara Mirto com Helena de Troia –, corteja Mirto com mais discrição do que Cléon – quando diz, por exemplo, que as mulheres de Lesbos são menos belas que ela, contrapondo-se-lhe, e quando a compara com uma deusa, dizendo-lhe “Nume não pede, impõe.” (p. 431) –, e mostra-se distanciado dos acontecimentos a que assiste – quando, por exemplo, diante da falsa modéstia de Mirto, faz um aparte, “Vejo através do manto as galas da vaidade.” (p. 427). Lísias é personagem mais velho, rico, experiente, racional, e foi ele quem convidou Mirto para o banquete em sua casa (só ficamos sabendo da origem da convidada na cena III).

Ao final do festim, os três escravos que se encontravam em cena desde o início deixam a sala, de modo que aí permanecem apenas os três personagens principais. Chama a atenção o fato de Machado de Assis, em todas as suas peças que se passam no Rio de Janeiro, não ter colocado escravos em cena. Em “Uma ode de Anacreonte”, entretanto, como o que se passa no palco não diz respeito à realidade local de forma direta, talvez, a presença ultrajante da instituição da escravidão tenha menos peso, pois os acontecimentos que constituem o enredo da ação dramática situam-se em tempo e espaço distantes.

A cena I termina com a entrada de um escravo, que diz haver lá fora um mensageiro à procura de Mirto; ela sai com o escravo e, assim, passa-se à cena III, em que ficam sozinhos na sala os competidores Lísias e Cléon. Essa saída de Mirto tem relação com a história do naufrágio que ela narrara. O espectador/leitor ainda não sabe disso; porém, a história do naufrágio, com isso, integra a complexidade dramática do texto – o que era discurso passa para o nível da ação.

Na primeira cena, com os três personagens principais presentes (sem considerar os escravos, que não participam do diálogo), desenham-se as linhas da ação dramática:

Lísias e Cléon vão competir na corte a Mirto. Na sequência, Mirto sai de cena, ficam apenas Lísias e Cléon, que se confrontam. As cenas pares, segunda, quarta e sexta, são cenas de transição; e a oitava cena apresenta a situação final, o desfecho da trama. Nas cenas ímpares é que o drama se desenrola: na primeira, com os três personagens presentes, a situação dramática se desenha; na terceira, há confronto entre os dois pretendentes, expõem seus pontos de vista; na quinta, Cléon tem oportunidade de investir na conquista de Mirto (é nessa cena que é lida a pequena “ode de Anacreonte”); na sétima (na sexta Cléon deixa a cena, chamado por um credor) Lísias apresenta a Mirto seus argumentos principais – ele é rico, ele é sensato, ele lhe dará presentes e uma boa vida – para que ela escolha um deles. O resultado do embate é apresentado na oitava cena.

A cena III é a única em que os dois personagens masculinos ficam a sós; eles debatem francamente sobre o amor, apresentam suas perspectivas amorosas e as armas de que dispõem para lutar por Mirto. A primeira informação importante é dada por Lísias, quando Cléon lhe pergunta onde encontrou Mirto (já que o festim era na casa dele, e o próprio Cléon era convidado):

CLÉON

Onde a encontraste?

LÍSIAS

Achei-a

Com Partênis que dava uma esplêndida ceia;  
Partênis, ex-bonita, ex-jovem, ex-da-moda,  
Sabes que vê fugir-lhe a enfasiada roda;  
E, para não perder o grupo adorador,  
Fez do templo deserto uma escola de amor.  
Foi ela quem achou a naufraga perdida,  
Exposta ao vento e ao mar, quase a expirar-lhe a vida.  
A beleza pagava o emprego de uma esmola;  
Dentro em pouco era Mirto a flor de toda a escola. (p. 433)

Mirto vinha de uma “casa de mulheres”, administrada por Partênis. Se havia alguma dúvida sobre a condição da personagem, não há mais – trata-se de uma cortesã. Com conhecimento de causa, Lísias alerta Cléon, que, ingenuamente, lhe contrapõe:

LÍSIAS

Cuidado! Aquela caça  
Zomba dos tiros vão de ingênuo caçador!

CLÉON

Incrédulo!

LÍSIAS

Eu sou mestre em matéria de amor.  
 Se tu, atento de calmo, a narração lhe ouvisses  
 Conheceras melhor o engenho desta Ulisses.  
 Aquele ardente amor a Lísicles, aquele  
 Fundo e intenso pesar que à sua pátria a impele,  
 Armas são com que a astuta os ânimos seduz.

CLÉON

Oh! não creio.

LÍSIAS

Por quê?

CLÉON

Não vês como lhe luz  
 Tanta expressão sincera em seus olhos divinos?

LÍSIAS

Sim, têm muita expressão... para iludir meninos. (p. 434)

Lísias procura dissuadir Cléon no tocante a suas pretensões em relação à mulher. Ele aparenta altruísmo e desinteresse, mas é pura encenação; na verdade, ele tem interesses próprios – ele também a deseja. O personagem mais velho se contrapõe ao ideal de amor romântico manifestado pelo jovem poeta, que, por sua ingenuidade, é chamado de “menino”. Na argumentação de Lísias, Mirto aparece como uma espécie de Ulisses, engenhosa e cheia de astúcias como o personagem homérico: o intertexto aqui é a *Odisseia*. Essa reminiscência é conveniente pela ambientação marítima dos dramas, concerta, para além da astúcia, a aventura de Ulisses com a de Mirto. Nessas condições compreende-se melhor a narrativa do naufrágio pela cortesã; diz ela, respondendo à pergunta de Cléon (“A que vieste?”):

MIRTO

Sucessos singulares.  
 Vim por acompanhar Lísicles, mercador  
 De Naxos; tanto pode a constância no amor!  
 Corremos todo o Egeu e a costa iônia; fomos  
 Comprar o vinho a Creta e a Tênedos os pomos.



Ah! como é doce o amor na solidão das águas!  
 Tem-se vida melhor; esquecem-se-lhe<sup>440</sup> as mágoas.  
 Zéfiro ouviu por certo os ósculos febris,  
 Os júbilos do afeto, as falas juvenis;  
 Ouviu-os, delatou aos deus que o mar governa  
 A indiscreta ventura, a efusão doce e terna.  
 Para a fúria acalmar da sombria deidade,  
 Nave e bens varreu tudo a horrível tempestade.  
 Foi assim que eu perdi a Lísicles, assim  
 Que eu, semimorta e fria, à tua plaga vim. (p. 429)

É fabulosa, puramente grega, ou melhor, clássica, a fantasia mitológica do poeta: ele põe na boca de Mirto a narrativa do naufrágio como consequência da ira (ciúme) de Poseidon, deus que “o mar governa”.

Na *Odisseia*, Ulisses retorna para Ítaca, depois de terminada a Guerra de Troia. Seu retorno é atormentado pela fúria de Poseidon – fúria causada pelo fato de Ulisses haver cegado Polifemo, que era filho de Poseidon –; seus navios são destruídos em tempestades. Depois de sete anos na ilha de Calipso, onde chegara em consequência do naufrágio de seu último, ela o libera para retornar a Ítaca:

Numa jangada bem feita [Calipso] deixou-me partir, tendo posto  
 nela bom vinho e alimento; com roupa divina vestiu-me.  
 Fez que soprasse, em seguida, um bom vento, propício e agradável.  
 Dias singrei dezessete no dorso do mar, desse modo;  
 mas, no seguinte, desta ilha surgiram os montes escuros.  
 Já o coração se alegrava no peito do triste coitado;  
 tinha, porém de passar muitos outros revezes, sem conta,  
 que de Posido me vinham, que os muros da terra sacode.  
 Desencadeou ventos fortes, que a viagem de todo impediram;  
 o mar imenso agitou, sem que as ondas, sequer, permitissem  
 que da jangada pudesse valer-me na minha desdita,  
 pois a procela a desfez. Vi-me, pois, a avançar obrigado,  
 sempre nadando, através da voragem, até que à paragem  
 em que habitais me lançaram os ventos e as ondas marinhas.<sup>441</sup>

Ulisses, nessa passagem, narra a Alcínoo e Arete, rei e rainha da Feácia, o último naufrágio sofrido por ele antes de ali chegar, na ilha de Esquéria. Os ventos, como se vê a mando de Poseidon, estão sempre envolvidos nas tempestades. Isso no tocante à *Odisseia*. A participação dos ventos em tempestades e naufrágios aparecem, também, na *Eneida*, de Virgílio, e em *Os Lusíadas*, de Camões.

<sup>440</sup> No *Teatro de Machado de Assis*, obra que utilizamos para as citações, vem “esquecem-se-lhes”. Nessa forma, o verso tem treze sílabas. Corrigimos com base na edição das *Poesias completas*, de 1901.

<sup>441</sup> HOMERO, 2011, p. 149-150.

No início da *Eneida*, logo que Eneias se faz ao mar, Juno, inimiga da gente troiana, vai à Eólia:

Lá, o Rei Éolo contém, com a sua autoridade, num antro espaçoso, os ventos que lutam e as tempestades rugidoras, e refreia-os com cadeias e prisão. Os ventos, indignados, fremem em volta dos cárceres, com grande murmúrio da montanha. Éolo, empunhando o cetro, está assentado num elevado trono e abranda os ânimos e modera as iras. (...) / Junto desse rei, Juno, suplicante, assim falou: “Ó Éolo (pois já que o pai dos deuses e o rei dos ventos te concedeu não só amansar as ondas, mas também encapelá-las com o vento), uma gente minha inimiga navega o mar Tirreno, levando para a Itália Ío e os penates vencidos. Imprime força aos ventos e alaga as popas submersas, ou impele-as, lançadas em vários rumos, e dispersa os corpos pelo mar. (...)”<sup>442</sup>

Nesse caso, Netuno, sentindo a agitação do mar, irritado, vendo a frota de Eneias dispersa pelo mar e os troianos oprimidos pelas ondas e pelas nuvens baixas, chama Euro e o Zéfiro, e lhes fala:

“Será que foi vossa prosápia que vos deu tal audácia? Ousastes, sem minha permissão, ventos insolentes, turbar o céu e a terra e soerguer essas enormes massas? Eu vos deveria... Mas antes de tudo cumpre acalmar as ondas revoltas. A seguir me pagareis por essas faltas com um castigo inédito. Fugi, depressa, e dizei a vosso rei que o domínio do mar e o temível tridente couberam em sorte não a ele mas a mim. Senhor dos enormes rochedos, vossa habitação, ó Euro, que Éolo se gabe daquele palácio, e reine na prisão onde os ventos estão cativos.”<sup>443</sup>

Essa mesma ideia de tempestade provocada pelos ventos, por ordem dos deuses, que Mirto utiliza para explicar o naufrágio de que fora vítima, ocorre também na viagem de Vasco da Gama, quando, já passado o cabo das Tormentas, se aproxima da Índia – com isso o texto machadiano se alinha não apenas à tradição homérica, mas à tradição clássica em geral.

No canto VI de *Os Lusíadas*, já passado o episódio do gigante Adamastor, navegando os portugueses em pleno oceano Índico, Baco, que detinha poder sobre a Índia, tentava, irado, impedir a chegada dos portugueses àquela região. Para isso, desce ao palácio de Netuno, e pede-lhe providências:

---

<sup>442</sup> VIRGÍLIO, 1983, p. 20.

<sup>443</sup> VIRGÍLIO, 1983, p. 22.

“E por isso do Olimpo já fugi  
 Buscando algum remédio a meus pesares,  
 Por ver, o preço que no céu perdi  
 Se por dita acharei nos vossos mares.”  
 Mais quis dizer, e não passou daqui,  
 Porque as lágrimas já correndo a pares  
 Lhe saltaram dos olhos, com que logo  
 Se acendem as Deidades da água em fogo.

A ira com que súbito alterado  
 O coração dos Deuses foi num ponto  
 Não sofreu mais conselho bem cuidado,  
 Nem dilação, nem outro algum desconto.  
 Ao grande Eolo mandam já recado  
 Da parte de Netuno, e sem conto  
 Solte as fúrias dos ventos repugnantes,  
 Que não haja no mar mais navegantes.<sup>444</sup>

Essa tempestade foi noturna; na manhã seguinte, Vênus desce do Olimpo em socorro dos portugueses, e abrandando os ventos.

Sobre a tempestade e o naufrágio de Mirto, Lísias, depois de compará-la, por seus ardis, a Ulisses, responde à pergunta de Cléon (se ele crê):

LÍSIAS

Em quê? No naufrágio? Decerto.  
 Em Lísicles? Talvez. No amor? é mais incerto.  
 Na intenção de voltar a Lesbos? Isso não!  
 Sabes o que ela quer? Prender um coração. (p. 435)

E, para completar o perfil do caráter de Mirto, diz ele a um Cléon incrédulo do que acabara de ouvir:

LÍSIAS

Poeta! estás na alegre idade  
 Em que a ciência da vida é a credulidade.  
 Vês tudo azul e em flor; eu já me não iludo.  
 Pois amar cortesãs! isso demanda estudo,  
 Não vai assim, que as tais abelhitas do amor  
 Correm de bolsa em bolsa e não de flor em flor.

Se nas peças em prosa, Machado de Assis muitas vezes caprichou na linguagem metafórica, aqui, no campo próprio da poesia, a metáfora encontra-se em seu “habitat natural” – nem chega a chamar a atenção do espectador/leitor.

<sup>444</sup> CAMÕES, 1972, canto VI, 34-35 (t. II, p. 21). Atualização ortográfica nossa.

A descrição de Lísias da cortesã o coloca em terreno oposto (não apenas como oponente na luta pela conquista amorosa) ao de Cléon, que tem do amor uma visão idealizada e romântica. A visão de Lísias é realista, racional, pragmática. Cléon é jovem e poeta (não tem dinheiro); Lísias é homem maduro, comerciante, rico. Esse conflito de visões aproxima “Uma ode de Anacreonte” da peça *Desencantos*, em que uma questão semelhante constitui o núcleo do embate dramático, com Pedro Alves realista, rico, e Luís de Melo, poeta e sonhador (mesmo sem ser pobre) – muito embora haja diferença de natureza entre as duas mulheres: Clara procura marido em condições de sustentá-la; Mirto quer apenas presentes e dinheiro, segundo Lísias.

O ponto de vista de Lísias fica claro nos seguintes versos, em que ele adverte Cléon do erro que está cometendo ao insistir numa visão romântica do amor e na ilusão de uma relação fantasiosa com Mirto:

Vês com os olhos do céu coisas que são do mundo;  
 Acreditas achar esse afeto profundo,  
 Nestas filhas do mal! Se a todo o transe queres  
 Obter a casta flor dos célicos prazeres,  
 Deixa a alegre Corinto e todo o luxo seu;  
 Outro porto acharás: procura o gineceu.  
 Escolhe aquele amor doce, inocente e puro,  
 Que inda não tem passado e vive no futuro.  
 Para mim, já to disse, o caso é diferente;  
 Não me importa um nem outro; eu vivo no presente. (p. 436)

A primeira advertência incide sobre a visão do poeta, que vê transfigurada a prostituta, inspirado por visões divinas. A segunda consiste em aconselhar-lhe que se case. Se ele deseja pureza, deve abandonar Corinto, cidade voluptuosa, em que os prazeres custavam caro. O próprio Machado de Assis, numa expressão lapidar, na última cena da peça, no momento em que Cléon se irrita com Mirto por ela ter escolhido o ex-mercador rico, escreveu, numa fala deste: “A Corinto / Não vai quem quer, lá diz aquele velho adágio” (p. 456), traduzindo o antigo ditado alusivo ao custo dos prazeres naquela cidade: *non licet omnibus adire Corinthum*.<sup>445</sup>

Por oposição a Cléon, Lísias acaba por se definir: não lhe importa o passado nem o futuro, ele diz: “eu vivo no presente.” A ideia de “viver no presente”, de certo modo, faz esse personagem representar o próprio Machado de Assis em sua atitude de encarar de frente, realisticamente, as questões do teatro brasileiro de seu tempo.

---

<sup>445</sup> Cf. SILVA, Arthur Vieira de Resende e, 1918, p. 315.

Lísias, ainda na cena III, afirma que seu “grande coração com os vícios se acomoda”, que não sonha “sacrifícios de amor” nem “pede ilusões”. Diz por fim: “Não me empenho em achar alma unguida no céu: / Se é crime este sentir, confesso-me, sou réu.” Com tais palavras Machado de Assis tangencia, sem aderir à visão romântica, o tema da redenção da mulher decaída.

As duas visões do amor são inconciliáveis; Lísias e Cléon não chegam a um acordo. “Velho Sátiro!” (p. 438), diz Cléon a Lísias, que progressivamente se irrita. Ele acaba por dizer ao oponente: “Tu és um néscio, adeus!” (p. 439) – e sai, deixando-o só na sala. Com isso, termina a cena III.

Após breve solilóquio de Cléon, que permanece na sala (cena IV), Mirto retorna, dando início à cena seguinte. A cena V constitui o centro dramático da peça: nela, Mirto relata que Lísicles sobreviveu ao naufrágio; ela recebera lá fora um recado escrito do ex-amante. A despeito da insistência de Cléon, ela o rejeita; dá sinais de já ter percebido que com ele não há futuro; diz que regressará a Lesbos e sugere-lhe que a esqueça:

MIRTO

Tens na ausência e no tempo os velhos pais do olvido,  
O bem não alcançado é como o bem perdido,  
Pouco a pouco se esvai na mente e coração;  
Põe o mar entre nós... dissipa-se a ilusão.

CLÉON

Impossível!

MIRTO

Então espera; algumas vezes  
A fortuna transforma em glórias os reveses.

CLÉON

Mirto, valem bem pouco as glórias já tardias. (p. 443)

A lógica da discussão sobre o amor faz Cléon repetir (quase literalmente) um verso do desafortunado Tomás Antônio Gonzaga, que, na lira XIV da parte I de *Marília de Dirceu* (lira n. 34 na numeração de Rodrigues Lapa): “As glórias que vêm tarde, já vêm frias”.<sup>446</sup> Com isso, fica muito bem caracterizada a situação em que se encontra o personagem.

<sup>446</sup> GONZAGA, Tomás Antônio, 1957, p. 64; ver também GONZAGA, Tomás Antônio, 1953, p. 52.

Mirto dá um sonoro “Adeus!” (p. 446) a Cléon, e vai sair, quando se depara com o rolo de papiro sobre a mesa da direita. Ela o toma e, curiosa que é, lê a “ode de Anacreonte”, ao tempo em que aparece Lísias ao fundo da cena:

“Fez-se Níobe em pedra e Filomela<sup>447</sup> em pássaro.  
 “Assim  
 “Folgaria eu também me transformasse Júpiter  
 “A mim.  
 “Quisera ser o espelho em que o teu rosto mágico  
 “Sorri;  
 “A túnica feliz que sempre se está próxima  
 “De ti;  
 “O banho de cristal que esse teu corpo cândido  
 “Contém;  
 “O aroma de teu uso e donde eflúvios mágicos  
 “Provêm;  
 “Depois esse listão que de teu seio túrgido  
 “Faz dois;  
 “Depois do teu pescoço o rosicler de pérolas;  
 “Depois...  
 “Depois, ao ver-te assim, única e tão sem êmulas  
 “Qual és,  
 “Até quisera ser teu calçado, e pisassem-me  
 “Teus pés.” (p. 446-447)

Essa é a “pérola” a que Machado de Assis se refere na nota em que explica a origem de seu “quadro” dramático – Anacreonte traduzido por Antônio Feliciano de Castilho; o texto machadiano é a concha.

No texto da pequena ode cruzam-se os argumentos decisivos, que conduzem ao desfecho da trama imaginada para servir de “concha” à “pérola”. Na arquitetura da peça, a ode funciona como uma espécie de centro gravitacional do drama. Na sequência da leitura, Cléon faz um último apelo:

CLÉON

Minha alma assim te fala.

MIRTO

Atendendo ao poeta eu pensava escutá-la.

CLÉON

Eco do meu sentir foi o velho amador;  
 Tais os desejos são do meu profundo amor.

<sup>447</sup> Na edição de João Roberto Faria, de que retiramos as citações, vem “Filomena” no lugar de “Filomela”. Corrigimos com base na edição de 1901 das *Poesias completas*.

Sim, eu quisera ser tudo isto – o espelho, o banho,  
O calçado, o colar... Desejo acaso estranho,  
Louca ambição talvez de poeta exaltado... (p. 447-448)

Nesse instante, entra Lísias, que demonstra ter ouvido o diálogo e avisa a Cléon que lá fora o chama um “ex-mercador”, um sujeito chamado Clínias. A fala inicial de Lísias e a saída de Cléon marcam início e fim da cena VI. Ficam Lísias e Mirto na sala.

O homem rico, ex-mercador, que oferecera o festim, revela a Mirto que Clínias é um credor de Cléon; com isso, nas entrelinhas, ele a desestimula de aproximar-se do concorrente. O poeta endividado começa a soçobrar (náufrago metafórico!) no universo dos mercadores, dos credores, dos naufrágios... dos homens ricos e de Mirto, enfim.

Mirto resiste, faz o elogio da poesia; Lísias zomba dos poetas. Ela estava seduzida pelo poder das palavras de Cléon. Lísias constata:

LÍSIAS

[...]  
Cléon, esse é que sabe acender tanta almas,  
Conquistar de um só lance os corações e as palmas. (p. 453)

Porém, mais prático, o homem rico expõe seu ponto de vista sobre as questões amorosas: “Um poema não compra um simples borzeguim.” (p. 450) Com isso, ele marca uma distância em relação a Cléon, no que diz respeito à teoria do amor.

Entretanto, quando tenta conquistá-la, ela reconhece poesia em suas palavras; ao que ele retruca: “É a expressão do afeto.”, “Inspira-me o desejo”, “não me inspira a musa”. Mais adiante, retomando, para se opor a elas, as ideias expressas na ode lida por Mirto e aproveitadas por Cléon para tentar convencê-la, diz ele:

LÍSIAS

[...]  
Eu caso o meu amor às regras da razão.  
Cléon quisera ser o espelho em que teu rosto  
Sorri; eu, bela Mirto, eu tenho melhor gosto.  
Ser espelho! ser banho! e túnica! tolice!  
Estéril ambição! loucura ! criancice!  
Por Vênus! sei melhor o que a mim me convém.  
Homem sisudo e grave outros desejos tem.  
Fiz, a este respeito, aprofundado estudo;  
Eu não quero ser nada; eu quero dar-te tudo.  
Escolhe o mais perfeito espelho de aço fino,  
A túnica melhor de pano tarentino,  
Vasos de óleo, um colar de pérolas, enfim

Quanto enfeitada uma dama aceitá-lo-ás de mim.  
 Brincos que vão ornar-te a orelha graciosa;  
 Para os dedos o anel de pedra preciosa;  
 A tua fronte pede áureo, rico anadema;  
 Tê-lo-ás, divina Mirto. É este o meu poema. (p. 453-454)

Na contraposição que faz às ideias poéticas, conhecedor que é do mundo das cortesãs, Lísias expõe suas ideias sobre o amor, de modo a incluir nelas os elementos capazes de seduzir uma mulher como aquela. Ele oferece a ela todos bens materiais a que o poema (a ode de Anacreonte) se refere. Quando conclui sua fala – “É este o meu poema”, eis o que ela diz, introduzindo boa dose de humor e graça no diálogo: “É lindo!” Ela se disfarça de adoradora das musas, mas o que lhe agrada (no “poema” de Lísias) são os bens materiais que ele lhe oferece. Embarcando na linguagem figurada em que Mirto parece acreditar, Lísias pergunta: “Queres tu, outras estrofes mais?” (p. 454) Em outras palavras, as “estrofes” a que ele se refere são, na verdade, mais bens materiais –

Casa, rico jardim, servas de toda a parte;  
 E estátuas e painéis, e quantas obras d’arte  
 Podem servir de ornato ao templo da beleza,  
 Tudo haverás de mim. (p. 454)

– que ele, como homem rico, pode proporcionar-lhe.

Ao passo que o homem rico trata a mulher cortesã apenas como fonte de prazeres sensuais, ela parece também, de sua parte, fazer um outro jogo (que ele não percebe):

LÍSIAS

[...]  
 Pouco me importa a flor; importa-me o perfume.

MIRTO

Mas quem quer o perfume afaga um pouco a flor;  
 Nem fere o objeto amado a mão que implora amor.

LÍSIAS

Ofendo-te com isto? Esquece a minha ofensa.

MIRTO

Já a esqueci; passou. (p. 451-452)



Essa ofensa e esse “esquecimento” reaparecem ao final da cena. Depois de ter-lhe acenado com os bens materiais, conforme mostrado acima, diz ele a ela: “só quero um penhor. / Quero... quero-te a ti.” (p. 454) A esta altura, há uma virada na relação dos dois; ao passo que Lísias visa aos prazeres sensuais, Mirto introduz no drama outras intenções. Ela toma para si o leme da relação – e conduz o barco do plano puramente material, da sensualidade, para o campo da transcendência, do amor integral e, como veremos, do matrimônio. O final da cena VII é tenso e ambíguo:

MIRTO

Pois quê! já quer a flor,  
Quem desdenhando a flor, só lhe pede o perfume?

LÍSIAS

Esqueceste o perdão?

MIRTO

Ficou-me este azedume.

LÍSIAS

Vênus pode apagá-lo.

MIRTO

Eu sei, creio e não creio.

LÍSIAS

Hesitar é ceder: agrada-me o receio.  
Em assunto de amor, vontade que flutua  
Está<sup>448</sup> prestes a entregar-se. Entregas-te?

MIRTO

Sou tua! (p. 454-455)

Termina assim a cena VII. Com Mirto no comando, o poema dramático ganha densidade – a palavra poética torna-se oximoro, paradoxal: Mirto, diante da perspectiva amorosa, diz “creio e não creio”. Estamos perante o que Bachelard chama de “instante poético”, que consiste essencialmente numa “relação harmônica entre dois contrários.”<sup>449</sup> Mirto sabe (e não sabe) o que vai acontecer. Lísias vê a hesitação,

<sup>448</sup> Esta forma verbal vale por uma só sílaba no verso, deve ser lida – ‘Stá.

<sup>449</sup> BACHELARD, Gaston, 1985, p. 184.

agrada-lhe o receio, e a imagem náutica da “vontade que flutua” arremata um poema que tem no mar, nas ondas, na inconstância, nos naufrágios as suas imagens matriciais. Mirto não concorda mais com a ideia de ceder apenas o perfume, exige a aceitação da rosa: que ela seja aceita integralmente como mulher, não mais como cortesã, não mais como simples objeto de prazer para o homem.

Na última cena, Cléon retorna à sala e recebe a notícia de que Lísias vai-se unir a Mirto. Inicialmente irritado, Cléon dirige a Mirto uma fala ofensiva: “Quantos amores tens, filha do mal?” (p. 456) Lísias diz-lhe que sua lamentação é inútil, e completa com metáforas náuticas: “Navegavas sem leme; era certo o naufrágio. / Não me viste sulcar as mesmas águas?” (p. 456) Com metáfora da mesma órbita, Cléon fala de si: “Não vos maldigo, não; eu não maldigo o mar / Quando a nave soçobra; o erro é confiar.” (p. 456)

Depois disso, Cléon se despede, desejando-lhe felicidade; e os dois amantes celebram: “*Io Pæan!* ó Baco! Himeneu! Himeneu!”

A fala de ambos, sendo uníssona, indica, no plano sonoro, a convergência, o encontro, a fusão das almas, o amor, o casamento. A expressão “*Io Pæan!* é uma invocação dirigida a Apolo, e era o refrão do canto denominado Peã, que era entoado nas festas desse deus. Baco é o nome latino de Dioniso, deus do vinho e da embriaguez, da colheita e da fertilidade. Himeneu, por sua vez, era o deus condutor do cortejo nupcial; entre os gregos e os romanos, era o canto nupcial.<sup>450</sup>

“Machado [...] queria um teatro que não fosse mero passatempo das massas, mas um instrumento de civilização e moralização dos costumes, pois acreditava na função educativa da arte [...]”<sup>451</sup> Se pensarmos que, ao longo de todo o quadro dramático (ou da peça), Mirto é tratada e retratada como cortesã, a cena VII dá novo sentido ao drama: Mirto se resgata a si mesma da condição de cortesã; não é resgatada pela ação dos homens (que dela só queriam “o perfume”). Com isso ela se eleva moralmente, torna-se figura exemplar, e faz com que a peça machadiana exerça função civilizatória.

Embora neste “quadro antigo” (como o chamou o próprio autor, em *Falenas*) os personagens sejam “completamente desprovidos de dimensão brasileira” (p. 190), a peça não é de todo desprovida de interesse no tocante às relações entre ficção e realidade, no contexto da obra machadiana, conforme assinala John Gledson. Nas palavras desse crítico, é “bastante provável que Machado buscasse formas ficcionais

<sup>450</sup> Cf. HARVEY, Paul, 1987, p. 383; *GRANDE enciclopédia Larousse cultural*, v. 3, p. 1061 e v. 4, p. 1655; KURY, Mário da Gama, 1999, p. 198-199. Agradecemos ao prof. Jacyntho Lins Brandão pelos esclarecimentos que nos deu sobre essas expressões.

<sup>451</sup> FARIA, João Roberto, 1993, p. 153.

que dramatizassem a estrutura social do Brasil” (p. 213), e, como ele o demonstrou no ensaio sobre o conto “A parasita azul” (conto incluído em *Histórias da meia-noite* – 1873), “Uma ode de Anacreonte” é um dos elos na cadeia dessa elaboração. Neste ensaio, o autor aponta para o fato de que as obras consideradas “menores” de Machado de Assis não devem ser ignoradas, pois nelas o autor progressivamente avança na direção de uma obra formalmente rigorosa e intimamente relacionada com a estrutura social, ou seja, com o seu contexto brasileiro.<sup>452</sup>

Esse aparente alheamento da situação nacional, se, por um lado, deu liberdade de criação ao poeta – que foi puramente poeta na concepção dessa obra –, por outro, deu-lhe também a oportunidade de exercitar-se numa das matrizes dramáticas que enformaria a estrutura narrativa de seus grandes romances – o triângulo amoroso. É notória a pureza da relação triangular entre os personagens de “Uma ode de Anacreonte”: não há nada na peça, a não ser essa relação. O laboratório ficcional do autor encontrava-se, em 1870 (ano da publicação de *Falenas*), em pleno funcionamento; e sabemos muito bem o quanto as questões relativas à nacionalidade da literatura brasileira foram matéria de especulação para o autor entre 1870 e 1875.



---

<sup>452</sup> Cf. GLEDSON, John, 2008, p. 163-218.

## Conclusão

Após a publicação de “Uma ode de Anacreonte”, em *Falenas*, 1870, Machado de Assis passou a se dedicar a outros gêneros textuais, principalmente o conto e o romance, mas nunca deixou de praticar o gênero dramático, mesmo depois de ter-se tornado o maior romancista e contista de seu tempo. Prova disso é que, já em sua fase madura, compôs *Tu só, tu, puro amor*, que foi encenada em 1880 na comemoração dos trezentos anos da morte de Luís de Camões, e, depois, incluída em *Páginas recolhidas* (1899); e dois provérbios dramáticos – “Não consulte médico”, 1896, e “Lição de Botânica”, em 1906, ambos incluídos em *Relíquias de casa velha* (1906). A última peça composta pelo autor recebeu uma primorosa montagem, em 1954, sob a direção de Ruggero Jacobbi.<sup>453</sup>

Além de não ter se distanciado do teatro por completo, Machado de Assis também não se lançou na comédia de maior folego, como muitos críticos tinham sugerido que ele fizesse. Ao contrário disso, Machado deu continuidade ao seu projeto estético de escrever peças ao modo dos provérbios dramáticos, isto é, da comédia curta, elegante, cujos efeitos baseiam-se fundamentalmente na própria linguagem, o que resulta em leveza e comicidade espirituosa. É possível identificar essas características desde a sua primeira comédia autoral – *Desencantos* –, até a última que ele escreveu – *Lição de Botânica* –, publicada dois anos antes de sua morte.

A falta de estudos mais aprofundados por parte da crítica literária da época, que considerou o teatro de Machado de Assis de qualidade inferior ao restante de sua própria obra e, mesmo, às obras teatrais de seus contemporâneos, contribuiu para que a faceta dramática desse autor ficasse à margem de sua produção ficcional por muito tempo. Esse juízo perdurou em nossa cultura durante toda primeira metade do século XX, e só a partir da década de 1960 esse entendimento começou a mudar, mesmo assim, de forma muito lenta. Nos últimos anos, o teatro de Machado de Assis voltou a despertar o interesse de parte da crítica literária e muito tem sido feito para que essa obra teatral seja reavaliada, respeitando os seus modos de produção.

---

<sup>453</sup> Em fevereiro de 1954, para homenagear a cidade de São Paulo, o Teatro Íntimo Nicette Bruno, levou aos palcos, sob a direção de Ruggero Jacobbi, o espetáculo *Brasil Romântico*, composto por duas peças: *Lição de Botânica*, de Machado de Assis, e *O primo rico da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo. Cf. FARIA, João Roberto, 2018, p. 115-133.

O nosso objetivo, neste trabalho, consistiu em analisar as peças de Machado de Assis, de 1860 a 1870, “como textos autônomos, que têm existência própria, independentes que são das outras obras de seu criador”, em consonância com o seu contexto de produção no que diz respeito aos aspectos sociais, políticos e econômicos. Ao contrário do que muito se disse no século XIX e, em alguma medida, reproduzido no século XX, as comédias de Machado de Assis, em nossa análise, se revelaram completamente inseridas no contexto histórico em que foram produzidas, bem elaboradas no que diz respeito à sua arquitetura dramática e, sem nenhuma dúvida, podem ser representadas (não se justifica a afirmativa de que elas são apenas “para serem lidas”). Já não cabe mais discutir se as peças escritas por Machado de Assis podem ou não ser encenadas, se elas resistem à prova do palco e do confronto com o público. No tempo de Machado, a comédia realista, próxima ao drama, era o único gênero dramático admitido e apreciado pelos críticos teatrais, os outros gêneros não existiam ou eram tidos como inferiores, como é o caso dos provérbios, das comédias curtas e leves. Embora esse entendimento tenha perdurado durante muitos anos, a partir das inovações e experimentos teatrais no século XX, essa discussão já não faz mais sentido e pode-se afirmar que, atualmente, todos os gêneros dramáticos podem ser praticados e representados.

Ao contrário de alguns de seus contemporâneos, Machado de Assis não praticou a comédia realista nos moldes franceses, que tinha como intuito reproduzir, no palco, a realidade da forma mais exata e minuciosa possível. Não, esse não era o seu objetivo. As comédias de Machado de Assis surgem, no contexto de renovação do teatro brasileiro, em meados do século XIX, como uma alternativa ao tipo de teatro cômico que se praticava no Brasil desde o surgimento das comédias de costumes com Martins Pena e, depois, com Joaquim Manuel de Macedo. Sem fazer uso dos exageros da farsa e dos recursos do “baixo cômico”, o teatro machadiano buscou renovar a dramaturgia brasileira pela via do bom gosto, da elegância vocabular, da economia verbal, da ironia fina, dos diálogos inteligentes e da presença de espírito das personagens. Em grande medida, as peças machadianas buscaram dialogar com a comicidade refinada proposta por José de Alencar, “fazer rir sem fazer corar”. O que está em jogo aqui é a comicidade leve, discreta, feita de as alusões inteligentes na fala das personagens. Não há truques de cena, como esconderijos, disfarces ou quiproquós, que têm por finalidade provocar o riso fácil da plateia.

Machado de Assis, mesmo no universo do provérbio dramático e da comédia curta, não abandonou os temas considerados importantes no século XIX. Em suas peças é fácil identificar as questões que estavam em voga naquela época: a questão do casamento e da constituição da família, a vaidade humana, os problemas políticos, a figura da cortesã, entre outros. Em suas peças encontram-se personagens que encarnam as estéticas romântica e realista – boa parte dos conflitos dramáticos baseia-se nessa oposição. A diferença da dramaturgia machadiana para a de outros autores do mesmo período é que em seus textos tudo é tratado com leveza, sutileza e elegância. Como ficou demonstrado ao longo desta tese, às vezes, é com uma simples referência (pincelada rápida) que o autor descortina todo um horizonte com vistas para a realidade, trazendo para a cena a paisagem urbana do Rio de Janeiro (nomes de lojas, rua do Ouvidor, etc.), problemas de ordem social (o modelo familiar, o casamento, etc.) e de ordem política (as trocas de ministério, a Guerra do Paraguai, etc.). Com isso, a obra teatral de Machado de Assis se mantém em permanente debate sobre as questões de seu tempo.

No que diz respeito às formas praticadas pelo autor, Machado de Assis pôde exercitar, sem perder a dimensão artística da palavra, a fantasia, o provérbio dramático, a comédia lírica. Trata-se, talvez, de um caso raro na história do teatro brasileiro. Sabe-se que Luís Guimarães Júnior (*O caminho mais curto*, inspirada em *O caminho da porta*), e Visconde de Taunay (*Por um triz coronel!* e *Da mão à boca se perde a sopa*) também praticaram o provérbio dramático, mas nenhum dos dois deram prosseguimento a esse gênero em suas obras como o fez Machado de Assis. Além de contribuir para a renovação do teatro brasileiro com um novo repertório, o teatro machadiano ofereceu outras possibilidades em relação ao uso das formas e gêneros dramáticos. Para além do que se disse sobre a sua produção teatral, Machado de Assis soube, como nenhum outro em seu tempo, fazer uso da forma sem abandonar os assuntos da vida cotidiana, como se pode verificar em peças como “Os Deuses de Casaca” ou “Uma ode de Anacreonte”. Para que as peças teatrais de Machado de Assis saiam das páginas dos livros e alcancem a rampa do palco, é preciso que os diretores, encenadores, deem a elas “uma função viva”,<sup>454</sup> nova, capaz de comunicar com o público algo que faça sentido em suas vidas atualmente. O que não se pode fazer é incorrer no erro de montar essas peças, hoje, como se ainda vivêssemos a realidade do século XIX.

---

<sup>454</sup> Cf. BORNHEIM, Gerd A., 1992, p. 23.

## Referências

A BÍBLIA sagrada. Contendo o Velho e o Novo Testamento traduzida em português segunda vulgata latina por Antônio Pereira de Figueiredo. Lisboa: Tipografia Universal, 1867.

ADLER, Mortimer J., Editor in Chief; GORMAN, William, General Editor. *The great ideas: a synopticon of great books of the Western World*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952. 2 v.

ALENCAR, José de. Ao correr da pena. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 103, p. 1, 15 abr. 1855.

ALENCAR, José de. A comédia brasileira. In: *O demônio familiar*. São Paulo: Unicamp, 2003.

ANACREONTE. *A lírica de Anacreonte* vertida por Antônio Feliciano de Castilho. Paris: Tipografia de Ad. Lainé et J. Havard, 1866.

ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec, 1993.

ANTOLOGIA do teatro brasileiro: séc. XIX – comédia. (Org.) Mate, Alexandre de; SCHWARCZ, Pedro Moritz. Introdução: FARIA, João Roberto. Cronologia, notas e biografia: AZEVEDO, Elizabeth. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Machado Crítico: a ossatura dialética em análise e síntese*. Itabuna: Via Litterarum, 2009.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix. 1981.

ASSIS, Machado de [*J. M. M. d'Assis*]. O Pão d'Açúcar. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 651, p. 3, 23 nov. 1855.

ASSIS, Machado de. *Desencantos: fantasia dramática*. Rio de Janeiro: Paula Brito, 1861.

ASSIS, Machado de. Aspiration. *O Futuro*, Rio de Janeiro, ano I, n. II, p. 65-66, 1º out. 1862.

ASSIS, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*. Volume I. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1863. [O volume contém duas comédias em um ato: “O caminho da porta” e “O protocolo”.]

ASSIS, Machado de. *O caminho da porta*. Rio de Janeiro: 1863.

ASSIS, Machado de. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.

ASSIS, Machado de. Ao acaso (Revista da semana). *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 2, p. 1, 3 jan. 1865.

ASSIS, Machado de. Ao acaso (Revista da semana). *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 20, p. 1, 24 jan. 1865a.

ASSIS, Machado de. *Os deuses de casaca*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1866.

ASSIS, Machado de. *Falenas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, [1870].

ASSIS, Machado de. *Teatro*. Coligido por Mário de Alencar. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1950.

ASSIS, Machado de. *A semana*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953. 3v.

ASSIS, Machado de. *Teatro*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955.

ASSIS, Machado de. *Crônicas – 1º volume*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955a.

ASSIS, Machado de. Pareceres emitidos por Machado de Assis, quando membro do Conservatório Dramático, sobre algumas das peças enviadas a essa instituição (1862-1864). Anotado por José Galante de Sousa. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 1-2, p. 178-192, jun. 1956.

ASSIS, Machado de. *Contos sem data*. Organização e prefácio de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956a.

ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Livro do Mês, 1962.

ASSIS, Machado de. *Quase ministro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972. [Coleção Dramaturgia Brasileira]

ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. Ed. crítica pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ASSIS, Machado de. *Teatro completo*. Texto estabelecido por Teresinha Marinho com a colaboração de Carmen Gadelha e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 3v.

ASSIS, Machado de. *A semana: crônicas (1892-1893)*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

ASSIS, Machado de. *Teatro*. São Paulo: Globo, 1997.



ASSIS, Machado de. *Queda que as mulheres têm para os tolos e outros textos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2003.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4v.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. Org. João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

ASSIS, Machado de. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas: John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Unicamp, 2008b.

ASSIS, Machado de. *Comentários da Semana*. Organização, introdução e notas: Lúcia Granja e Jefferson Cano. Campinas: Unicamp, 2008c.

ASSIS, Machado de. *Bons dias*. Organização, introdução e notas: Jonh Gledson. Campinas: Unicamp, 2008d.

ASSIS, Machado de. *O espelho*. Organização, introdução e notas por João Roberto Faria. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ASSIS, Machado de. *História de quinze dias*. Organização, introdução e notas: Leonardo Affonso e Miranda Pereira. Campinas: Unicamp, 2009a.

ASSIS, Machado de. *História de quinze dias, história de trinta dias: crônicas de Machado de Assis, Manassés*. (Org.) Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Unesp, 2011.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. Org. Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Unesp, 2013.

ASSIS, Machado de. *O Futuro*. Organização, introdução e notas: Rodrigo Camargo de Godoi. Campinas: Unicamp, 2014.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

ASSIS, Machado de. O Progresso (Hino da mocidade). *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 1, n. 1, p. 29-32, jan.-jun. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/machadiana/article/view/17690/13311>>. Acesso em: 19 set. 2019.

ASSIS, Machado de. O Réquiem de Verdi. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 2, n. 4, p. 93-96, jul.-dez. 2019.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Martins, 1953,

AZEVEDO, Artur. O mandarim. In: *Teatro de Artur Azevedo. Tomo II*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. p. 215-278.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 1950.
- BANDEIRA, Manuel. (Org.) *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1954.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BASTOS, Alcmemo. *Machado de Assis: a poética da moderação*. Rio de Janeiro: Betel, 2018.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BIBLIA sacra. Juxta Vulgatam Clementinam. Editio Electronica. Londini, MMV.
- BIEDERMANN, Alfred. Le Romantisme européen. In: *Le Romantisme européen*. Paris: Larousse, 1972. 2v.
- BOCAIUVA, Quintino. *Estudos críticos e literários: lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1858.
- BORGES, Jorge Luís. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1981.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. A Grécia de Machado de Assis. *Kléos*, Rio de Janeiro, n. 5/6, p. 125-144, 2001/2.
- BRITO, Paula. As mulheres de Mármore. In: *Marmota Fluminense: jornal de modas e variedades*. Rio de Janeiro, ano 1855, n. 649, p. 1, 18 nov. 1855.

CALIPO, Daniela Mantarro. *Rimas de ouro e sândalo: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: UNESP, 2010.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Comentados por Augusto Epifânio da Silva Dias. 3.<sup>a</sup> ed. Reprodução fac-similada da 2.<sup>a</sup> edição (em 2 tomos – 1916/1918). Guanabara [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. Lirismo e participação. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 89-96.

CAMPOS, Alex Sander Luiz. *Machado de Assis contra a concepção de sujeito solar: implicações na crônica*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2013.

CAMPOS, Alex Sander Luiz. *Da colaboração de Machado de Assis na revista luso-brasileira O Futuro: literatura e vida literária, 1862-1863*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2v.

CARDOSO, Wilton. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Estabelecimentos Gráficos Santa Maria, 1958.

CARONE, Modesto. Um roteiro do conceito de figura. In: AUERBACH, Erich, 1997, p. 7-11.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Nacional, 1969.

CASTILHO, Antônio Feliciano de. *Tratado de metrificacão portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

CASTILHO, Antônio Feliciano de. *Epístola a sua Majestade a senhora Imperatriz do Brasil d. Teresa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1856.

CASTILHO, Antônio Feliciano de. *O outono: coleção de poesias de Antônio Feliciano de Castilho*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1863.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

COLI, Jorge. Mário de Andrade e a música. In: BERRIEL, Carlos Eduardo. (Org.) *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. p. 41-65.

*CORREIO Mercantil*, Rio de Janeiro, n. XVIII, n. 168, p. 2, 20 jun. 1861.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.

DELFINO, Luís. O verso alexandrino. *O Futuro*, Rio de Janeiro, ano I, n. III, 15 out. 1862. p. 104-106.

*DIÁRIO do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano XLII, n. 332, p. 4, 4 dez. 1862. [anúncio de “O protocolo”]

*DICINÁRIO do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. Coordenação de J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariangela Alves de Lima. – 2.ed. rev. e ampl. – São Paulo: Perspectiva: Sesc SP, 2009.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra*: nova história da guerra do Paraguai. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura: discurso e história. *O Eixo e a Roda*: revista de literatura brasileira, Belo Horizonte, v. 9/10, p. 195-219, 2003/2004.

DUFAUR, Luís. O fim do mundo lembrado no Canto da Sibila e no Dies Irae. Disponível em: <<https://ipco.org.br/o-fim-do-mundo-relembrado-no-canto-da-sibila-e-no-dies-irae/>>. Consulta em: 12 nov. 2019.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2009.

*ENCICLOPÉDIA de literatura brasileira*. Direção de Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa. Rio de Janeiro: FAE [Fundação de Assistência ao Estudante], 1989. 2v.

*ENCICLOPÉDIA e dicionário internacional*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, s.d. 20v.

*EXPOSIÇÃO Machado de Assis*: centenário do nascimento de Machado de Assis – 1839-1939. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1939.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis*: a pirâmide e o trapézio. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1976.

FARIA, João Roberto. Ed. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*: 1855-1865. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais*: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FARIA, João Roberto. A comédia refinada de Machado de Assis. In: ASSIS, 2003, p IX-XXX.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor de Musset. *Teresa*, revista de literatura brasileira, São Paulo, n. 6-7, p. 364-384, 2006.

FARIA, João Roberto. *Machado tradutor de teatro*. In: *Machado de Assis: tradutor e traduzido*. Andréia Guerini, Luana Ferreira de Freitas, Walter Carlos (Orgs.). Florianópolis: PGTE/UFSC, 2012. p. 45-56.

FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012a.

FARIA, João Roberto. *O daguerreótipo moral de José de Alencar*. In: *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012a. p. 162-167. v.I

FARIA, João Roberto. *Machado de Assis encenado por Ziembinski e Ruggero Jacobbi*. In: *Machado de Assis: Permanências*. Hélio de Seixas Guimarães e Marta de Senna (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras/Fundação casa de Rui Barbosa, 2018, p.115-133).

FARIA, João Roberto. *Machado de Assis, leitor e espectador do teatro francês*. In: *Teatro em francês: quando o meio não é a mensagem*. (Org.) Walter Lima Torres Neto. Curitiba: UFPR, 2018a, p. 13-36.

FERREIRA, João Carlos de Sousa [S. F.]. Páginas menores. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 231, p. 1, 21 set. 1862.

FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. *Cenários da ópera na imprensa carioca: cultura, processo civilizador e sociedade na Belle Époque (1889-1914)*. Brasília: Universidade de Brasília, 2017. [Tese de doutorado]

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José de. *Teatro de França Júnior*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980. 2t.

FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 14ª. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

FREIRE, Laudelino. *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. 5v.

GALVÃO, Miguel Arcanjo. *Relação dos cidadãos que tomaram parte no governo do Brasil no período de março de 1888 a 15 de novembro de 1889*. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969.

GALVÃO, Ramiz. *Vocabulário etimológico, ortográfico e prosódico das palavras portuguesas derivadas da língua grega*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1909.

GARRETT, Almeida. *Obras*. Porto: Lello & Irmão, 1963. 2v.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GLEDSON, John. 1872: “A parasita azul” – Ficção, nacionalismo e paródia. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Machado de Assis, São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 23 e 24, p. 163-218, jul. 2008.

GODOI, Rodrigo Camargo de. *Entre comédias e contos: a formação do ficcionista Machado de Assis (1856-1866)*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2010. [Dissertação de Mestrado]

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Martins, 1953.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias; Cartas chilenas*. Ed. crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

GRAHAM, Richard. *Clientelismo e política no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

*GRANDE enciclopédia Larousse cultural*. São Paulo: Universo, 1988. 8v.

GRAVE, João; COELHO NETO. *Lello universal em quatro volumes: novo dicionário enciclopédico luso-brasileiro*. Porto: Lello & Irmão, s.d. 4v.

GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesia: algunos casos españoles*. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Organização, introdução, cronologia e notas por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp, 2004.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HELIODORA, Bárbara. *Escritos sobre teatro*. Org. Claudia Braga. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 9-19.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. “Edição comemorativa 70 anos”.

HOMERO. *A ilíada* (em forma de narrativa). Tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUBERT, Ad. Crônica literária/*Desencantos*. In: MACHADO, Ubiratan. (Org.) *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 35-42.

HUXLEY, Aldous. *Satânicos e visionários*. Trad. J. L. Dantas. Rio de Janeiro: Americana, 1975.

IGLÉSIAS, Francisco. *Trajectoria política do Brasil: 1500 a 1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JACOBBI, Ruggero. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

JAKOBSON, Roman. *Une vie dans le langage: autoportrait d'un savant*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

*JORNAL do Commercio*, Rio de Janeiro, ano XXXVI, suplemento ao n. 313, 13 nov. 1861.

KARR, Alphonse. *Les Guêpes Hebdomadaire*. [Paris]: Chez Martinon, 1848.

KECKREISEN, O. S. B., D. Beda. *Missal quotidiano*. Salvador: Beneditina, 1967.

KIEFER, Bruno. O Romantismo na música. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 209-237.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LE SAGE. *Crispin rival de son maître*. Paris: Pierre Ribou, 1707.

LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Organização e notas de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

LIMA, J. Evangelista de [E. L.]. Crônica. In: MACHADO, Ubiratan, 2003, p. 41-42.

LUCA, Heloísa Helena Paiva de. *A poética de um gênero: Molière nas crônicas machadianas*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2004.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do ouvidor*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952.

MACHADO, Álvaro Manuel. Org. e Dir. *Dicionário de literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, [1984]. 3 v.

MACHADO, Ubiratan. (Org.) *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MACHADO, Ubiratan. *Dicionário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, s.d.

MAGALHÃES, D. J. G. de. *Olgiato*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de F. Paula Brito, 1841.

MAGALHÃES, D. J. G. de. *Suspiros poeticos e saudades*. Ed. anotada por Sousa da Silveira. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação, 1939.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. O deturpador de citações. In: *Machado de Assis desconhecido*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. p. 257-271.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Machado de Assis, funcionário público*. Rio de Janeiro: Ministério da Viação e Obras Públicas, 1958.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 4v.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MARTINS, José Alves, disponível em: <<http://www.valdiraguilera.net/historia-do-racionalismo-30.html>>.

MASSA, Jean-Michel. La bibliothèque de Machado de Assis. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, ano VI, v. 21/22, p. 195-238, mar.-jun. 1961.

MASSA, Jean-Michel. *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Trad. Marco Aurélio Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MASSA, Jean-Michel. A França que nos legou Machado de Assis. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente. (Orgs.) *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 231-265.



MATOS, Mário. *Machado de Assis: o homem e a obra – os personagens explicam o autor*. São Paulo: Nacional, 1939.

MELLO, Celso A. Princípio de não-intervenção. *R. C. pol.*, Rio de Janeiro, 33(3), p. 9-19, maio-jul. 1990. Disponível em: <<http://bit.ly/30waBXf>>. Acesso em: 9 jul. 2019.

MELO, M[anuel] de. A missa de Réquiem. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 2, n. 4, p. 99-103, jul.-dez. 2019.

MENDONÇA, Bernardo de. D'Almeida, Almeida, Almeidinha, A., Maneco, Um Brasileiro: mais um romance de costumes. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991. p. XI-XXXVIII.

MEUNIER, Mário. *Nova mitologia clássica: a legenda dourada – história dos deuses e heróis da Antiguidade*. 2. ed. São Paulo: IBRASA (Instituição Brasileira de Difusão Cultural), 1976.

MIASSO, Audrey Ludmilla do Nascimento. *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis*. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec / MEC-Funarte, 1995.

MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras completas*. 2. ed. Texto fixado, notas e prefácio pelo prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, 1943. 2v.

MIRANDA, José Américo. Uma poética da crônica em Machado de Assis? *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 319-341, 2017.

MIRANDA, José Américo, CAMPOS, Alex Sander Luiz. Edição dos versos alexandrinos de Machado de Assis: poemas anteriores a *Crisálidas* (1864) e não incluídos nesse livro. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 1, n. 1, p. 65-73, jan.-jun. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/machadiana/article/view/17698/13334>>. Acesso em: 19 set. 2019.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 6. ed. rev. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 10 ed. São Paulo: Cultrix, [2000].

MOLIÈRE. *Artimanhas de Scapino*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOREIRA, Thiers Martins. A contagem do verso em português (um erro histórico generalizado). In: BARBADINHO NETO, Raimundo. (Org.) *Estudos em homenagem a Cândido Jucá (filho)*. Rio de Janeiro: Simões, s.d. p. 247-255.

- MUSSET, Alfred de. *Un spectacle dans un fauteuil*. Paris: Librairie d'Eugène Renduel, 1833.
- MUSSET, Alfred de. *Comédies et proverbes*. Édition établie par Edmond Biré, revue et complétée par Maurice Allem. Paris: Garnier Frères, 1956. 2 v.
- MUZZIO, Henrique César. Páginas menores. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano XLII, n. 252, p. 1, 14 set. 1862.
- NABUCO, Joaquim. *Pensamentos soltos*. Traduzidos do francês por Carolina Nabuco. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.
- NAVA, Pedro. *Bau de ossos: memórias* 1. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- NOUVEAU Larousse universel*: dictionnaire encyclopédique en deux volumes. Paris: Librairie Larousse, 1953. 2t.
- NOVO dicionário de História do Brasil ilustrado*. 2. ed. rev. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- PAES, José Paulo. *Armazém literário: ensaios*. Organização e apresentação Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *As sugestões do Conselheiro: a França em Machado de Assis – Esaú e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996a.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba* de Machado de Assis. São Paulo: ANNABLUME, 2000.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin, 2003.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Cintilações francesas: Revista da Sociedade Filomática, Machado de Assis e José de Alencar*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Belo Horizonte: Oficina de Livro, 1991.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: Prosa de ficção: 1870-1920*. Rio de Janeiro: José Olympio / Instituto Nacional do Livro, 1973.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Relações de família na obra de Machado de Assis. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, ano III, n. 11, p. 19-30, set. 1958.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. *A construção da comicidade no teatro de Machado de Assis*. São Paulo: USP, 2008. [Dissertação de Mestrado]

PONTES, Joel. *Machado de Assis e o teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

PORTO, Gabriela, disponível em: <<https://www.infoescola.com/historia/santa-alianca/>>.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PRADO, Décio de Almeida. Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio. Dir. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955. v. II. p. 249-283.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRADO, Décio de Almeida. A utopia dos deserdados. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 4 dez, Caderno Mais, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008.

RAMOS, Luiz Fernando. *João Caetano, José La Puerta, e outros atores empresários*. In: *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. (dir.); GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. I. p. 148-152.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. (Org.) *Poesia parnasiana: antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

RELA, Walter. *Teatro costumbrista brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961.

RÓNAI, Paulo. *Não perca o seu latim*. Com a colaboração de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 15ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, s.d.

SCARRON *Oeuvres de Scarron*. Nouvelle édition. \Paris: Jean-François Bastien, 1786. t. IV.

SCHWARZ, Lilia Moritz; SATARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63-95.

SENNA, Marta de. *Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Linha reta e linha curva: edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

SILVA, Arthur Vieira de Resende e. *Frases e curiosidades latinas*. Rio de Janeiro: Tip. Batista de Sousa, 1918.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1955.

SOUSA, J. Galante de. Bibliografia. In: ASSIS, Machado de. *Memória póstumas de Brás Cubas*. Edição crítica pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. p. 23-44.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960a. 2t.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832 – 1868)*. Campinas - SP: Ed. UNICAMP, 2002.

STÉLIO, Furlan. *Machado de Assis, o crítico: enigma de um rio sem margens*. Florianópolis: Momento Atual, 2003.

SUBERVILLE, Jean. *Théorie de l'art et des genres littéraires*. Paris: Les Éditions de l'École, 1948.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1965.

TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas: o teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

TORNQUIST, Helena. *Tradução e intermediação: textos dramáticos franceses traduzidos por Machado de Assis*. In: Machado de Assis: tradutor e traduzido. Andréia Guerini, Luana Ferreira de Freitas, Walter Carlos (Orgs.). Florianópolis: PGTE/UFSC, 2012.

TRINGALI, Dante. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

VAN TIEGHEM, Paul. *El Romanticismo en la literatura europea*. México: Union Tipografica Editorial Hispano Americana, 1958.

VATTIER, Gustave, DE NAJAC, Émile. *Chasse au lion: comédie en 1 acte*. Paris: Michel Lévy Frères, 1852.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de Machado de Assis*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

VIRGÍLIO. *Nova tradução das éclogas de Virgílio*, com notas e uma notícia da vida do poeta por A. T. M. Porto: Tip. da Viúva Alvarez Ribeiro & Filhos, 1825.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução, texto introdutório e notas de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

*VOCABULÁRIO onomástico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.

VOLTAIRE. *Oeuvres de theatre de M. de Voltaire*. Nouvelle édition. Tome troisième. Paris: Veuve Duchesne, 1767.

#### **Sites de internet**

<https://www.fabula.org/lht/index.php?id=1955>

<https://ipco.org.br/o-fim-do-mundo-relebrado-no-canto-da-sibila-e-no-dies-irae/>

