

MARIA AUGUSTA HERMENGARDA WURTHMANN RIBEIRO

MACHADO DE ASSIS, UM TEATRO DE FIGURAS CONTROVERSAS



Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. JACÓ GUINSBURG.

A Tia Elza,
pela orientação de vida

Ao Prof. Jacó Guinsburg,
pela orientação acadêmica

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Jacó torna-se difícil a escolha de palavras para expressar meus sentimentos, forjados durante 12 anos de uma convivência que transcende à relação orientador-orientanda. Além da assistência segura, fruto de seu rigor profissional e de seu brilho intelectual, recebi do professor Jacó paciente apoio nesta trajetória que, embora minha, foi por ele compartilhada em muitas circunstâncias que imaginei insuperáveis. Dedicar-lhe este trabalho foi a forma encontrada para dizer da minha admiração e profunda gratidão ao mestre.

Aos Professores Doutores Célia Berretini e Sábato Magaldi, pelas valiosas sugestões que fizeram por ocasião do Exame de Qualificação, as quais me impuseram repensar os aspectos por eles abordados, incorporando, desta forma, as suas contribuições a esta tese.

Ao Professor Doutor Clóvis Garcia, que gentilmente franqueou sua biblioteca para esta pesquisa.

À Diretora Maria Sônia Brumatti Norte, pelo acolhimento a este trabalho, revelador de sua inteligência e humanidade, traduzidas no incentivo àqueles que se empenham em empreitadas intelectuais.

A Rui Marconi Pfeifer que colaborou com a elaboração dos quadros.

Aos meus familiares, particularmente minha mãe,

José Carlos, Denise e Rosali, pelo apoio e colaboração dados para a realização desta tese.

De maneira especial à Teruko (FAPESP), que no seu desempenho profissional mostrou-se, pelo humanismo, uma pessoa magnânima.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo devo registrar não só os meus agradecimentos, como também consignar os créditos devidos, pois, sem a concessão das bolsas que obtive - Doutoramente I e II - eu não teria realizado este trabalho. Ademais, quero ressaltar a importância deste auxílio, também na sua dimensão pecuniária, mas sobretudo pelo seu papel estimulador de um comprometimento maior no processo de construção do conhecimento.

A Eliete Marly D'Onofrio, pela dedicada e árdua tarefa de correção dos textos, tão carinhosamente executada.

Aos meus alunos do 2º ano clássico do Instituto de Educação Fernão Dias Pais, 1966, que subsidiaram, sem o saberem, esta tese, agora. Entre eles, a um, em especial, que o tempo e o espaço não conseguiram apartar do meu convívio, Paulo Eduardo Cabral, um dos maiores colaboradores deste trabalho, tanto no plano intelectual, como no afetivo.

E a todos aqueles - e são muitos - que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este projeto tomasse corpo e o sonho se fizesse realidade.

EXTRAIT

Ayant comme point de départ notre dissertation pour la Maîtrise Le Théâtre Oculte dans la Fiction Narrative de Machado de Assis, le Cas de l'Adultération d'un Adultère - ce travail a le but principal d'analyser les activités théâtrales de Machado de Assis, et, à travers celles là, mettre en évidence le jeu scénique de l'auteur qui se masque et démasque comme des figures controverses - celle du censeur, celle du dramaturge et celle du critique - pour nous montrer, à travers cette mise en scène que l'aspect dramatique Machadien se trouve au delà de la forme de la dramaturgie, propre d'une façon de voir la vie, ce qui se réalise aux niveaux de la structure et du langage, dans sa fiction.

Du contexte historique et social où se présente cette forme de théâtre, nous avons pris quelques éléments sur le théâtre même, sur la critique et la censure, dans les années de 1856 jusqu'à 1908, comme des marques pour la meilleure lecture de son oeuvre.

ÍNDICE

DEDICATÓRIA	i
AGRADECIMENTOS	ii
EXTRAIT	iv
INTRODUÇÃO	1
1. O TEATRO NO BRASIL	10
2. O TEATRO DE MACHADO DE ASSIS	40
2.1. Vista de Conjunto	40
2.2. Estudo das Peças	60
Notas	152
3. A CRÍTICA NO BRASIL	160
4. A CRÍTICA TEATRAL DE MACHADO DE ASSIS	173
4.1. O Crítico	174
4.2. As Críticas	178
5. A CENSURA TEATRAL NO BRASIL:	
O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO	286
5.1. O Primeiro Conservatório Dramático	
Brasileiro	286
5.2. O Segundo Conservatório Dramático	
Brasileiro	298
6. MACHADO DE ASSIS, O CENSOR	301
7. O IDEÁRIO TEATRAL DE MACHADO DE ASSIS	341
8. MACHADO DE ASSIS, UM TEATRO DE FIGURAS	
CONTROVERSAS	353
BIBLIOGRAFIA	370

INTRODUÇÃO

Estudar Machado não foi só uma opção; um sentimento maior impulsionava-me para os livros do romancista, que a cada leitura mostrava-se com uma face diversa.

De graduanda a professora de literatura, Machado acompanhou-me na trajetória, sempre com um lado desconhecido, uma faceta nova, algo que passara desapercibido até então a seus críticos e estudiosos.

Analisei Dom Casmurro, com uma das primeiras turmas de alunos meus (1966), do antigo clássico, no Instituto de Educação Fernão Dias Pais (S.P.), e esta análise da obra, tanto nos empolgou, que, à época, vivemos com Dom Casmurro, a traição de Bentinho.

Os seminários, polêmicos, levavam-nos a grandes discussões sobre um dos seus mais famosos romances, comprovando-se, assim, a importância do mestre Machado.

Mas, meu ingresso, como professora efetiva, a partir de 1968, se de um lado proporcionou-me segurança e estabilidade, por outro afastou-me das classes de segundo grau, poucas nos anos 60, afastando-me do ensino da literatura.

Começando, na década de 70, o meu curso de Pós-Graduação, voltei-me, novamente, para o estudo sistematizado da literatura, escolhendo como tema de minha Dissertação de Mestrado, a obra pela qual tanto me apaixonara - Dom Casmurro.

E tanto eu a havia lido e relido, estudado e analisado, que me surpreendi encontrando nela, com o meu orientador, todo o universo dramático que Machado soube tão bem escamotear sob a forma épica.

Quem até hoje não se olhou no espelho e descobriu-se outro, ator de uma peça - a própria vida - da qual não conhecemos nem o 'script' todo?

Este é talvez, o ponto mágico de atração entre Machado e os seus leitores: de Bentinho, sempre passamos, um dia, a Dom Casmurro, pois o que somos, na realidade, é apenas uma representação, o que já traz, por si, implícito, a adulteração.

Impossível não nos lembrarmos de Platão, para quem o que vemos, na verdade, são apenas representações das coisas, sombras emitidas nas paredes da caverna.

Machado dá plasticidade à idéia do filósofo e concebe a caverna, como palco, onde as sombras projetadas equivalem à representação dos atores.

A indagação ontológica tem como resposta o jogo cênico do ser e do parecer, no qual a máscara é o elemento plástico que encobre e descobre a verdadeira essência do ser.

Agora já não só o romancista a me atrair, mas também o dramaturgo, que eu começava a conhecer, para além dos textos dramatúrgicos.

Como não se sentir atraída por esse misterioso ser, que assiste à vida, como a uma ópera, sabendo, sob o riso

irônico, que "os vermes roerão nossas carnes"?

É lógico que o autor me envolvia cada vez mais na sua magia, e não houve como não sucumbir a ela na escolha do tema para a Tese de Doutorado. Não havia como divorciar-me de Machado, pelo contrário, nascera em mim, o desejo de conhecê-lo melhor lá nos escritos tão menosprezados, como os textos de teatro, os pareceres como censor e a crítica teatral.

..... ||

A ponta levantada do véu, com o trabalho de Mestrado, fez-nos supor, a mim e ao meu orientador, que o dramaturgo, o censor e o crítico teatral mereciam, com certeza, uma atenção que até o momento não lhes havia sido dispensada.

Pareceu-nos, então, que o caminho não podia ser outro.

E embora Machado não tenha sido devidamente estudado como dramaturgo, como censor e como crítico teatral, a nossa proposta de trabalho não se limita apenas a estes aspectos. Vai além, tentando desvendar a sua relação com o teatro, uma relação, por sua vez, que não se circunscreveu aos textos, aos pareceres e às crônicas. Na verdade, ele imprimiu à sua narrativa aquela feição dramática que lhe vinha da própria forma de encarar a vida. Sua ficção a incorporou em termos de estrutura e linguagem.

O paralelismo vida - espetáculo, vida - teatro é, efetivamente, o enfoque maior que lhe alimenta não só a dra

maturgia como a épica.

Não há o que surpreender-se. Pois Machado não é o eterno homem das máscaras e dos subterrâneos?...

Tal era já a nossa perspectiva no trabalho de Mestrado: O Teatro Oculto na Ficção Narrativa de Machado de Assis: O Caso da Adulteração de um Adultério. Agora máscaras e subterrâneos ganham dimensões outras.

De fato, aquilo que à primeira vista pode parecer uma proposta simplista até, quando examinada atentamente converte-se em grande desafio. Ficamos tentados a encarar tal desafio, cujos lances já se prenunciaram em nossa pesquisa anterior.

Era a tentação de uma caminhada crítica através de um mundo sinuoso que, a cada volta, se revela e nos revela nas imagens tragicômicas da existência humana surpreendida no viés do anão sob os ombros retos do gigante. Daí este trabalho, que busca na obra machadiana as controversas figuras de Machado de Assis ligadas ao teatro.

..... ||

Utilizamos-nos, para estabelecermos o perfil do Teatro Brasileiro (1856-1908), da metodologia convencional da pesquisa histórica, não implicando, contudo, tal procedimento em uma intenção historicista; queríamos, apenas, que essa abordagem fosse o suporte sobre o qual estivesse apoiada a identificação do Ideário Teatral de Machado de Assis.

Também não nos utilizamos das diversas correntes das Ciências Sociais ocupadas com o estudo da Ideologia.

Para a identificação do Ideário, procedemos, de um lado, ao levantamento da época, factual, concreto e objetivo, externo ao autor; de outro, à busca, no interior da obra machadiana, dos elementos esclarecedores da relação mundo/autor-autor/mundo e, do estudo dessa interação dialética entre o universo subjetivo de Machado e o mundo real em que se insere é que nos foi possível extrair os elementos capazes de indicar o Ideário Teatral de Machado.

Temos consciência de que este "indicador de metodologia" não está preso a moldes convencionais, a cânones ortodoxos ou mesmo a práticas usuais. Entretanto, já o tínhamos aplicado em nossa pesquisa de mestrado, o que nos garantiu a convicção de suas instigantes e ricas possibilidades.

Por outro lado, pretender abordar Machado, por intermédio dos caminhos consagrados seria chover no molhado, seria a certeza, tão-somente de um produto bem acabado, porém, sem maiores aberturas.

Nossa proposta, em que pese o inusitado, traz em seu bojo flexibilidade suficientemente ampla para permitir a exploração sem preconceitos do rico e complexo universo machadiano.

No primeiro capítulo - O Teatro no Brasil (1856-1908) -, procedemos ao levantamento das principais (as que por uma forma ou outra tiveram maior repercussão na época) peças nacionais e estrangeiras, tentando, na medida do possível, estabelecer os seus elementos compositores: tema, personagens, lingua

gem, etc, os quais nos permitiram traçar um paralelo primeiro entre as peças nacionais arroladas e entre as estrangeiras; depois entre os elementos compondores das peças nacionais e das estrangeiras, reveladores de semelhanças ou diferenças das convenções teatrais presentes em uma ou outra dramaturgia.

Os resultados nos forneceram um perfil do Teatro Brasileiro (1856-1908) - principais obras e autores - que nos serviram de parâmetro estético para o estudo da dramaturgia machadiana.

Embora extenso, o segundo capítulo, que versa sobre o Teatro de Machado de Assis, exigiu um tamanho desproporcional quando comparado às demais unidades, porque era preciso esgotar todas as informações acerca do tema, uma vez que em nenhuma das obras publicadas, nem mesmo o Teatro Completo de Machado de Assis, edição M.E.C. - a de maior fôlego entre todas - reuniu o conjunto de informações que pudemos compilar sobre sua produção teatral - como tradutor e como dramaturgo.

Procedemos não só à compilação, mas também à análise de seus textos, indicando os elementos caracterizadores de sua dramaturgia - bem como ao arrolamento de dados referentes às encenações de suas peças - atores, datas, teatro, etc-, que muito contribuíram para a complementação histórica da pesquisa sobre o universo teatral machadiano.

No terceiro capítulo - A Crítica Teatral no Brasil - realizamos o levantamento das críticas dos espetáculos e das opiniões expressas pelos críticos (reveladoras que são das posturas teatrais adotadas por estes) para complementação do perfil da época.

Tão extenso quanto o segundo, o quarto capítulo - A Crítica Teatral de Machado de Assis - também se mostra desproporcional quando comparado aos demais, porque tentamos, como no segundo, proceder a um estudo minucioso dos seus principais textos críticos, tanto daqueles que se constituíram num credo dos seus ideais como crítico, como dos que se constituíram na crítica propriamente dita, com os quais propusemos um painel dos espetáculos da época, da representação dos atores, das encenações, bem como definimos a postura adotada por Machado enquanto crítico teatral. Estabelecemos, ainda, uma comparação entre o crítico e o dramaturgo.

No quinto capítulo - A Censura Teatral no Brasil: O Conservatório Dramático - fizemos um breve relato sobre essa instituição e suas normas.

No sexto capítulo - Machado de Assis, o Censor - colhemos dados relativos ao exercício desta atividade desenvolvida no Conservatório Dramático Brasileiro, pois a análise dos seus pareceres foi importante para definir a feição da "Censura" da época, bem como da exercida por Machado. Complementamos, com esse aspecto de seu trabalho teatral, os retratos da época e do autor.

No capítulo sétimo - O Ideário Teatral de Machado de Assis - fez-se a amarra da pesquisa. Dos resultados encontrados, das pesquisas feitas, dos estudos minuciosos de toda a obra teatral machadiana, tentamos absorver o que nos propusemos chamar de O Ideário Teatral de Machado de Assis.

O último capítulo - Machado de Assis, um Teatro de Figuras Controversas - retorna à hipótese central, sobre a qual esteve apoiado o trabalho, porquanto foi das contradições,

latentes ou manifestas, que permearam a vida e obra de Machado de Assis, que fluiu todo o amplo universo objeto da pesquisa.

..... ||

Como podemos considerar a obra de Machado de Assis uma "obra aberta", é evidente que as possibilidades de leitura por ela ensejadas são múltiplas. A leitura a que procedemos, embora sugerindo novos enfoques, propondo novos temas, não esgota a viabilidade de outras interpretações desses textos, se não pela riqueza deles, pela do autor.

Foi, pois, esse conceito de "obra aberta" que nos permitiu levantar a hipótese sobre a qual baseamos a nossa Dissertação de Mestrado.

Era quase impossível aceitar que o grande escritor Machado de Assis houvesse sido um dramaturgo medíocre.

Dessa contradição e da sugestão dada por meu orientador de procurarmos nos romances machadianos um "teatro oculto" resultou a análise estrutural e estilística de Dom Casmurro, reveladora da presença dos elementos teatrais na obra, tanto na estrutura, como na própria concepção do romance, o que corroborava nossa idéia inicial.

A abordagem seguinte nasceu desse enfoque teatral do romance machadiano, transposto tal enfoque para as atividades teatrais desenvolvidas por Machado de Assis.

Não foi fácil encontrarmos a trilha a seguir. Da sugestão de meu orientador ao alicerce verbal, quantos retrocessos e avanços, quantas discussões, quantas desilusões... Mas o trabalho mútuo e a orientação segura propiciaram a conclusão da Tese.

Fica-nos, porém, a certeza de que o nosso estudo contribui na busca de novas luzes a focalizar o reverso obscuro da produção machadiana - aquele relacionado com suas atividades teatrais - o que entendemos, também, como tributo ao crítico, ao dramaturgo, ao censor, no sesquicentenário do nascimento de Machado de Assis.

1. O TEATRO NO BRASIL

O TEATRO NO BRASIL: RÁPIDA SÍNTESE HISTÓRICA

(1856 - 1908)

Parece-nos de consenso que a nossa paisagem tenha servido aos primeiros rudimentos de cenários brasileiros e que o nosso índio, dirigido em "cena aberta" pelos jesuítas, possa ser por nós considerado, guardadas as proporções históricas, sociais e estéticas, um dos primeiros atores nacionais.

É por intermédio deste trabalho religioso - os autos jesuíticos - que o nosso teatro começa a esboçar-se; o enredo é criado para o nosso silvícola e tem como fim imediato catequizar o índio; a língua é, muitas vezes, o próprio tupi. Nesse processo de catequização a cena é aproveitada didaticamente e a encenação lança mão de todos os recursos dramatúrgicos buscando aliciar o índio para a fé cristã, incutindo-lhe a noção de pecado. Assim, por exemplo, o cauim é posto em cena para representação do vício da bebida, enquanto anjos e santos percorrem o palco para levar, pela conversão, à salvação eterna.

Esse caminhar da fé através do teatro deu-se durante toda a segunda metade do século XVI e representa uma etapa proto-embrionária do teatro no Brasil, a qual se confunde com a própria gênese da História do país.

O século XVII, extremamente árido no que se refere ao nosso trabalho cênico, se caracterizou, ao contrário do anterior, por representações profanas que não tinham outro fim que a comemoração de algum acontecimento importante. Para Dé-

cio de Almeida Prado, "o teatro confunde-se então com as festividades públicas das quais não é senão um aspecto um pouco mais refinado, ao lado dos bailes e das cavalhadas". Mas o repertório nada tem de brasileiro. Apenas uma figura a ser destacada - a do baiano Manuel Botelho de Oliveira (1637-1711), considerado o primeiro comediógrafo brasileiro, talvez porque suas peças tenham sido as primeiras a serem impressas no Brasil, embora elas mesmas não referendam tal título, uma vez que foram escritas em espanhol, com estrutura e temáticas européias, como é o caso de Hay Amigo para Amigo e Amor, Engaños y Celos, que, segundo o crítico Sábato Magaldi, não chegaram nem a ser aqui representadas.

Caso semelhante, no século seguinte, é o de Antonio José da Silva, o Judeu (1705 - 1739), também nascido no Brasil mas cuja vida e obra - Esopaida e Guerras do Alecrim e Manjerona, entre outras - estão ligadas estreitamente a Portugal, ressaltando-se, porém, que muitas de suas óperas foram aqui encenadas, só que muitos anos depois de sua morte.

Da dramaturgia nascente da época é provável que o mais nacional dos textos, se levarmos em conta o autor, o assunto e o local da encenação, seja o drama de Cláudio Manuel da Costa (1729 - 1789) - O Parnaso Obsequioso - escrito para a comemoração do aniversário do então Governador da Capitania de Minas Gerais, no dia 5 de dezembro de 1768.

Os dados até aqui apontados permitem que se arrisque classificar esta etapa, compreendida entre meados do século

XVI a fins do XVIII, como a "pré-história" do nosso teatro.

É com o advento da dramaturgia nacional, referenciado pelo O Parnaso Obsequioso, que se inaugura o período "histórico" propriamente dito. Afinal passa-se a ter a escrita do teatro brasileiro. De outra parte, essa dramaturgia ganha suporte com a criação de locais apropriados para as representações - Casas da Ópera ou Casas de Comédias - com elencos organizados, relativamente estáveis, e com apresentações mais ou menos regulares.

Seriam, porém, as manifestações político sociais ocorridas no Rio de Janeiro, com a vinda da Família Real, em 1808, para esta cidade, que iriam beneficiar a atividade teatral da Corte. D.João VI assinava em 28 de maio de 1810 um decreto pelo qual se ordenava a construção de um "teatro decente", capaz de acolher dignamente a corte e os visitantes estrangeiros. Nascia assim, no dia 12 de outubro de 1813, por ocasião do aniversário do rei, o **Real Teatro de São João**, que se tornaria o centro da vida artística, política e social da capital e cuja atribulada história de triunfos, insucessos, tumultos e incêndios iria até 1928.

Para Sábato Magaldi, no entanto, "seria necessária a Independência política, ocorrida em 1822, para que o país, assumindo a responsabilidade de sua missão histórica, plasmasse também o seu teatro",

A Independência do Brasil e a revolução literária provocada pelo advento do romantismo, valorizando o sentimento de nacionalidade, proporcionaram o clima ideal para o aparecimento da dramaturgia e dos espetáculos nacionais.

José Veríssimo assim avaliou a influência da nova esttética no nascimento do nosso teatro - "O romantismo(...) tentou fundar o teatro brasileiro. Com uma maior intuição crítica e mais largo e verdadeiro sentimento de si próprio que as escolas que o sucederam, o romantismo brasileiro compreendeu que o único meio de possuírmos uma literatura a que pudéssemos chamar nacional, e conseqüentemente, de provar a sua existência, era fazer com que ela abrangesse todas as esferas da atividade literária".

O instinto de nacionalidade encontrava assim na estética romântica o aliado decisivo e, embora o vocábulo nacional não tivesse então uma definição precisa - alguns o relacionavam "à pátria, outros, ao indianismo e outros, ainda, a algo indefinível, contando que nos exprimisse"⁽¹⁾ - foi a bandeira de todos os gêneros que despontaram na época.

Partindo desse objetivo, o que importava era "fundar o teatro nacional" o que implicava apenas, a julgar pelos ter

(1) CÂNDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira, 2º volume. 2ª Ed., Revista. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1964, p.10.

mos da época, em uma companhia que fosse formada por atores brasileiros (ou predominantemente por eles), que representasse peças cujos autores e temas fossem nacionais.

Precisamos considerar que esta ânsia de nacionalidade brotava em um contexto fortemente modelado por idéias e costumes europeus, cujas influências por muito tempo ainda se mesclariam à nossa cultura.

É o caso, por exemplo, da formação das primeiras companhias nacionais, criadas em consequência da suspensão de contratos de atores lusos - resultante, essa suspensão, do movimento instaurado a partir da abdicação de D. Pedro I, em 1831, de repulsa aos portugueses partidários do Imperador - os quais, na verdade, continuariam em cena, ou como atores ou como empresários.

Flávio Aguiar considera o fato como um longo período de aculturação destes "novos estrangeiros" ao palco brasileiro e vice-versa.

A primeira destas companhias - Companhia Dramática Brasileira - fundada em Niterói, em dezembro de 1833, por João Caetano, que pretendia desligá-la de tudo o que fosse português representou papel importante no que se chamou de "fundação do teatro nacional".

São encenadas por essa companhia do ator - empresário João Caetano (1808 - 1863), a 13 de março, a primeira tra

gédia brasileira - Antonio José ou o Poeta e a Inquisição - de Gonçalves de Magalhães (1811 - 1882), um dos arautos do romantismo entre nós e, em outubro, a primeira comédia - O Juiz de Paz na Roça - do dramaturgo Luís Carlos Martins Pena (1815 - 1848).

Por essa confluência de elementos nacionais na cena brasileira, passou-se a considerar o ano de 1838, como o possível marco da criação de um teatro nacional.

A questão é polêmica, por isso não a discutiremos aqui, referindo-nos apenas aos dramaturgos e ao empresário que participaram desse evento artístico tão importante historicamente para o teatro nacional.

Sobre a obra teatral de Magalhães assim se referiu Décio de Almeida Prado "... é uma série de equívocos: equívoco de clássico que se julga romântico, equívoco de poeta que se julga dramaturgo". É de sua autoria uma outra tragédia, Olgiato, representada a 7 de setembro de 1839 e considerada muito prolixa e cansativamente retórica.

Diferente, contudo, é a opinião expressa pelo crítico sobre Martins Pena ... "as suas primeiras comédias, nos anúncios dos jornais da época, nem sequer trazem o nome de quem as escreveu. Motivou-as apenas a vocação do palco, o desejo de divertir inocentemente o público, descrevendo cenas e tipos que todos, autor, atores e espectadores, conheciam como a palma da mão", ressaltando a importância da "tradição cômica popu

lar - a única possuidora de alguma vitalidade - que o dramaturgo legou ao nosso teatro".

Pena foi autor de numerosíssimas comédias, O Terrível Capitão do Mato (paródia de Otelo), O Judas em Sábado de Aleluia (1844), Os Dous ou O Inglês Maquinista (1845), O Dile-tante (1845), Os Três Médicos (1845) entre outras, e de alguns dramas, que não fizeram tanto sucesso.

Completando a tríade dos fundadores do teatro nacional, temos o ator e empresário João Caetano, que dominou o nosso teatro perto de vinte e cinco anos, impondo-lhe a marca de seu temperamento. É ele, quem, na avaliação de Prado, realmente encarna e representa o espírito da época, a tal ponto que "a análise do seu repertório, formado pelos clássicos (algumas tragédias portuguesas, outras de Voltaire, outras de Shakes - peare), pelos românticos, dos quais preferiu Alexandre Dumas, e pelos cultivadores do melodrama francês que foram, sem dúvida, os seus preferidos, resultaria numa verdadeira síntese, numa verdadeira sùmula do nosso teatro em meados do século passado, revelando-nos, não as figuras literárias exponenciais, raras por natureza, mas a atividade de todos os dias, o gosto mediano do público".

O melodrama francês, nascido do teatro popular, no começo do século XIX, com Pixericourt, dominou os palcos cariocas até a chegada do realismo, e mesmo depois, disfarçado, aparentemente, por este rótulo.

E no que consistia essa estrutura teatral que por tanto tempo predominou na cena francesa e na nossa?

Parece que o seu arcabouço dramatúrgico era sustentado por apenas "quatro personagens essenciais; o terceiro papel, tirano ou vilão, manchado de todos os vícios, animado de todas as paixões inconfessáveis; uma mulher infeliz, ornada de todas as virtudes; um homem honesto, protetor da inocência; e o cômico que fará ressurgir o riso entre o pranto. O vilão perseguirá a vítima, esta sofrerá até o momento em que chegando ao auge o seu infortúnio, o homem honesto aparecerá oportunamente para libertá-la e impor ao inimigo vingança exemplar." (2)

O melodrama francês, na época em que João Caetano o incluiu em seu repertório, já estava na segunda ou terceira geração, "sendo confundido, no Brasil, com o drama romântico, sob o nome genérico de "dramalhão". (3)

Como se deduz, o que se convencionou chamar de a "fundação do teatro nacional" mascarava uma realidade, pois a atividade teatral que povoava os nossos palcos era diretamente importada da França.

(2) PRADO, Décio de Almeida. A Evolução da Literatura Dramática in João Caetano. S.Paulo: Perspectiva, 1972. p. 256.

(3) idem, ibidem

Dentre os escritores que deram sua contribuição ao teatro romântico, merece destaque Gonçalves Dias, cujos dramas sobressaem no panorama modesto da dramaturgia da época, principalmente Leonor de Mendonça, (1847), sua obra-prima, considerada por muitos como a melhor peça do nosso teatro romântico, embora mantendo a elegância e o equilíbrio clássicos.

Leonor de Mendonça e D. Jaime, os protagonistas da peça, mantêm um casamento de aparências, baseado apenas no respeito mútuo. A figura de Alcoforado, jovem destemido e amoroso quebra esse aparente equilíbrio dos esposos, acendendo o ciúme de D. Jaime - tal como em Otelo - que faz desencadear a catástrofe. Embora D. Leonor não tenha culpa do sentimento que, platônico, não chega a nenhum arroubo, é condenada pelo marido, que ao sacrificar a esposa personifica o domínio dos preconceitos sociais sobre os falsos sentimentos.

No prólogo, o dramaturgo ao explicar a obra, dá destaque ao seu componente maior - a fatalidade - "que faz com que um homem pratique tal crime porque vive em tal tempo, nestas ou naquelas circunstâncias".

Embora aprovada pelo Conservatório, a tragédia não foi representada na época, o que levou o autor a abandonar o gênero.

Certamente, seria ousado generalizar-se, a partir deste ponto, considerações sobre o teatro no Brasil. Afinal sabe-se de atividade existente no Nordeste, bem como naquelas regiões onde ocorrera o ouro - Minas, Goiás e Mato Grosso, que

tinham características peculiares, dadas as condições de isolamento em que viviam, separadas da Corte.

O café propiciava o início de uma opulência que requeria, como complemento, uma atividade teatral que a adornasse. Presente, ainda, será o teatro no Sul do país, particularmente, Porto Alegre.

Assim, as análises que ora se apresentam, guardam estreita relação com o movimento ocorrido no Rio de Janeiro que, sediando a Corte do Império, expressa o sentido de Vanguarda do teatro no Brasil. Ademais, este é o espaço no qual nosso ator, Machado de Assis, realizou o seu trabalho, em plena emergência da nova estética: o realismo.

Na visão de Galante de Sousa a fase realista, entre nós, pode ser dividida em duas etapas: "a primeira, de 1855 (organização da empresa dramática de Joaquim Heliodoro) a 1884 (quando se firma o gênero "revista" com a apresentação de O Mandarim, caracterizada pela renovação do teatro nacional dentro da experiência realista e pelos chamados dramas de casaca); a segunda que se estende de 1884 aos primeiros anos do século XX, identificável pelo predomínio da opereta e da "revista".

O período, pois, a que se restringe o nosso estudo - 1856 a 1908 - está circunscrito ao que Galante denominou de experiência realista, culminando com o reinado da opereta.

Uma rápida retrospectiva sobre a vida teatral de en

tão - da dramaturgia à cena - nos fornecerá os necessários parâmetros para uma posterior avaliação das peças de Machado de Assis.

Em 1852 é inaugurado, na França, por Alexandre Dumas Filho, o drama realista com A Dama das Camélias, mas a famosa obra só seria representada no Brasil, quatro anos depois, a 7 de fevereiro de 1856, pela companhia de Joaquim Heliodoro, em tradução de J.J. Vieira Souto.

O drama realista foi a forma cênica encontrada pelos dramaturgos para tratarem questões sociais, defendendo um ponto de vista - daí a denominação - peças de tese - através de uma personagem típica desse arcabouço dramatúrgico - "o raisonneur" -que, em uma de suas falas - monólogo ou diálogo - tinha a incumbência de deixar claro para o público as inconveniências da transgressão de certas normas sociais e morais estabelecidas e implícitas no texto.

Essa finalidade dramatúrgica do texto transformava a cena em um "canal de iniciação", um "meio de educação pública", pois transpunha para um primeiro plano o papel moralizador do teatro.

Vale a pena lembrar que essas expressões - "canal de iniciação", "meio de educação pública" - são constantemente encontradas na crítica teatral machadiana, reveladoras do prisma sob o qual o crítico enfocava o teatro, que era sem dúvida, a ótica da geração realista.

Segundo João Roberto Faria, "dois problemas que afligiam a sociedade francesa e, "grosso modo", a brasileira, nessa época, eram a especulação e a monetização do sentimento".

Embora com conotações diversas e em contextos diferentes a temática do dinheiro integra a literatura dramática desde Plauto, com a sua Aululária.

O que vinha, no entanto, caracterizar o enfoque realista era a especulação, a agiotagem, o lucro ilícito, contrapondo-se aos próprios valores burgueses da época - o trabalho, a inteligência e a probidade; além desta, outras questões sociais foram tratadas, por exemplo, o tema da cortesã, inserido no da família, outro importante valor burguês a ser mantido. Porém, na discussão dos dramaturgos realistas franceses da década dos 50 predominaram as teses sobre o poder do dinheiro na sociedade capitalista, as quais ficaram conhecidas como a "question d'argent".

Exemplos desta dramaturgia são os textos de Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Octave Feuillet, entre outros que influenciaram os nossos dramaturgos e as nossas platéias, direcionando o gosto do público para este tipo de espetáculo.

Poucos foram, dos nossos dramaturgos realistas os que atravessaram o tempo chegando até nós.

Um deles é o crítico teatral Pinheiro Guimarães (1823-1877), autor de uma adaptação brasileira de Dame aux Camélias,

História de Uma Moça Rica, representada no Ginásio a 4 de outubro de 1861 e que, de acordo com a crítica, constituiu-se em uma verdadeira consagração para o autor. Punição, seu segundo drama, também segue as pegadas do realismo francês e foi representado, no mesmo teatro, a 7 de maio de 1864.

Outros dois são continuadores de Martins Pena: Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e França Júnior (1838-1890).

Macedo foi antes de tudo um dramaturgo eclético; compôs drama, comédia, farsa, burleta.

Para o crítico Machado esse ecletismo literário mascarava uma falta de personalidade de quem "escrevia ao sabor das sugestões imediatas, espicaçadas por outros êxitos (de outrem)". (4)

A par desse ecletismo rotulado pejorativamente de "falta de personalidade", Macedo tem o seu nome, como dramaturgo, ligado à transformação do palco brasileiro. A estréia da sua "Ópera", O Primo da Califórnia, imitada do francês, teve significação histórica mais ampla: "nacionalizava-se completamente um espetáculo parisiense do tempo". (5)

Além do texto, preso ao modelo europeu, a montagem

(4) MAGALDI, Sábato. Dramaturgia ao Gosto do Público in Panorama do Teatro Brasileiro. S.N.T. DAC/Funarte. p.76

(5) idem, p.75

da peça, a cargo do empresário Joaquim Heliodoro e do ensaia - dor Emílio Doux, marca, a 12 de abril de 1855, a abertura do Ginásio Dramático, reduto de todo o movimento reformista posterior. "Ao dramalhão histórico e à tragédia clássica, encarnados por João Caetano, substituía-se o repertório com personagens modernas, ao gosto do dia. Daí a denominação "dramas de casaca", em que o vestuário elegante do momento vinha ditar um novo estilo". (6)

A comédia é uma brilhante acusação à sociedade que valoriza as aparências, desprezando o valor autêntico. O tema, ainda que não original, permitiu ao autor fazer desfilar uma galeria de tipos cariocas da época.

Antes, Macedo já produzira o seu primeiro drama, O Cego, interpretado por João Caetano, na noite de 24 de janeiro de 1849, no Teatro São Januário, e a mais representativa e popular de suas peças O Fantasma Branco, levada à cena em 22 de junho de 1851, no Teatro São Pedro.

No ano seguinte ao de seu sucesso com O Primo da Califórnia, o dramaturgo, traíndo o realismo, escreve o drama indianista Cobé, com traços românticos, levemente modernizados, encenado em 1859.

(6) idem, ibidem.

Cobé e O Cego receberam atenção especial do crítico Machado de Assis, que os comentou no folhetim do jornal A Sema na Ilustrada, como veremos no capítulo referente à Crítica Teatral.

Retorna ao Ginásio, em 1860, com o drama Luxo e Vaidade - uma de suas melhores realizações. Desse mesmo ano é a farsa no estilo de Martins Pena - O Novo Otelo - e do ano seguinte - A Torre em Concurso - uma sátira aos costumes e comportamentos da época.

Parece que Macedo voltara-se definitivamente para outro tipo de composição, para uma dramaturgia, como bem definiu Sábato Magaldi "ao gosto do público", distante de uma ambição artística mais elevada.

Sua última obra é uma farsa desenfreada, baseada em equívocos e disfarces - a burleta Antonica da Silva -, representada em 1880, considerada licenciosa pela imprensa e com cortes de palavras pela censura.

Tal como Martins Pena, a vis cômica de Macedo se encontra mais nos efeitos da representação do que no texto, mesmo assim suas comédias foram consideradas pela críticas melhores que seus dramas.

Os comentários feitos nos permitem concluir que o dramaturgo, embora tenha seguido as pegadas do realismo francês, em algumas de suas obras, não o interiorizou a ponto de

ser considerado um representante típico da escola. O próprio ecletismo literário a que nos referimos no início já descarta essa possibilidade. O que encontramos em Macedo são algumas obras que o incluem no realismo.

França Junior é sucessor de Martins Pena e precursor de Artur Azevedo, com os quais compõe, na opinião de Mário Cacciaglia, a tríade dos grandes comediógrafos brasileiros do século XIX.

Se podemos encontrar semelhança entre a obra de Martins Pena e França Júnior, o próprio tempo que os separa - um pertencente ao início do romantismo; o outro, ao segundo momento do realismo, se assim podemos chamar o período de 1884 ao início do século XX - se encarregará das diferenças, ou seja, a produção teatral de França Júnior, comparada à de seu precursor, se apresentará mais elaborada, com uma temática de nítidas preocupações político-sociais, deixando às vezes se contaminar pela vulgaridade presente em quase todos os espetáculos da segunda metade do século.

O repertório do dramaturgo é formado por algumas comédias rasteiras, como as chamou Sábato Magaldi, e "duas ou três que se distinguem entre as melhores da dramaturgia brasileira".

Direito por Linhas Tortas, saindo do esquema da maioria das suas comédias em um ato, obteve um grande êxito em 1870, numa montagem dirigida por Jacinto Heller, embora ainda

não apresente o melhor de França Júnior.

Como se Fazia um Deputado⁽⁷⁾ - revela as suas melhores qualidades e um particular espírito na sátira dos costumes políticos.

A permanência do tema tratado na comédia demonstra a lucidez do autor em decodificar no final do século passado, elementos essenciais e constantes da vida política nacional.

A peça enfoca o processo de eleição ao posto de Deputado de um recém-formado bacharel em Direito, revelando todos os conchavos feitos para que se obtivesse êxito nessa campanha.

Alguns trechos parecem referir-se à situação política atual, por exemplo, quando o autor comenta as idéias e as plataformas políticas - "O programa é um amontoado de palavras mais ou menos bem combinadas, que têm sempre por fim ocultar aquilo que se pretende fazer", ou quando comenta a inconsistência dos partidos, nascidos da mesma classe dominante - "... eu não conheço dois entes que mais se assemelhem que um liberal e um conservador. São ambos filhos da mesma mãe, a Sra. D. Conveniência, que tudo governa neste mundo".

(7) Segundo CACCIAGLIA originariamente o título era Como se faz um Deputado, mas a censura, por motivos óbvios, impôs um imperfeito.

Apesar de todo o desmascaramento da máquina política, o jovem cede aos seus encantos, tornando-se um "grande homem", com a ajuda da esposa.

Na linha da sátira política, escreve, no mesmo ano de 1882, Caiu o Ministério, uma crítica à vida política brasileira do segundo reinado. Sábato Magaldi opina que "provavelmente França Júnior tenha se valido da peça Quase Ministro, de Machado de Assis".

As Doutoradas (1889), uma das mais conhecidas de suas comédias, considerada por Artur de Azevedo "um dos maiores sucessos do teatro nacional", focaliza o problema da mulher brasileira que começa a sair da sua condição de reclusa e que, na peça, não consegue alterar esta situação.

A obra do comediógrafo reflete muito mais a preocupação em satirizar os costumes da época do que em discutir os problemas morais propostos pelo realismo, estando, portanto, mais próxima do gênero "revista" - uma sátira aos costumes, principalmente, à política.

Esse gênero havia se firmado definitivamente com O Mandarim de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, levado à cena no Príncipe Imperial a 9 de janeiro de 1884, iniciando, de acordo com Galante de Sousa, a segunda fase do realismo na nossa dramaturgia, que chegaria até aos primeiros anos do século XX. Na sua apreciação, as "revistas" apresentaram, nos primeiros tempos, certa unidade, certa continuidade de enredo, passando

depois a apresentarem quadro isolados, independentes.

Artur Azevedo (1855-1908) foi considerado por Sábato Magaldi "a maior figura da história do teatro brasileiro", explicando, o crítico teatral, que esse título não era dado ao dramaturgo, mas sim à "personalidade que melhor encarna nossos vícios e nossas virtudes, o talento nacional típico, aquele que acompanha a corrente e ao mesmo tempo a fixa nas suas marcas privilegiadas". (8)

Como dramaturgo produziu uma grande variedade de gêneros-dramas, comédias burletas, operetas, fantasias -e de sua vastíssima produção podemos destacar como as mais significativas duas burletas - A Capital Federal (1892), adaptação de uma revista O Tribofe e O Mambembe (1904) - consideradas pelo autor do Panorama do Teatro Brasileiro como "obras - primas da nossa dramaturgia e resumo feliz das características de uma época".

Escreveu também paródias de famosas operetas francesas: da Fille de Madame Angot tirou a celebérrima e muito bem sucedida A Filha de Maria Angra.

Foi, além de diretor do Teatro de Exposição Nacional, crítico teatral arguto deixando a sua morte um imenso vácuo, "caindo de súbito um vazio sobre a paisagem cênica".

(8) MAGALDI, Sábato. Op. Cit. p. 154.

Cabem aqui parentesis: grande parte dessa produção arrolada esteve informada por uma discussão teórica, cuja polêmica, alimentada por Alencar e Machado, entre outros, acerca do teatro nacional, é um indicativo das preocupações estéticas vigentes à época.

Com o advento do realismo, de fato, o teatro nacional começava um de seus capítulos principais e mais problemáticos: o da criação de um repertório considerado como nacional. Muitos dos escritores brasileiros contribuíram para a sua formação, o que se comprova pela existência de pelos menos "uma aventura teatral" na bagagem literária de quase todos. Entre esses, está o próprio Machado. Só que poucos deles chegaram a se dedicar só ao teatro, daí a falta de bons textos nacionais à época, criando essa ausência um contraste gritante com a abundância de espetáculos com base em traduções, o que gerou, na imprensa, um debate acalorado sobre a necessidade de se "criar" um verdadeiro teatro nacional.

Alencar foi um dos primeiros escritores a conclamar, em 1857, os companheiros da imprensa a que lutassem de alguma forma para concretizar esse ideal.

"Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda."

Mais tarde um pouco, 1859, Machado, que estava se iniciando na crítica teatral, viria também, como folhetinista de O Espelho, a se engajar na luta por um teatro nacional que,

segundo ele, não existia nem enquanto espetáculo, nem enquanto dramaturgia - "Se o teatro como tablado degenerou entre nós, o teatro como literatura é um fantasia do espírito" - apontando como uma das causas de inexistência de um teatro nacional a figura do tradutor dramático - "espécie de criado de servir que passa de uma sala a outra os pratos de uma cozinha estranha" - concluindo que "pelo lado da arte o teatro deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade - e que a crítica - "não encontrará no teatro o cunho nacional; mas uma galeria bastarda, um grupo furta-cor, uma associação de nacionalidades" - propondo, ao fim, como única solução para o problema - "Iniciativa e mais iniciativa".

Alencar foi coerente com a sua proposta, dedicando-se à dramaturgia e apresentando, no mesmo ano de 1857, ao Conservatório Dramático a sua primeira comédia, O Rio de Janeiro, Verso e Reverso, mas Machado não, pois em 1860 já se incluía entre os "criados de servir", como ele mesmo alcunhou os tradutores dramáticos, embora um pouco mais tarde, 1862, também começasse a escrever suas primeiras peças de teatro.

Havia, pois, uma distância entre o ideal proposto pelos intelectuais e a prática.

Outro ponto a ressaltar é que os mesmos intelectuais na maioria jornalistas, que se animavam na luta para criar o teatro nacional, também se insurgiam contra a estética romântica, considerando-a decadente, ultrapassada e propondo como mudança o realismo.

A tal ponto uniram as duas propostas que, para eles, "criar" o teatro nacional implicava não só na produção de textos nossos, mas também na produção de uma dramaturgia realista.

Muito embora tenha em sua dramaturgia obras românticas, José de Alencar (1829-1877) foi um dos mais fervorosos adeptos do realismo, tal como comprovam suas críticas e a maioria de suas peças para teatro.

Como crítico apoiou totalmente a linha de trabalho adotada pelo Ginásio e como dramaturgo revelou essa sua preferência estética em uma dramaturgia que enfocou os grandes temas morais do realismo, como a question d'argent e a prostituição.

Nas peças, O Demônio Familiar e O Crédito, de 1857, Alencar analisa as relações entre o amor, o dinheiro e o casamento; e em As Asas de um Anjo, também de 1857, e A Expição, de 1865, trata das possibilidades de regeneração da prostituta através do amor e do casamento. Copiando os mestres franceses, o dramaturgo fazia, no Brasil, a defesa de valores fundamentais como o trabalho e a família.

Como deduzimos, a comédia realista transformava-se em peça de tese à medida que abordava as questões sociais pelo prisma da moralidade e se propunha a dar lições edificantes à sociedade.

Para Faria, um estudioso do teatro de Alencar, a co-

média O Demônio Familiar, cuja estréia se deu a 5 de novembro de 1857, no Teatro Ginásio Dramático, deve ser considerada como um divisor de águas, marcando, a um só tempo, a ruptura com o romantismo teatral e o início de uma dramaturgia voltada para a discussão de problemas sociais.

Não poderia faltar na obra a reivindicação nacionalista, da qual o dramaturgo se fez arauto. Em um diálogo entre Azevedo e o porta-voz do autor, este último chega a conclusão de que aqui há a arte e os artistas, mas "faltam os homens que os compreendam", porque são em maior número "aqueles que só acreditam e estimam o que vem do estrangeiro."

Completam a sua dramaturgia as peças Mãe (1862), também de intuito abolicionista; A Noite de São João (1857), comédia lírica que teve boa aceitação do público e O Jesuíta (1875) a última incursão de Alencar no palco.

Não podemos avaliá-lo, contudo, apenas como autor dramático, uma vez que a sua atuação abrangeu toda a cena carioca da época - dos textos a crítico teatral.

A sua voz na imprensa completava-se com a voz de seus escritos cênicos, ecoando ambas na sociedade fluminense a favor da nascente arte dramática.

Desgostoso, porém, com o público que não valorizava as obras nacionais e com um Conservatório Dramático que não tinha, como fim primeiro a Arte, muito cedo ele se afasta do

palco, interrompendo desse modo uma carreira que prometia ser brilhante.

Sábato Magaldi assim concluiu o seu estudo sobre Alencar: "Faltou-lhe amadurecimento para ajustar cenicamente as novas dimensões que inaugurava em nossa dramaturgia. O romancista beneficiou-se, sem dúvida, com o traquejo do diálogo e a visão unitária do teatro. O instrumento do ficcionista temperou-se na rudeza do palco. Várias peças prepararam os admiráveis romances da maturidade",

Machado (1839 - 1908), com quem encerramos o estudo dos principais dramaturgos do período, também usaria o teatro como "treino" para o futuro romancista. Só que diferentemente de Alencar os seus textos não se enquadram nos moldes das peças de tese.

Iniciou sua atividade teatral primeiro como crítico, em 1856, e foi considerado por Sábato Magaldi "a maior autoridade que tivemos no século XX", mas a teoria com que embasou suas crônicas sobre a cena carioca não foi a mesma da suas peças de teatro.

As primeiras obras, traduções, perderam-se quase todas; das remanescentes, publicou-se somente Suplício de Uma Mulher.

Suas peças mais lembram a dramaturgia de Musset: "A sutil psicologia, a delicadeza do diálogo, o pudor dos grandes

gestos, o mal-estar no palco da maioria das peças do poeta francês serviram de modelo ao jovem brasileiro."⁽⁹⁾

Num total de dezesseis textos, a produção dramatúrgica machadiana compreende imitações - recriações adaptadas de um texto original - como - Hoje Avental, Amanhã Luva (1860) - e originais - Desencantos (1861), O Caminho da Porta, O Protocolo, Quase Ministro (1862), As Forças Caudinas (?), Os Deuses de Casaca (1865), Tu Só, Tu, Puro Amor (1881), Uma Ode de Anacreonte (1870), O Melhor Remédio (1884), Lágrimas de Xerxes (1899), Viver (), Antes da Missa, O Bote de Rapé (1878), Não Consultes Médico, Lição de Botânica (1908) - sendo os mais conhecidos os textos de suas comédias, quase todas em um ato, evidenciando um tipo simples de arquitetura cênica. É importante lembrar também que elas foram escritas para figurar em saraus literários de arcádias e ateneus dramáticos, onde se reunia um público pequeno e especial.

Não nos alongaremos mais sobre as atividades teatrais machadianas, uma vez que elas serão estudadas, minuciosamente, nos capítulos a elas destinados.

Registre-se que a documentação e estudos referentes à produção dramatúrgica são bastante fartos, quando comparados

(9) MAGALDI, Sábato. Op. Cit. p. 117.

às informações relativas aos espetáculos teatrais. Entretanto, para estabelecermos a síntese do teatro no Brasil impõe-se que seja, no mínimo, mencionada a questão do espetáculo.

Se de um lado, a dramaturgia brasileira do período em estudo tem sua fase áurea de 1855 a 1875, o mesmo não pode ser afirmado quanto à evolução das artes cênicas no país.

Pesquisas nos jornais da época evidenciaram que os espetáculos começavam, quando no horário, 4.30 da tarde e entravam pela noite adentro. Neles havia de tudo um pouco: peças, danças, canto, feitos circenses, mas o centro do espetáculo era quase sempre um drama, ou tragédia, ou melodrama.

As apresentações, as do Rio de Janeiro, tinham lugar no Alcazar Lírico, no Lírico Fluminense, no Santa Tereza, no São Pedro de Alcântara, no São Januário, no Ginásio Dramático.

Cada um desses teatros mantinha uma linha de espetáculos, assim, enquanto o São Pedro era reduto das tragédias, dos melodramas, encenados por João Caetano, o Ginásio Dramático era o das "peças de tese", dos "dramas de Casaca", com a companhia de Joaquim Heliodoro. O Lírico Fluminense e o Alcazar Lírico voltavam-se mais para as apresentações de óperas, operetas, vaudevilles. Sem a mesma importância na época, vinham as casas de espetáculos menores, como o São Januário e o Santa Tereza.

Os espetáculos eram compostos, na sua maior parte,

por vaudevilles, operetas, comédias em um ato, números musicais, de danças⁽¹⁰⁾, não havendo uma troca constante de repertório. As peças, às vezes, eram reprisadas inúmeras vezes. No anúncio do drama A Probidade de César de Lacerda, publicada no Jornal do Comércio do dia 9 de outubro de 1859 consta o número de representações, no Ginásio Dramático, da referida peça: cinquenta e seis!

É evidente que essas repetições simbolizavam o sucesso alcançado pelo drama, considerado por Machado, em sua crítica teatral, como "um belo drama, menos o monólogo do Judeu Jacó", mas nem sempre o aplauso do público ficava, como no caso de A Probidade, para as peças principais do espetáculo. Ilustra tal assertiva o acontecido com a peça O Caminho da Porta, de Machado de Assis, núcleo do espetáculo representado em São Paulo, no dia 11 de agosto de 1864, cuja abertura se deu pelo canto do "Hino Acadêmico", pelas Sras. D. Gabriela, D. Júlia e D. Minelvina, e o encerramento, pela apresentação da comédia De um Argueiro um Cavalheiro, tradução do acadêmico José Ferreira de Menezes; a comédia de Machado de Assis aceita com reservas pela crítica paulista, não obteve êxito, enquanto que a peça com que se fechava o espetáculo foi representada inúmeras vezes, com sucesso.

É preciso não esquecer que além de o teatro machadiano não agradar muito ao público em geral - embora, no Rio, es

(10) Sobre o assunto consulte-se o capítulo referente à Crítica Teatral.

sa comédia houvesse alcançado muitos aplausos - a platéia da época saboreava bem mais as comédias que só fizessem rir.

Aquela maneira de compor espetáculos talvez venha de uma tradição circense, rica na variedade de números, agrupados contudo, ao redor do ponto culminante - o drama; ou seja, própria da dramaturgia da época que, não tendo fôlego suficiente para sustentar o espetáculo, carecia da diversidade de números para atrair o público.

Tal diversidade evoluiria, na segunda metade do século XIX, para o teatro ligeiro, "um espetáculo de pura evasão e divertimento: músicas brilhantes, mulheres belíssimas, canções alegres e com duplo sentido. De Paris chegavam novos gêneros de espetáculos: a ópera (toda musicada), a opereta (momentos cantados - momento sem canto), a burleta (canto ilustrativo das cenas), a "féerie" (chamada "mágica" no Brasil), a revista (comentários ligeiros sobre os acontecimentos do ano, em tom de sátira, ironia)".⁽¹¹⁾

O que se evidencia dessa rápida síntese do teatro no Brasil, no período de 1856 a 1908, é, paralela à luta travada pelos intelectuais da época na tentativa de criar uma literatura dramática nacional, a existência de espetáculos compostos de maneira a valorizar peças que não pertenciam a essa dramaturgia.

(11) CACCIAGLIA, Mário. Pequena História do Teatro no Brasil. S. Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP. 1986. p. 83.

O público da época, constituído por uma elite econômica e política, agradava-se muito mais com as apresentações ao gosto circense do que com as peças "de tese".

É preciso ressaltar ainda que mesmo essas peças "de tese", segundo a avaliação feita por Décio de Almeida Prado, no Brasil, não passaram de rótulo, sob o qual se disfarçava o melodrama.

E a própria proposta de criação de uma dramaturgia nacional vinha embasada nos moldes franceses, o que já em princípio, comprometia o seu principal intento - o da nacionalidade.

A pesquisa a que procedemos, com vistas, principalmente, às peças que foram objeto da crítica teatral machadiana, no período de 1859 a 1860, nos indicou um desequilíbrio entre a dramaturgia e a montagem dos textos, revelando nesse descompasso mais uma contradição que trava o tão sonhado devir de um teatro nacional!

Em síntese, é um quadro marcado pelo paradoxo entre o projeto idealizado e as condições efetivas para a sua realização: o teatro de "tese" travestindo melodrama, a dramaturgia nacional concebida de matéria francesa, textos que sucubem ao espetáculo. Os limites do real cerceando o sonho.

Talvez destas contradições, tantas na época, é que tenha nascido a riqueza desse período, marcante na história do

nosso teatro e, porque não, tenha também inspirado as múltiplas figuras teatrais assumidas por Machado e seus controvertidos discursos.

2. O TEATRO DE MACHADO DE ASSIS

2.1 VISTA DE CONJUNTO

Joel Pontes, um dos poucos estudiosos do teatro machadiano, começa o seu livro com a seguinte indagação: por que não se estuda o teatro de Machado de Assis?

Transcrevemos a resposta do próprio autor:

"O certo é que o estudo de Machado de Assis como teatrólogo é inglório. Desmonta uma obra sem brilho, muito longe daquelas perfeições que a crítica já adjetivou consagradoramente, como machadianas. Não obstante, é um trabalho necessário(...). O simples fato de as peças existirem já obriga o crítico a deter-se nelas e mais ainda se lembrarmos que, em certa época, Machado considerou o teatro como seu destino literário. É compreensível, mas não justificável, o desprezo da parte imperfeita de ficcionista, considerado o mais perfeito da literatura nacional. Como acontece com todas as glórias literárias, a de Machado foi pouco a pouco se construindo de chavões que o tempo e os escritores tornaram definitivos, num rondô de descuidos. O teatro, por não servir de modo imediato para a glorificação, ficou esquecido, e a tal ponto que nem mesmo os inimigos se serviram dele para o ataque. Amigos e inimigos, todos se concentraram na crônica, nos contos, na poesia e nos romances. Aquela fase anterior aos quarenta anos de sua idade, quando muito serve para os biógrafos mostrarem a participação do escritor nos movimentos sociais, suas idéias de jornalista ou as ligações com o romantismo. No tocante ao teatro, ficam na porta dos camararins a discutir vagos amores por esta ou aquela atriz. E eis um pobre Machado de flores na mão a tartamudear galanteios. O teatro, na sua atividade de crítico e na sua tenacidade de autor, não existe..."

A realidade é que quando falamos em Machado de Assis logo pensamos no ficcionista e não no dramaturgo: quando falamos no teatro machadiano pensamos logo em algumas de suas comédias, mais ou menos conhecidas, como Quase Ministro, O Caminho da Porta, Tu Só, Tu, Puro Amor, sem nem ao menos cogitarmos de que a sua atividade como dramaturgo foi muito além, tanto nas peças originais, quanto nas traduções e mesmo em outras, nas quais é apontado apenas como co-autor.

Como sua produção teatral não recebeu por parte dos críticos a mesma atenção que dispensaram ao restante da sua obra, a bibliografia a ela referente é considerada pobre, tanto no aspecto da variedade, quanto no do conteúdo.

Essa desigualdade bibliográfica nos salta aos olhos, quando comparamos o número e a qualidade de estudos referentes a sua ficção narrativa, a sua poesia, com os que enfocam os diferentes aspectos de sua atividade ligada ao teatro. Nem a crítica, nem a dramaturgia, nem a censura teatral foram objetos de muito estudo e de muita análise. É uma pena, pois a par de uma dramaturgia, considerada fraca, na sua maior parte, temos um crítico competente no cenário de sua época e um censor que merecia, com certeza, ter sido melhor analisado.

Enquanto encontramos diversas edições dos seus romances e contos, com prefácios e estudos críticos que em muito as enriquecem, a sua dramaturgia conta apenas com uma ou outra pu**blica**ção de peças, geralmente da época em que foram escritas, algumas sem posteriores edições, outras sem nenhuma publicação.

A sinopse bibliográfica apresentada por Modesto de Abreu em seu livro sobre Machado de Assis (1939), exemplificando o que afirmamos acima, é composta pela indicação de apenas sete obras teatrais machadianas: Queda que as Mulheres Têm para os Tolos (1861)⁽¹⁾; Desencantos (1861); Teatro de Machado de Assis: O Caminho da Porta e O Protocolo (1863); Quase Ministro (1865); Os Deuses de Casaca (1866); Tu Só, Tu, Por Amor (1881) e destas, segundo a sinopse, apenas as quatro últimas foram reeditadas em 1910, pela Garnier.

A primeira reunião de textos dramatúrgicos foi obra encetada pelo próprio Machado, em 1863, ao publicar suas comédias de estréia posteriores, no entanto, a Gabriela (1862), que o autor não incluiu aí - O Caminho da Porta e o O Protocolo - em um só volume, impresso na tipografia do Diário do Rio de Janeiro, precedido de uma carta de Quinto Bocaiúva e intitulado Theatro. O aparecimento do volume foi noticiado no Diário do Rio de Janeiro, em dois de abril de 1863, e aparece anunciado no Correio Paulistano, no dia três de novembro de 1864.

Póstuma, a segunda reunião desses textos - parte importante da produção teatral machadiana, além das duas comédias já publicadas anteriormente: Quase Ministro, Os Deuses

(1) Na época, 1939, Queda que as Mulheres Têm para os Tolos ainda era considerada peça de teatro e de autoria de Machado de Assis

de Casaca, Tu Só, Tu, Puro Amor, Não Consultes Médico e Lição de Botânica - foi coligida por Mário de Alencar e editado pela Garnier em 1910, ou seja, quarenta e sete anos após a primeira.

Na Advertência desta edição, o compilador dos textos faz uma breve apreciação à produção teatral machadiana, ao período histórico em que foi escrita e à figura do dramaturgo.

O volume, no entanto, não engloba a totalidade da produção dramática, como o afirma Mário de Alencar, logo no primeiro parágrafo - "Contém este volume todas as obras de teatro originais de Machado de Assis, com exceção de duas pequenas peças - Desencantos e As Bodas de Joanninha, - das quais não se achou exemplar" - pois não são apenas duas peças que faltam à coleção, mas muitas mais, como verificaremos na edição do MEC, Machado de Assis - Teatro Completo.

Quanto às traduções, Mário de Alencar assim as historia:

"Também não foi possível descobrir das traduções que ele fez senão O Suplício de Uma Mulher, em cópia manuscrita doada com outros papéis à Academia Brasileira. As traduções teriam lugar nesta coleção, como trabalhos que deviam ser compostos com o esmero literário peculiar a toda obra escrita por Machado de Assis. Não coligi todavia O Suplício de Uma Mulher, atendendo à circunstância de estar riscado na cópia referida o nome do tradutor, o que pareceu indicar a sua intenção de não dar a obra à publicidade, em livro, ou talvez a

sua opinião de não a ter literariamente acabado. As outras traduções, Queda que as Mulheres Têm para os Tolos⁽²⁾, Pipelet, O Anjo da Meia-Noite, O Barbeiro da Sevilha, A Família Benoiton e Montjoye, vêm citadas no dicionário bibliográfico, de Sacramento Blake. Não lhes descobri o paradeiro e, salvo a primeira, parece que não chegaram a ser publicadas. Escreveu-as Machado de Assis entre os anos de 1860 a 1870, época do seu início na imprensa e da mais fervorosa e duradoura fase de literatura dramática que já houve no Brasil."

O que se evidencia, sem dúvida, nessa primeira compilação das peças teatrais de Machado de Assis é o cuidado que Mário de Alencar dispensou na procura e na coleta das peças do seu grande amigo - o mesmo, com certeza, que ele dispensou na compilação dos textos para o Teatro da Coleção do Autores Célèbres da Literatura Brasileira, publicado pela Garnier em 1919, segundo Galante de Souza.

No entanto, ainda faltava muito para que essas publicações representassem, de fato, a obra dramatúrgica do escritor.

A próxima edição é da W.M. Jackson Inc. Editores, em 1937. A ela seguem-se as de 38, 44, 46, 51 e 52. Não conseguimos, porém, manusear nenhum exemplar das primeiras edições,

(2) Vide nota anterior sobre a peça.

mas a de 1946 traz a seguinte Nota dos Editores:

"Reproduz este volume o Teatro de Machado de Assis (1910) ao qual acrescentamos a comédia Desencantos, que escapou aquela coleção".

Como Galante de Sousa, referindo-se a essas edições de Jackson, em sua Bibliografia de Machado de Assis, nomeie as peças que compõem cada volume, a partir da 1ª edição, e como a comédia Desencantos consta sempre da relação, supomos que a Nota dos Editores tenha aparecido no início dos volumes de todas as publicações, representativa, parece-nos, do cuidado do compilador dos textos teatrais machadianos em sanar as falhas existentes.

Na edição de 1952, cotejada e revista por Henrique de Campos, a Nota dos Editores, que se inicia pelo parágrafo transcrito acima, continua assim:

"... e a tradução do drama Suplício de Uma Mulher, de E. de Girardin e Dumas Filho. No fim do volume encontrará o leitor a história sensacional deste drama e a respectiva crítica teatral de Machado de Assis, que tratou da peça em dois folhetins no Diário do Rio de Janeiro. Deixamos de incluir as comédias Tributos da Mocidade e Os Burgueses de Paris, por serem simples traduções, sem nada de maior, e Uma Ode de Anacreonte, por já ter sido pelo autor incluída no volume Poesias."

À medida que pesquisávamos a bibliografia teatral machadiana, constatávamos que os volumes referentes ao seu Tea-

tro, mesmo os das Obras Completas, não estampavam toda a sua dramaturgia, não relacionavam todas as suas traduções, não traziam referências nem sobre suas peças imitadas e nem sobre algumas peças perdidas, levando-nos a concluir que a compilação dos textos teatrais obedeceu a um único critério - o de reuni-los em um só volume. E nem esse foi seguido a rigor por que a não inserção do texto Ode de Anacreonte, no volume Teatro, pelo simples fato do autor "já tê-la incluído no volume Poesias", é indício já da pouca importância dada à reunião dos textos dramatúrgicos machadianos, importância que o tempo só fez diminuir, pois na Edição da Obra Completa de Machado de Assis pela Editora Nova Aguilar - organizada por Afrânio Coutinho (1986) - com anteriores edições em 59, 62, 71, 79 e 85 - a parte destinada ao seu teatro, no segundo volume, contém apenas três (!) peças: Tu Só, Tu, Puro Amor, Não Consultes Médico e Lição de Botânica. Os demais textos da sua dramaturgia se encontram assim "distribuídos" pelos outros volumes: Uma Ode de Anacreonte, em "Falenas" na parte referente à Poesia; Lágrimas de Xerxes, em "Páginas Recolhidas", na parte referente aos Contos; Antes da Missa e O Bote de Rapé em "Miscelânea".

Não há nenhuma referência às peças traduzidas, às imitadas e às perdidas, a não ser aquelas já feitas por Mário de Alencar na Advertência à edição de 1910, que foi transcrita pela Aguilar, com a seguinte nota de rodapé:

"(...) Muito embora a presente edição só reproduza, de acordo com o critério exposto, as três peças incluídas pelo autor em diversos volumes da edição por ele preparada para a própria Garnier, a transcrição do trabalho é feita na íntegra, visando a não prejudicar o seu valor informativo".

Quanto "ao critério exposto", encontramos apenas o seguinte na Nota Editorial, com relação ao teatro - "Assim, o vol. II abrange (...), as peças teatrais por ele (Machado de Assis) escolhidas para inclusão nesses livros" - e no que se refere à obra em si o esclarecimento que se segue - "Destinando-se esta edição da obra completa de Machado de Assis ao grande público em geral, e não a especialistas, (...)".

De tais colocações inferimos que, mais uma vez, o teatro machadiano é relegado a um plano inferior ao restante de sua obra, pois nem ao menos são colocadas entre as peças teatrais as duas de estréia - O Caminho da Porta e O Protocolo.

Não nos compete por ora discutir o mérito da edição que parece ter por meta "o público em geral", mas apenas comprovar a pouca importância dada aos textos dramáticos de Machado de Assis, o que resulta na ausência de uma edição que os compile todos.

Caberia aqui certamente a opinião que a esse respeito emitiu Joel Pontes, em seu livro sobre o Teatro de Machado de Assis, em 1960 e que nos parece válida até o momento:

"Na edição das obras completas, de W. M. Jackson Inc. há várias lacunas, a ponto de se poder dizer que o teatro completo de Machado ainda está longe de publicar-se num só volume. É uma vergonha também que não tenhamos à mão tudo quanto escreveu, devidamente anotado e comentado, embora haja um anúncio disto por parte do editor José Aguilar. Impõe-se uma edição nacional de obras completas - a mais coezinha homenagem que os governos dos países civilizados prestam aos seus grandes escritores".

Das obras pesquisadas, a rara exceção nesse sentido é a edição do Teatro Completo de Machado de Assis, da série Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, publicada pelo Ministério da Educação e Cultura e pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1982.

Embora não traga nenhum estudo específico sobre o teatro, nem faça referências às traduções, atendo-se, unicamente, às "obras de Machado de Assis para teatro, publicadas entre 1860 - data do aparecimento de "Hoje Avental, Amanhã Luva" (...) - e 1905 - impressão do texto de "Lição de Botânica" - é o volume que as reúne em maior número: Hoje Avental, Amanhã Luva (comédia), Desencantos (fantasia dramática), O Caminho da Porta (comédia), O Protocolo (comédia), Quase Ministro (comédia), Os Deuses de Casaca (comédia), Uma Ode de Anacreonte (quadro antigo), Antes da Missa (diálogo), Tu Só, Tu, Puro Amor ... (comédia) O Melhor Remédio (diálogo), Viver! (diálogo), Lágrimas de Xerxes (diálogo), Não Consultes Médico (comédia) e Lição de Botânica (comédia).

Complementando a visão da obra de Machado, enquanto

dramaturgo, encontramos, na Nota do Editor do Texto, comentário sobre o parecer dado à comédia O Pomo da Discórdia; informações sobre as peças As Forças Caudinas e Queda que as Mulheres Têm para os Tolos; breves referências à peça-inacabada - Odisséia dos Vinte Anos - e à aparentemente perdida - O Bote de Rapé - ; e uma relação das peças de paradeiro desconhecido: O Anjo e a Besta (comédia), Beijinhos em Vovó (comédia), Gabriela (drama), O Casamento de Tartufo, Paraíso Perdido, De baixo de Ruim Capa... (comédia) e O Espalhafato.

À edição, que consideramos a melhor sobre o Teatro de Machado de Assis, serviu de base material, segundo Nota do Editor, um exemplar da W. M. Jackson Inc. Editores (Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre), de 1946, que, sem dúvida, após a obra em questão, é o melhor referencial a quem quer conhecer o mundo dramatúrgico de Machado de Assis.

Das obras bibliográficas consultadas merecem destaque as de J. Galante de Sousa: Bibliografia de Machado de Assis e Fontes para o Estudo de Machado de Assis.

Na primeira, o autor classifica as peças em teatro representado, peças perdidas e peças atribuídas, subdividindo as que compõem o teatro representado em originais e traduções, e reunindo sobre cada uma dados importantes como: data da representação, teatro, companhia, edições, etc., sendo, sem dúvida, a obra que melhores subsídios nos forneceu para o estudo do teatro de Machado de Assis.

Na segunda, as "fontes" estão divididas por ano: pareceres do Conservatório Dramático sobre as peças de Machado; críticas de folhetins às representações das peças; edições das peças em separado e das Obras Completas; comentários sobre essas publicações; artigos sobre o teatro machadiano e sobre sua atividade como crítico e como censor.

Essas fontes indicam, aos desejosos de conhecer a dramaturgia machadiana, as suas nascentes.

Ainda de Galante de Sousa dois artigos de suma importância para os que se interessam pelo teatro de Machado: "O Primeiro Livro de Machado de Assis" e "Uma Comédia de Machado de Assis", publicados ambos em Machado de Assis e Outros Estudos, nos quais trata sobre Queda Que as Mulheres Têm Para os Tolos, texto polêmico até o presente artigo e sobre a comédia As Forças Caudinas, cujo manuscrito foi encontrado apenas em 1953, por Eugênio Gomes.

Contamos também, entre as obras bibliográficas, com a Bibliographie Descriptive, Analytique et Critique de Machado de Assis (1957-1958) de Jean-Michel Massa e, principalmente com Dispersos de Machado de Assis, do mesmo autor, onde encontramos rico material para nosso trabalho.

Dos textos dispersos que ele reúne no volume, alguns nos foram de enorme valia, como, por exemplo, a transcrição das peças - Odisséia dos Vinte Anos - fantasia em um ato, inacabada e publicada em A Marmota - e A Sonâmbula -

Ópera cômica publicada em O Cruzeiro, sob o pseudônimo de Eleazar; a reprodução das cartas que Machado escreveu, uma ao jornal Imprensa Acadêmica, em agosto de 1864, em resposta à crítica de Sílvio-Silvis a sua comédia - O Caminho da Porta e outra, ao diretor da Revista Brasileira, em dezembro de 1896, sobre a representação da sua peça Não Consultes Médico, além do excelente cotejo feito pelo autor entre o texto original da comédia La Chasse au Lion e a imitação, Hoje Avental, Amanhã Luva, de autoria de Machado de Assis.

Quanto aos autores que trataram especificamente de seu teatro, uma única obra a ser lembrada, a mesma a que já nos referimos no início deste capítulo - Machado de Assis e o Teatro - de Joel Pontes, uma exceção na bibliografia teatral machadiana.

A primeira parte do livro é formada pela introdução, na qual o autor se refere à ausência de estudos sobre o teatro de Machado e por mais dois capítulos - "Idéias sobre o Teatro" e "Censor e Autor", nos quais Joel Pontes faz um apanhado das idéias do crítico teatral e das do censor, além de um esboço da produção do dramaturgo.

A segunda constitui-se de um estudo das peças que compõem o seu teatro. São cinco capítulos destinados a esse propósito: "Introdução ao Dramaturgo", "A Procura da Forma" (I), "A Procura da Forma" (II), "Teatro Histórico" e "A Comédia Domada".

De uma visão geral do acervo dramático de Machado de Assis para uma análise das peças agrupadas pelo autor segundo um critério predominantemente estético, eis o caminho percorrido nesta segunda parte do livro.

No primeiro grupo estão - Hoje Avental, Amanhã Luva, Desencantos, O Caminho da Porta, O Protocolo, Não Consultes Médico, As Forças Caudinas - que se caracterizam "pela indistinção e pela banalidade das situações em que os caracteres se encontram".

No segundo se reúnem - Antes da Missa, O Bote de Rapé, Os Deuses de Casaca e Uma Ode de Anacreonte - que apresentam uma forma mais apurada - o verso alexandrino - e um conteúdo, nas duas últimas peças, voltado para assuntos da Grécia clássica.

O capítulo terceiro, "Teatro Histórico", que seria o terceiro agrupamento, é formado apenas por uma peça - Tu, Só Tu, Puro Amor - que trata dos amores de Camões e D. Catarina, segundo a lenda.

No último grupo, "já sem problemas de ordem teatral a resolver, pela própria desambição das comédias e pela esquematização" estão Quase Ministro e Lição de Botânica.

As análises feitas são interessantes e o valor do livro cresce na medida em que não encontramos estudos desse porte sobre o teatro de Machado de Assis.

Das obras sobre o teatro brasileiro que fazem referência à dramaturgia machadiana, queremos ressaltar, entre outras, a de Sábato Magaldi, Panorama do Teatro Brasileiro (1962), que dedica um capítulo - "Preparação de um Romancista" - ao estudo do dramaturgo (além de um artigo sobre o mesmo assunto), de algumas de suas criações teatrais - Quase Ministro, Os Deuses de Casaca, Não Consultes Médico, Lição de Botânica, Desencantos, O Caminho da Porta, O Protocolo, Tu Sô, Tu, Puro Amor -, de sua atividade como censor e como crítico de teatro, a quem considera "possivelmente a maior autoridade que tivemos no século XIX".

Como fecho de sua análise, o crítico primeiro confirma o olvido em que se deixou a dramaturgia machadiana - "Até recentemente, os estudiosos da obra machadiana não se detinham sobre a figura do homem de teatro. A voz geral subestimava essa faceta do escritor, que muitas vezes mereceu o juízo complacente de que talvez houvesse contribuído para o apuro do instrumento do ficcionista. Livros inteiros omitiam o comentário sobre as peças e sobre a significação do crítico" - para, em seguida, dizer que essa situação havia-se modificado, passando-se então a uma valorização "por certo exagero da literatura teatral do autor de Quincas Borba".

Para ele, o teatro de Machado de Assis não deve ser comparado às produções do romancista, mas alerta para o valor que teve na época, se cotejado com "outros autores, contemporâneos de Machado", sem no entanto esquecer que este "não produziu uma só peça que se igualasse aos melhores momentos de Macedo, Alencar ou França Júnior".

E conclui: "O bom senso poupou-lhe o dramalhão, o mau gosto e a vulgaridade. A falta de vocação específica para o palco não provocou um só estalo cênico, encontrável na obra dos outros. Como fino passatempo, apoiado no sabor da linguagem, o teatro de Machado de Assis pode estimular, até hoje, o prazer intelectual de uma platéia culta".

Os compêndios de História da Literatura, diz Pontes, "tentando enfatizar sempre o melhor de cada autor também não se detiveram sobre o seu teatro, indicando, quando muito, algumas peças, bibliografia incompletíssima e nada mais. De crítica, nenhuma palavrinha. Ilustrando tal situação temos as obras de Sílvio Romero, Ronald de Carvalho, Nelson Werneck Sodré, Lúcia Miguel Pereira, Antônio Soares Amora". Opinando sobre o tratamento crítico dispensado ao estudo do teatro machadiano afirma que:

"Veríssimo divaga por meia página, chama Tu, Só Tu, Puro Amor de "pequena obra prima" sem mais explicações e diz que a comédia Não Consultes Médico é um "sainete digno de Musset". Como se isto nada representasse ou como se achasse ter dito tudo, passa adiante e se atira ao mar navegadíssimo dos romances. (...) E em todas as histórias da literatura desses autores, mesmo nas recentes ou de edições recentes, posteriores a 1937, nada se encontra sobre o crítico teatral Machado de Assis. Maior do que a decepção do estudioso, só o trabalho de procura para a documentação do fato..."

No entanto, cita uma exceção - A Literatura no Brasil - direção de Afrânio Coutinho, ressaltando que "a obra prestava-se a desbravamentos, e os responsáveis pelos capítulos de

Machado de Assis e literatura dramática aproveitaram-se bem do espírito do livro, estudando a figura do dramaturgo numa exceção que chega a parecer milagre".

De nossa parte não gostaríamos de ser tão enfáticos. A referência ao teatro e a algumas de suas peças é feita, porém, muitas não são sequer citadas por Coutinho.

A crítica começa, como começam quase todas, pela célebre carta de Quintino Bocaiúva, documento básico, digamos, para quem se propõe a estudar o teatro machadiano.

A relação das obras, desprezando as perdidas e as imitações, inicia-se com O Caminho da Porta e O Protocolo, passa por Lição de Botânica e nada mais. Nenhuma palavra sobre as demais, e nem sobre as mencionadas, que revelasse uma análise do texto dramatúrgico. Leves comparações, leves apreciações.

Uma ou outra pergunta reveladora de um questionamento mais profundo sobre o assunto: "Por quê? De quem a culpa? Do teatro, para começar. Se as suas comédias pareciam irreprezentáveis é que o público e os autores não estavam preparados para recebê-las. Não haverá, todavia, outra razão, mais profunda? Talvez. O teatro, arte objetiva, mostra as pessoas por fora, em função da realidade exterior.(...) É pouco provável que jamais a voz interior, a conversa das diferentes personalidades que coexistem em nós, o "cochicho do nada", o apelo da loucura, pudessem ser transmitidos, sem distorção, por essa imensa caixa de ressonância, por esse instrumento poderoso e, no

fundo, pouco sensível, que é o palco".

Tantas indagações, tantas possibilidades de respostas, porém nenhum caminho específico. É o leque das possibilidades aberto ao leitor, mas na realidade nenhuma direção nasce dessa gama de indicações. É lamentável que levantadas tantas questões, resposta nenhuma tivesse sido apontada como a melhor, a mais rica, a mais verdadeira.

Na mesma obra, Barreto Filho expõe o que, segundo Joel Pontes, parece latente em todos:

"As peças de teatro(...) não valem senão pelo que anunciam do escritor futuro".

Não concordamos, porém, com a opinião de ambos. Entendemos que esse conceito não se aplica a Machado porque ele não fez teatro apenas no início da vida. Os críticos que indulgenciaram Machado dramaturgo, julgando que estava sendo gestado o grande escritor - Joel Pontes e Barreto Filho - incorreram em sério equívoco, na medida em que Machado, se escreve teatro no início de sua vida literária, continua a fazê-lo até o fim.

Concordamos, porém, com a postura crítica sugerida por Barreto Filho no enfoque do teatro machadiano - a mais abrangente de todas é a que mais condiz com a nossa própria: "O crítico precisa vê-lo como uma procura estética muito séria, não só dentro do gênero (onde se encontram a "fantasia

dramática", a comédia, o drama histórico e até a opereta) mas também de um gênero entre outros: o conto, a poesia, a crônica, a crítica, o romance".

E explica esse outro gênero, ao analisar Dom Casmurro, sob este prisma, encontrando na obra a "estrutura de uma peça teatral, na entrada e saída dos personagens, nos diálogos curtos e breves. Mas seria uma peça à qual se incorporou o trabalho dos bastidores e as indicações da movimentação cênica. A partir desses pressupostos, considera o romance como a "única tragédia genuína que o trágico Machado pôde compor".

Sobre esse enfoque do teatro em Dom Casmurro, desenvolvemos o estudo - O Teatro Oculto na Ficção Narrativa de Machado de Assis: O Caso da Adulteração de um Adultério. (3)

Partimos da atitude comum a todos os críticos quando se referem ao teatro machadiano: classificam o seu autor como um dramaturgo quase sem mérito e as suas peças como obras menores, principalmente quando comparadas ao resto de sua produção literária.

(3) RIBEIRO, M.A.H.W. O Teatro Oculto na Ficção Narrativa de Machado de Assis: O Caso da Adulteração de um Adultério. Dissertação de Mestrado, sob a orientação do Prof. Dr. Jacó Guinsburg. EAC/USP. 1981.

Para nós, esta atitude ludibriou os estudiosos, levando-os a não perceberem as possíveis relações do dramaturgo com o romancista. Circunscreveram o perfil do teatrólogo à limitação dos textos dramatúrgicos, não lhe entrevendo a dramaturgia como uma concepção de vida.

Várias causas foram apontadas por alguns críticos como as responsáveis por esse enfoque teatral da existência, que, trabalhado por Machado na ficção narrativa, resultou em Dom Casmurro, um romance com uma estrutura comparável à de peça de teatro.

A análise que fizemos do romance comprovou a presença de elementos teatrais e da grande metáfora criada por Machado entre a ópera e a Vida, a qual ele ampliou de tal forma que nos possibilitou fazer uma releitura da obra em três níveis - o dramático, o dramatúrgico e o teatral.

A conclusão do nosso estudo - Desmascaramento da máscara-revelou com este gesto teatral o processo desmascarador que teve como agente a própria obra.

De tudo o que foi exposto sobre o teatro de Machado de Assis salienta-se, sem dúvida, uma idéia - a de que não podemos estudá-lo, restringindo-nos, apenas, aos textos dramatúrgicos, expressão concreta do gênero, porque a teatralidade machadiana, essa concepção teatral da vida, extrapola as amarras da forma e vai-se mesclar a outros gêneros, como elemento estético, compondo com eles o que poderíamos chamar de o épico dra

mático.

O próprio disfarce da forma é já um jogo de teatro de que o romancista dramaturgo se serve para nos ludibriar.

Coisas de Machado de Assis !

2.2 ESTUDO DAS PEÇAS

O obscurantismo em que a crítica sempre deixou esse segmento da obra machadiana somado à perda de grande número de textos representativos dessa atividade, já, de início, nos dificultaram o seu estudo.

Apesar dos entraves, tentamos, com os dados encontrados em nossas pesquisas, compor a história da dramaturgia machadiana.

Como vimos anteriormente, Galante de Sousa dividiu-a em Peças Atribuídas, Peças Perdidas, Obras de Inspiração Machadiana e Teatro Representado.

Dessa divisão dever-nos-ia interessar apenas a referente ao Teatro Representado, porque nos permitiria melhor avaliar a repercussão dos textos machadianos na cena carioca; no entanto, a título de informação, nos reportaremos, rapidamente, às quatro peças cuja co-autoria foi atribuída a Machado de Assis. Duas, originais - O Remorso Vivo⁽⁴⁾, drama lírico - fantástico em um prólogo, quatro atos e oito quadros, letra de Furtado Coelho e Joaquim Serra, música de Artur Napoleão, representado, pela primeira vez, no Teatro Ginásio, em 21 de fevereiro de 1867 e - Cenas da Vida do Rio de Janeiro - uma paródia à Traviata⁽⁵⁾, em três atos, representada, pela primeira

(4) Vide Nota 1

(5) Vide Nota 2

vez, no Teatro Cassino, a 17 de abril de 1873. E duas traduções - O Caminho do Mal - representada pela primeira vez, no Rio de Janeiro, em 1º de agosto de 1868 e - As Mulheres de Mármore - atribuídas a Machado, respectivamente por Lafayette Silva e Múcio da Paixão.

2.2.1 PEÇAS PERDIDAS

Já, quanto às Peças Perdidas, pela importância histórica de algumas, como é o caso de Pipelet, ligada à abertura da Ópera Nacional, faz-se necessário dedicarmos-lhes uma atenção maior nesse nosso painel do teatro machadiano.

A Ópera Nacional foi uma iniciativa de D. José Amat - a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional - com estatutos aprovados a 27 de outubro de 1858, e que visava, principalmente, a "preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos" e a "dar concertos e representações de canto em língua nacional, levando à cena óperas líricas nacionais ou estrangeiras, vertidas para o português".

Podemos considerar, com respeito à criação de nossa ópera, essa iniciativa, como a mais importante da época, não só pela sua atuação direta, como também pelo entusiasmo que despertou em nossas atividades teatrais. Com apresentações, ora no Ginásio, ora no velho Provisório, constavam do repertório da Ópera Nacional algumas composições, como é o caso de -As Bodas de Joanninha de Machado - que tiveram a cooperação musi

cal de Carlos Gomes, então discípulo do Conservatório.

No Jornal do Comércio, do dia 15 de outubro(p.4), lemos o anúncio da venda de assinatura de vinte récitas para as representações da Ópera Nacional na Corte e em Niterói, com um abatimento de 30% sobre os preços avulsos, constando do mesmo a relação das "interessantes óperas inteiramente novas", e, no exemplar do dia 31, na coluna Publicações a Pedido(p.2), o seguinte comentário feito por um amigo da ópera - assim se assinava o autor do texto - o qual nos permite inferir a repercussão desse movimento da música lírica na sociedade:

"Esta simpática instituição renasce como a fênix de suas próprias cinzas. A boa vontade e aos esforços dos próprios artistas ficará devendo o país a restauração do canto em língua nacional, empresa esta cometida e realizada com sucesso, apesar de toda a descrença e previsões contrárias."

Mas a instituição teve curta existência, sendo extinta por decreto de 12 de maio de 1860.

Múcio da Paixão considerou a Ópera Nacional como um sonho "que teve uma duração mais ou menos longa, mas que afinal dissipou-se como verdadeiro sonho que era."

Machado de Assis também participou dessa atividade lírica traduzindo para a Ópera Nacional, além de Pipelet, A Ópera das Janelas e As Bodas de Joanninha.

A primeira delas, de 1857, A Ópera das Janelas, é

uma ópera cômica, imitada do francês, que nunca foi representada, nem se sabe onde foram parar os originais.

Como documentação, restou-nos o manuscrito da carta enviada por Machado, junto com a peça, ao Conservatório Dramático Brasileiro, na qual afirma ser o autor da ópera e pede licença para a sua representação:

"Ao Sr. José Rufino

Tenho a honra de levar ao conhecimento e censura do Conservatório Dramático Brasileiro - uma ópera cômica em 1 ato imitada do francês - intitulada A Ópera das Janelas - composição do abaixo assinado.

Machado de Assis"

e o parecer do censor José Rufino Rodrigues Vasconcelos, de 24 de setembro de 1857, concedendo a licença:

Conservatório Dramático Brasileiro, Rio de Janeiro (I-8, 15, 39) B.N.

"A Ópera das Janelas". Drama. 31 de Agosto 1857 Censor: José Rufino Rodrigues Vasconcelos

nº 268

Data: 31.8.1857

Parecer: Li a ópera cômica intitulada "A Ópera das Janelas" e no meu entender pode ser representada sem inconveniente, tendo apenas a notar que não haja mais pureza na linguagem e mais vivacidade no diálogo. Creio porém que deve fazer efeito pela originalidade.

Rio, 27 de setembro de 1857
(assinatura do censor)

Despacho: Pode subir à cena em qualquer teatro desta Corte, visto a censura, com a qual me conformo.

Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1857
D. Bivar - Presidente

Dos julgamentos sobre as peças de Machado de Assis, consideramos este o mais rico porque o censor fala sobre a linguagem ao criticar a ausência de vivacidade no diálogo. Contudo, a falta do texto não nos permite uma devida avaliação.

Quanto à originalidade ressaltada pelo censor, é importante lembrarmos que o texto é imitação. Os diálogos, embora imitados, são considerados fracos, aliás característica constante da sua dramaturgia. Serão, porém, o seu traço distintivo na narrativa. Joel Pontes diz ter sido "o exercício teatral" que levou Machado escritor "à perfeição do diálogo". Realmente, os diálogos dos seus contos e romances não promovem tanto a continuidade da ação narrada, quanto a vivência e a participação do leitor nessa mesma ação, o que é característica mais da linguagem dramática do que da épica.

A escassez de dados sobre a primeira obra teatral machadiana - não foi representada e nem temos os originais - torna mais valioso o parecer sobre ela, pois é, por ora, a única fonte, afora o próprio testemunho de Machado em sua carta, que comprova a sua existência.

A segunda peça, de 1859, é Pipelet, uma ópera em três atos, com episódios tirados dos Mistérios de Paris, de Eu

gênio Sue, com poesia de Machado de Assis e música do maestro De Ferrari.

Machado de Assis, na sua crônica de 30 de outubro de 1859, assim se refere à sua estréia:

"Abre-se segunda-feira a Ópera Nacional com o Pipelet, ópera em 3 atos, música de Ferrari, e poesia do Sr. Machado de Assis, meu íntimo amigo, meu **alter ego**, a quem tenho muito afeto, mas sobre quem não posso dar opinião nenhuma.

A música é lindíssima e original; cômica e sentimental conforme as situações. Ferrari mostra aí que sabe a fundo o vocabulário musical; a leitora pode ir verificá-lo com os próprios ouvidos.

Desejo as maiores felicidades à companhia que se levanta agora. O Sr. Amat, diretor e empresário, fez, além dos artistas conhecidos que tinha, a aquisição de dois artistas estrangeiros: o César Gianelli e a Sra. Paulina Gianelli. O público irá aplaudi-los; certo estou eu disso. A sra. Paulina é uma perfeita segunda dama, e o Sr. César um excelente baixo, de uma voz volumosa e cheia."

No entanto, para Galante, ela "foi representada, pela primeira vez, no Teatro de São Pedro de Alcântara, em 24 de novembro de 1859, pela Companhia da Ópera Nacional".

Já Modesto de Abreu dá como sua estréia o dia 27 de novembro de 1859, no mesmo teatro e pela mesma companhia, classificando de "opereta em três atos com música de Ferrari, tradução do francês e a seguinte observação - "ignora-se o autor do libreto". Cita os cantores principais da sua estréia - Dom José Amat, Paulina e César Gianelli - e os da segunda representação - Carlota Milliet - Ribas - Dom José Amat - a qual se deu a 12 de fevereiro de 1860, no Teatro Lírico Fluminense, ex-

Provisório.

No estudo que faz da peça, na sua Bibliografia de Machado de Assis, Galante de Sousa comenta o possível engano cometido por Modesto de Abreu:

"A peça anunciada desde outubro, após várias transferências, foi representada, pela primeira vez, no Teatro de São Pedro de Alcântara, pela Companhia da Ópera Nacional, em 24 de novembro de 1859. Ainda a 4 de dezembro desse ano foi anunciada no Teatro de Santa Teresa, em Niterói. Teve outra representação, no Lírico Fluminense, em 12 de fevereiro de 1860. Enganou-se o Sr. Lafayette Silva, crendo ser esta a primeira representação."

Temos, afora a crônica machadiana que transcrevemos anteriormente sobre a estréia da peça (30/10) e que o texto acima referenda quando diz que a ópera estava sendo "anunciada desde outubro", o artigo, a que já nos referimos, sobre a Ópera Nacional, datado de 31 de outubro, no qual há também menções a essa ópera e ao autor dos seus versos, Machado de Assis:

"(...) Além dos artistas já conhecidos e aplaudidos, estreiam no Pipelet, linda ópera cuja versão se deve a um jovem e talentoso poeta, dois artistas..."

No artigo já citado do Jornal do Comércio, de 15 de outubro, que trata da assinatura de vinte récitas, há também a lusões a Pipelet e à terceira tradução de Machado de Assis pa ra a Ópera Nacional - As Bodas de Joaquina.

"... as representações começarão brevemente com a ópera em 3 atos, joco sério, Pi pelé, que na Europa acaba de ter uma grande aceitação. Os artistas levarão à cena sucessivamente as interessantes óperas inteiramente novas..."

Entre as obras citadas encontramos As Bodas de Joaⁿinha,⁽⁶⁾ uma ópera-cômica em 1 ato, de Luís Olona, poesia de Martin Allu. Embora o anúncio seja do dia 15 de outubro, segundo as indicações de Galante de Sousa, a peça foi encenada, pela primeira vez, no Ginásio Dramático, pela Ópera Lírica Nacional só a 8 de julho de 1861. Os intérpretes eram Luiza Amat (Joaninha) e Ribas (João). A ária final era de Carlos Gomes.

Essas notícias ilustram a popularidade e o conceito de que gozava Machado de Assis na época, bem como a importância de se criar a Ópera Nacional, uma vez que o público muito apreciava este tipo de espetáculo.

(6) Esta ópera foi interpretada por D. Gabriela da Cunha, no Teatro Ginásio, em 6 de fevereiro de 1862, por ocasião da récita em favor das irmãs de Manuel de Antônio de Almeida. A Gazetilha do Jornal do Comércio do dia 19 de julho de 1861 faz referência à peça: "O enredo da ópera em si é simples, mas não deixa de ter sua tal ou qual originalidade, pelo menos não é desses assuntos estafados das peças em um ato. É uma espécie de taming of the shrew (Megera Domada) às avessas. O Sr. João é um rapaz alegre e folgazão, amante da boa pinga e das raparigas fadistas, a quem a idéia do matrimônio causa tão invencível horror que, achando-se ele na igreja prestes a atar o indissolúvel nó, obriga-o no momento de ir proferir o fatal sim, a fugir a unhas de cavalo, deixando todos embasbacados e sobre todos a noiva. Joaninha, porém, não desespera de converter às leis matrimoniais aquele indomável pagodista, fazendo-o aceitar das mãos dela o jugo do hymeneio, e os meios que emprega até consegui-lo constituem todo o corpo do drama, se assim podemos chamá-lo."

A próxima referência a Pipelet, nos números por nós pesquisados do Jornal do Comércio, dos meses de outubro e novembro, só aparece no programa do Teatro São Pedro de Alcântara para o dia 26 de outubro:

Ópera Nacional
1ª récita

Sexta-feira - 28 outubro

Os artistas reunidos em sociedade levarão à cena a ópera em 3 atos

PIPELET

Episódios tirados dos Mistérios de Paris de Eugénie Sue. Poesia do Sr. Machado de Assis, Música do Maestro De Ferrari

PERSONAGENS

Carlos, Guarda-livros de
D. Jacapo, velho usurário
Cabrion, pintor
Pipelet, porteiro
Rigoletta, costureira
Madalena, mulher de Pipelet
Um oficial de justiça

ATORES

Sr. Amat
Sr. Olive
Cesar Gianelli
Sr. Trindade
Sra. Carlota Milliet
Sra. Paulina Gianeni
Sra. Ricaldoni

Repete-se a programação no dia 27, mas não no dia 28, quando se anuncia O Sineiro de São Paulo para o dia 30. Em 29, sábado, não há espetáculo por causa do falecimento do irmão da Sra. D. Ludovina Soares da Costa e no domingo, 30, temos de

novo O Sineiro de São Paulo. Só na segunda, 31, é que a representação de Pipelet é anunciada, para o mesmo dia, no São Pedro, de acordo com a alusão feita por Machado, em sua Crítica Teatral e o comentário transcrito do Jornal do Comércio, da mesma data.

Parece-nos, no entanto, ter havido algum problema nessas representações que, segundo pudemos apurar, não se realizaram. A peça volta em cartaz, no mesmo teatro, nos dias 6,7,8,9,10, para as apresentações dos dias 9 e 10 de novembro. Mas não encontramos nenhuma referência a seu respeito, nem em Modesto de Abreu, nem em Machado, nem em Galante de Sousa. Um estudo mais detalhado talvez pudesse esclarecer essa confusão de datas.

O próprio Machado, na crônica de 27 - data que Modesto de Abreu indica como da estréia da peça - comenta o fato, sem contudo precisar, com exatidão, o dia:

"Estreou a nova companhia da Ópera Nacional no Teatro de São Pedro.

A representação ressentia-se de longo tempo de adormecimento, em que estavam os artistas até agora; mas, apesar disso, a vontade unânime, o capricho comum da companhia venceram grandes dificuldades. A ópera Pipelet é música de Ferrari, e uma das partituras mais cômicas e mais iguais do repertório moderno.

Foi estréia animadora; haja nesta vontade o estudo na áspera obra que empreeenderam. Vontade e estudo para plantarem vivamente no país a idéia do canto nacional; vontade e estudo como o que empregaram no espetáculo da quinta-feira; sobretudo o Sr. Ribas, que tomou a parte de Pipelet havia dias, e que a desempenhou cabalmente."

A onze de dezembro de 1859, Machado ainda comentaria sobre a segunda récita da Ópera Nacional, também não comentada nem por Galante, nem por Modesto, no Teatro de São Pedro, na qual se cantou o Pipelet:

"(...)O desempenho, da mesma maneira que o primeiro, fez nutrir esperança de uma boa companhia de canto."

O que se depreende de todos os comentários transcritos é que a ópera fez sucesso e que um pouco dele deveria caber, sem dúvida, ao autor da letra: Machado de Assis.

Além das peças traduzidas para a Ópera Nacional, constam da relação de obras perdidas, traduções de textos dramatúrgicos: Montoye⁽⁷⁾, comédia em 5 atos e 6 quadros, de Octave Feuillet, representada pela primeira vez no Teatro Ginásio pela Sociedade Dramática Nacional, a 12 de outubro de 1864. Desempenhou o papel do protagonista o ator Pedro Joaquim do Amaral, tendo sido feitos os outros papéis por Adelaide do Amaral, uma das estrelas da sua época, e Clélia. Alcançou ainda outras representações, no mesmo ano.

(7) Vide nota 3

De 64 a 67, Machado traduziu várias peças de autores franceses, levadas à cena do Teatro Ginásio, pela Companhia do ator português Furtado Coelho: O Anjo da Meia-Noite⁽⁸⁾, drama em cinco atos e 6 quadros, de Théodore Barrière e Edouard Plouvier, apresentado pela primeira vez, em 5 de julho de 1866. Encarregou-se da figura do protagonista a atriz Ismênia dos Santos. Furtado Coelho foi o Ary Koerner e Arêas o barão de Fritz Lambeck; O Barbeiro de Sevilha⁽⁹⁾, comédia de Beaumarchais, estreada em 7 de setembro de 1866. O desempenho foi este: Figaro, Furtado Coelho; Almaviva, Monclair; Bartolo, Vasques; D. Basílio, Guilherme de Aguiar; Rosina, Ismênia dos Santos; A Família Benoiton, comédia de Victorien Sardou, de quem Machado era grande admirador, representada, pela primeira vez, em 4 de maio de 1867. O chefe da família era o Martins, o inesquecível criador do moleque, no Demônio Familiar, de José de Alencar, sendo os restantes papéis feitos por Furtado Coelho, Paiva, Vasques e Ismênia.

(8) O drama alcançou grande número de representações. Em fevereiro de 1868, era levado pela 55ª vez, ainda no Teatro Ginásio. Diz Sanches de Frias que a peça deu a Furtado Coelho rios de dinheiro. Em 1871, era repetida, na tradução de Machado de Assis, pela empresa do artista Heller, no Teatro Fênix Dramática.

Dos Jornais que anunciaram as representações do drama, em julho de 1866, só o Jornal do Comércio declara ser tradução de Machado de Assis.

(9) A propósito desta tradução, A Pacotilha (Rio, nº 23, 15-9-1866) traz uma caricatura de Machado de Assis, com a seguinte legenda: "O pintor das Chrysalidas reproduz maravilhosamente o painel de Beaumarchais - Barbeiro de Sevilha."

Também de autor francês, Alfred de Musset, é outra tradução sua - Como Elas São Todas⁽¹⁰⁾ - comédia em um ato, representada, pela primeira vez, no Teatro de S. Luís, em 23 de agosto de 1873, pela companhia de Vitorino Rosa - além da tradução de Les Plaideurs de Racine. Quanto a essa peça, Lúcia Miguel Pereira e Mário de Alencar, entre outros estudiosos, a nomearam Os Descontentes, enquanto Galante preferiu o título Os Demandistas, tradução literal para o vocábulo francês. É uma comédia, vertida em verso alexandrino, que estava pronta em princípios de 1876, pois foi anunciada na Gazeta de Notícias (Rio, 2-2-1876), como peça de abertura dos próprios espetáculos da companhia do ator Vale, que não chegou, no entanto, a ser representada.

Mário de Alencar, na Advertência da edição de 1910, do volume Teatro, publicado pela Garnier, assim se referiu ao fato:

" É pena que se tivessem perdido as outras traduções, particularmente Os Descontentes, de Racine, que era em verso e da qual falava com muito louvor Artur Azevedo. Ou vira-a ele em grande parte quando lida pelo próprio Machado de Assis a uma companhia portuguesa, com o intuito de a fazer representar. Posto fizessem parte da

(10) A comédia foi encenada no Rio, nesse mesmo ano. Em setembro de 1878 foi levada à cena, também na tradução machadiana, em Porto Alegre, pela companhia de Guilherme da Silva. Galante adverte que em julho, agosto e outubro de 1868, foi representada a comédia no Teatro Ginásio, pela Companhia de Furtado Coelho. Não há, porém, nos anúncios para as representações, em jornais da época, nenhuma referência ao tradutor. No anúncio de 28 de julho, declara-se que é a 1ª representação.

Companhia alguns atores estimáveis e capazes de estimar um trabalho de Machado de Assis, não acolheram como era justo a peça, talvez por demasiado fina para o gosto e o costume do público; e uma observação ou gracejo de um dos atores, Silva Pereira, aborreceu o tradutor, a ponto que suspendeu a leitura e recusou apresentar a peça. Talvez a rasgasse depois disso: o certo é que não houve mais notícia dela, nem ficou vestígio entre os papéis do escritor."

Não pode deixar de nos chamar a atenção o fato acontecido com a obra de Racine, não pelo que ele nos esclarece quanto à história da peça, mas sobretudo pelo que deixa entrever da suscetibilidade machadiana.

Ponderamos então - se o tradutor assim se magoou, qual não teria sido a atitude do dramaturgo, vivendo a mesma situação, mas com um texto original? Talvez por isso haja escrito textos mais para os salões, os saraus, do que para outras representações. O próprio medo dos comentários passíveis em encenações o teria encaminhado para o aconchego das reuniões dos amigos, nas quais não seria nunca magoado por observações ou brincadeiras desairosas.

Completam a relação das obras perdidas, arroladas por Galante, alguns textos sobre os quais há poucas indicações - O Paraíso Perdido⁽¹¹⁾, O Anjo e a Besta (comédia original, incom-

(11) D. Lúcia Miguel Pereira enumera, entre as peças perdidas de Machado de Assis, "um princípio de versão do Paraíso Perdido". (Machado de Assis, 3ª ed., 1946, p. 102) Não sabemos, afirma Galante, onde se informou, porque também o não declara. Em carta, porém, escrita do Maranhão e datada de 2 de janeiro de 1868, Joaquim Serra pergunta a Machado de Assis: "Nunca mais tratou-se da representação do teu Paraíso Perdido?". Diante dessa pergunta, parece-nos mais acertado acreditar que se trate de obra original de teatro.

pleta), Debaixo de Ruim Capa... (comédia em dois atos), O Casa-mento de Tartufo⁽¹²⁾ e O Espalhafato (comédia em 1 ato) - e três originais de Machado de Assis - Gabriela, O Pomo da Dis-córdia e Beijinhos em Vovó.

Gabriela é um drama em dois atos, representado pela primeira vez em São Paulo, a 20 de setembro de 1862, com a seguinte distribuição de papéis: Plumier, fabricante de brinquedos, José Luís; Lord Laverley (Alberto), Eduardo; Gabriela, cega, filha de Plumier, Maria Velluti; Luci, irmã colação de Gabriela, Ismênia Martins, Marchanier, proprietário Paulo.

Nenhuma das notícias para a representação da peça declara o nome do autor. Galante de Sousa, no entanto, encontrou, sob a forma de "a pedidos" no Correio Paulistano (S. Paulo, 20 de setembro de 1862), assinada por Um Amador, a seguinte nota:

"Assistimos ontem ao ensaio do drama do Sr. Machado de Assis (sic), intitulado Gabriela.

É uma destas cenas íntimas que falam ao coração e q' o público não pode deixar de prestar atenção; tanto mais quando é a dedicação de um pai excessivamente extenuado que põe em ação tudo que a ternura, e amor paternal pode ditar para suavizar a cegueira de sua filha, seu único tesouro, sua alma, sua vida. Se o público quiser ver o que é traba

(12) Título da peça teatral, mencionado por Luís Guimarães Jr. em carta a Machado de Assis, datada de 23 de março de 1863.

lho artístico, se quer animar um talento de primeira força deve pressuroso correr ao teatro para ver e extasiar-se em face do talento artístico que Maria Velluti ' vai expender perante o público."

O artigo pouca coisa nos esclarece quanto ao assunto do drama: o relacionamento entre um pai extremoso e uma filha cega. O tema não é comum na dramaturgia machadiana, como também não é comum o gênero escolhido - drama - a única exceção entre todos os seus textos originais. O fato, porém, de ter-se perdido a peça, não nos permitiu aferir como Machado ter-se-ia conduzido ao tratar de um tema que, a partir das colocações do artigo citado, poderíamos classificar de sentimental.

Como documentação, resta-nos ainda uma crítica, as sinada por C., no Correio Paulistano, e transcrita na coluna Teatro (p.2) do Jornal do Comércio, do dia 3 de outubro de 1862, que apenas qualifica o drama de - belíssimo - e a execução de - divina:

"Felizmente não nos enganamos quando asseveramos ao público que o enredo do drama Gabriela, do Sr. Machado de Assis, era belíssimo, e que a sua execução era divina.

Estávamos receosos de que nos deixássemos levar pelas primeiras impressões; tínhamos mesmo medo que o nosso espírito fosse iludido pela nossa simpatia e profundo respeito que devotamos a Maria Velluti; mas não: o seu talento vem dar forças às nossas asserções, a sua compreensão tão feliz veio dizer ao público paulistano que, senão há mais Joaquim Augusto a admirar, há uma mulher que vale tanto como ele, e que o excede talvez na dedicação, porque Joaquim Augusto é um meteoro que brilha muito, que seduz muito as imaginações, que agrada o coração; mas é o sol que dura pouco, é um

fogo que não acalenta, porque não dura; mas em todo o caso, seja dito sem lisonja é uma das glórias senão a primeira do nosso mundo teatral. Veluti é a estrela que brilha sempre, é o fogo que vive e fica, é a flor que não se deixa crestar pelo sol do egoísmo, do interesse; em seu pensamento não há um só minuto consagrado à especulação. E não se pense que fantasiemos; dizemos o que sentimos; podemos errar, mas o nosso erro não vem da vontade, nem do espírito, porque os aplausos frenéticos, o silêncio que reinou na plateia provou bem alto o respeito que merece o talento: e se tudo isso nada vale para a persuassão, ide ao teatro na segunda-feira que vereis a verdade do que avançamos; levai vossas filhas, e elas aí aprenderão, ou antes, verão em espelho majestoso o respeito que se tributa a nossos pais; ide, porque dest'arte também concorrereis para dar mais um cidadão à Pátria."

Como podemos constatar, a crítica está muito mais centrada na análise do desempenho da atriz Maria Velluti - a quem o crítico não poupa elogios - do que na própria peça; ficamos sabendo apenas que o sucesso de Machado atingiu os palcos paulistas e que a crítica lhe foi favorável, diferentemente do que aconteceria em agosto de 1864, quando da representação, em São Paulo, de O Caminho da Porta.

Uma reflexão nos acode com relação à peça que deve ter sido escrita entre 1860 a 1862, ano da sua apresentação: porque Machado não a incluiu com as outras peças que ele mesmo publicou no volume intitulado Teatro? Não a teria considerado um bom texto dramatúrgico, a ponto de chamar O Caminho da Porta e O Protocolo de comédias de estréia?

São indagações às quais, talvez, algum pesquisador traga resposta.

O Pomo da Discórdia, outro original desaparecido, não chegou nem a ser representado. Dele temos apenas o parecer do censor Jacy Monteiro, que transcrevemos:

Conservatório Dramático Brasileiro. Rio de Janeiro.
(49, 1, 13 - nº 33) B.N. Cofre-S.Mss.

"O Pomo da Discórdia". Comédia em 3 atos.

Censor - Jacy Monteiro

Data: 21 de março de 1864

Parecer: O pensamento desta comédia não é de todo novo, é ela bem escrita, há vivacidade no diálogo e cenas bonitas. Esta comédia, bonita é bem escrita. (Esta frase está toda rabiscada.) Está no caso de obter licença para ser representada em qualquer tempo.

Rio de Janeiro, 21 de março de 1864
(assinatura do censor)

Despacho: Represente-se em qualquer tempo.

Rio de Janeiro, 22 de março de 1864
(assinatura)

Este é o mais crítico dos pareceres dados sobre as peças machadianas. Analisa o pensamento, o estilo, a linguagem e a composição cênica da comédia. Pouco, no entanto, podemos aquilatar de todo esse julgamento porque nos falta o texto. A conclusão, porém, a que nos leva a leitura desse parecer, é de que essa composição teria mais pontos positivos que negativos. Talvez um amadurecimento do dramaturgo, já que essa obra é de 1864.

Muito pouco há para ser acrescentado sobre a sua história. Em Galante encontramos apenas a seguinte informação: "comédia em três atos, apresentada pelo autor à censura do Conservatório Dramático, em 18 de março de 1864."

Beijinhos em Vovô, comédia que segundo o depoimento de D. Francisca de Basto Cordeiro, no seu artigo, "O Machado de Assis Que Eu Conheci Menina", no Jornal do Comércio, obteve apenas uma representação: "Quando completei quinze anos, foi o acontecimento festejado com uma representação teatral, concerto e soirée com "cotillon". Para a importante solenidade, Machado de Assis escreveu uma pequena comédia "Beijinhos em Vovô", cujo original se perdeu. O enredo girava em torno dum rapazola (papel que me coube) que, para ser beijado pelas primas, todas mocinhas já, inventa organizarem uma festa para o aniversário da avó e fazer ensaios, ao vivo, das homenagens, discursos e, beijos que lhe dariam".

2.2.2 PEÇAS MANUSCRITAS

Lúcia Miguel Pereira, no seu livro Machado de Assis, comenta sobre mais dois textos traduzidos por Machado: "Não trazem data, mas devem ter sido desse mesmo tempo, que foi o da sua mania das traduções, as versões que fez dos **Burgueses de Paris** e de uma comédia em quatro atos, **Tributos da Mocidade**."

Desses textos ficaram-nos os manuscritos das traduções, os quais se encontram na Biblioteca Nacional⁽¹³⁾.

(13) Existe na A.B.L. cópia desses manuscritos da B.N. feita pelo Sr. Osvaldo Melo Braga.

O manuscrito original de Os Burgueses de Paris⁽¹⁴⁾, uma comédia em 3 atos e 6 quadros, por Dumanoir, Clairville, e J. Cordier, traduzida por Machado de Assis, é um caderno de 140 páginas, não numeradas, sendo 108 pautadas e 32 sem pautas em papel diferente e que se apresenta encadernado. A peça foi representada no Ginásio em Paris.

Já o manuscrito de Tributos da Mocidade é cópia de mão desconhecida e se encontra encadernada com outras obras manuscritas. Traz na folha de rosto, não numerada, os seguintes dizeres: Tributos da Mocidade. Comédia em 4 atos por Léon Gezan. Tradução de Machado de Assis.

A cópia é formada de 364 páginas, numeradas apenas de 1 a 95, das quais 363 foram utilizadas. Não traz data, como o manuscrito anterior.

Complementando nossa pesquisa sobre a produção do dramaturgo, deparamos em Dispersos de Machado de Assis de Jean Michel Massa com mais dois textos que consideramos "inéditos", uma vez que não integram atualmente - exceção feita a simples referência a uma delas na obra Machado de Assis - Teatro Completo, publicada pelo MEC - a história da dramaturgia machadiana que, na realidade, ainda não foi devidamente compilada.

(14) Sobre essa peça Galante acrescenta que "embora o autógrafa não esteja datado, acredita que a tradução tenha sido feita entre os anos de 1855 a 1859, época em que Machado de Assis praticou, com frequência, a elisão da vogal da preposição na sua assinatura."

2.2.3 PEÇAS RESGATADAS

Do primeiro desses textos - Odisséia dos Vinte Anos- fantasia num ato, foi apenas publicado o início da peça, sem o nome do autor, no nº 1.147 de A Marmota, de 30 de março de 1860. No final, aparece impresso "continua", mas não foi localizado o restante do texto.

O local indicado é um Gabinete de Trabalho. Os personagens são em número de cinco - Álvaro, Luís, pintor e poeta, Alberto, Luísa e Maria - dos quais ficamos conhecendo só os dois primeiros, que mantêm o diálogo do trecho em questão.

Luís nos parece um personagem autobiográfico - pintor e poeta - tem, como Machado, vinte anos na época da peça e também perdeu a mãe aos nove. E como o poeta, desde cedo Luís se mascara em sociedade: "Falo-lhe assim, porque sei que estamos sós e que tu não estás contaminado. Bem vêes, como eu rio, como sou jovial, fora daqui; estas paredes são a minha vida íntima." Sente-se só, como o Machadinho desse tempo e como ele já está descrente dos homens e da sociedade: "A humanidade é como o touro, gosta de púrpuras, gosta dos ouropéis. O século é dos cínicos e dos parvos, Tudo está prostituído!"

O diálogo entre os dois personagens pouco nos revela do tema da peça. Álvaro, pelas falas, é uma figura construída em oposição a Luís.

No texto, encontramos ainda críticas ao romantismo,

quando ele se refere a "procissão de Werthers pálidos" e a colocação de uma idéia que nos chamou a atenção por repetir -se de forma variada em vários textos do autor: a de que os homens estão cá embaixo à espera de uma decisão divina de acabar com a espécie humana.

Na Odisséia dos Vinte Anos ela aparece em uma fala de Luís, cremos, ainda de forma embrionária:

"...creio que Deus ri-se deveras de toda esta revolução que se opera aqui por baixo; e que em um dia bem pode com um simples movimento de mão atirar com toda esta espécie humana para os abismos do ignoto. É que ele não quer: conta com o seu triunfo e deixa aos homens o seu."

Mais elaborada, ela aparecerá na crônica do Diário do Rio de Janeiro, do dia 3 de julho de 1864, com elementos comparativos associados ao teatro:

"Pois quê - disse eu comigo - dar-se-á caso que o Criador não esteja contente com os homens? Logo, é certo que somos grandemente velhacos, imensamente egoístas, profundamente hipócritas, tristemente ridículos? Logo, é certo que esta comédia que representamos cá embaixo tem desagradado à divindade, e a divindade, usando do princípio de Boileau, lança mão de uma pateada solene e estrondosa?(...) - fazíamos tudo isto, mansa e pacificamente, com a mira nos aplausos finais, e eis que se anuncia uma interrupção do espetáculo..."

Em 1900, ele retomará a mesma idéia, em Dom Casmurro. De embrião no texto teatral, ela vai tomando corpo a ponto de sustentar a tese de que a escritura desse romance pode ser con

siderada mais dramatúrgica que épica.

A explanação da idéia, 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."

Comparamos estes textos com o fim de evidenciarmos o compor-se das idéias machadianas, revelador do acentuado enfoque teatral que o autor foi imprimindo às suas criações.

É interessante notar como Machado persegue as suas idéias. De uma fantasia inacabada, de 1860, a Dom Casmurro, de 1900, um dos grandes êxitos do literato, quantas elucubrações!

O segundo texto citado por Jean-Michel Massa em seu livro é uma ópera-cômica, A Sonâmbula, em sete colunas, com música do maestro Policiani, publicada no folhetim de O Cruzeiro, de 26 de março de 1878, sob o pseudônimo de Eleazar.

Embora o texto devesse, pela data, ser estudado mais à frente, dele trataremos aqui por ser peça muito pouco conhecida e, como já dissemos anteriormente, não constar da relação

de peças que compõem a dramaturgia machadiana.

A primeira impressão que nos deixa a obra é a de que Machado continuou com a sua paixão pelas óperas, pois foi com elas que se iniciou no palco. Em plena maturidade ainda volta a escrevê-las. É bem verdade que o gênero estava em cartaz, na época.

A ópera é leve e engraçada, tal como sugere o gênero cômico. Os personagens são em número de oito - um magnetizador, Dr. Magnus; Garcez, um marido ciumento, que duvida da fidelidade da sua esposa, Simplícia; o tenente Lopes; os urbanos Chico Esquinência, João Brito e Raimundo, além da personagem que dá nome ao texto, D.Flora de Villar, sonâmbula. Há ainda os coros de consultantes, urbanos, criados e criadas. A peça é composta por quatro cenas, nas quais se alternam, segundo o gênero, prosa e pequenas quadras que iniciam e terminam a peça dando-lhe um toque de fino humor.

O magnetizador e D.Flora tentam enganar os consulentes, extorquindo-lhes dinheiro, até que são descobertos pelo tenente Lopes e, claro, presos. Entre os consulentes se encontram o marido ciumento que precisa saber de quem é o boné encontrado em sua casa. Como se descobre ao fim que pertence a Lopes, tudo termina bem.

Os diálogos são curtos e construídos de forma a manter o espírito cômico da peça, reforçado pelo quiproquô do boné.

Massa diz que "o humor nasce da distância que se estabelece entre o tom dramático no qual se exprimem os protagonistas e a fragilidade do drama em questão."

A leitura da Ópera nos fez presumir que ela, encenada, faria rir a platéia, alcançando sucesso. Quanto ao dramaturgo, não podemos deixar de nos espantarmos e surpreendermos com um Machado, aos quarenta anos, autor de uma ópera-bufa. Contudo, uma frase revela, na última fala de Lopes, o estilo típico machadiano"... a felicidade é o boné do espírito."

A mais recente descoberta da sua dramaturgia é As Forças Caudinas⁽¹⁵⁾, cujo manuscrito - sem data e sem assinatura - foi encontrado por Eugênio Gomes, em 1953, entre os papéis do antigo Conservatório Dramático Brasileiro, pertencentes à Biblioteca Nacional, que ele então dirigia. A letra, no entanto, é prova incontestável de que o manuscrito pertence a Machado de Assis.

Lemos, na Biblioteca Nacional, esse manuscrito que está todo emendado com correções feitas pelo próprio autor (e outras com letra diferente), as quais atestam o cuidado de Machado com a forma de suas composições.

(15) Passar pelas forças caudinas é o mesmo que render-se. Forças Caudinas era o primitivo nome de uma estreita passagem na região montanhosa das proximidades de Cápuia, na península italiana, hoje denominada Vale de Arpaia. Foi nesse local que os soldados romanos do exército comandados pelos cônsules Venturius Calvinus e Postumius se renderam ao inimigo, no ano 321, antes de Cristo, só atravessando aquela garganta sob a condição humilhante de prisioneiros de guerra.

Descoberta tão tarde, ficou fora dos poucos estudos feitos sobre o teatro de Machado de Assis, excetuando-se o de Joel Pontes e mais dois artigos que trataram especificamente do assunto - um, de seu descobridor, no qual nos dá conta do seu achado e do enredo da comédia, identificando-a, a partir do elemento literário de outras comédias machadianas, pelo contexto - outro, de Galante de Sousa, um estudo comparativo, entre o manuscrito e o conto Linha Reta e Linha Curva.

Quanto à data em que foi escrita, ficamos com as possibilidades levantadas por Galante de Sousa que situa a composição entre os anos de 1863 e 1865, baseando-se em dois fatos importantes. O primeiro é o de que a composição da comédia sendo anterior à do conto que saiu publicado pela pri-meira vez no Jornal das Famílias, em outubro de 1865, - não poderia ter sido escrita depois dessa data; o segundo prende-se a uma referência do próprio texto - a insurreição contra o domínio russo que estourara na Polônia e que só pode ser a de janeiro de 1863 - a qual impede que a comédia tenha sido escrita antes desse fato.

Mas não são esses dados que nos interessam. O importante é o fato desta comédia vir corroborar, textualmente, a hipótese demonstrada em nossa dissertação de Mestrado de que a narrativa machadiana se caracteriza por uma maneira dramática de compor-se.

Assim o diálogo da comédia é reproduzido no conto, literalmente, com as alterações apenas determinadas pela técni

ca do gênero e com algumas modificações como a troca de nomes do casal - Ernesto Seabra e Margarida por Azevedo e Adelaíde - e do coronel russo, Aleixo Cupidov, por Diogo Franco "um velho gaitreiro" - além da mudança da condição social de um dos personagens. Na narrativa temos um personagem novo, a tia de Emília. O par amoroso não muda - Emília e Tito.

O assunto da comédia é o mesmo do conto, embora trabalhado neste último com uma maior riqueza de detalhes. Daí apresentar a comédia apenas dois atos (o primeiro com nove cenas e o segundo com doze) e o conto ser dividido em quatro capítulos.

O conto e a comédia têm como local a cidade de Petrópolis e a ação se desenrola, segundo os dois textos, na atualidade.

Enquanto a comédia se circunscreve a dois cenários - um jardim e uma sala - no conto são descritos, com a riqueza de pormenores característicos do estilo machadiano, vários cenários.

Apesar de ter dois atos, quando a maioria das comédias machadianas são de um, o tema não foge à regra - trata-se de um problema de amor. Só que Machado faz dessa comédia um parêntesis - o poeta e o pseudo tolo, ao contrário das outras vezes, saem vencedores.

O Teatro já começa com o bem sucedido casamento de Ernesto e Margarida, que vivem numa constante lua de mel. Eles são o retrato da união feliz que servirá inclusive de modelo para o outro par amoroso. Todas as complicações se resolvem e o amor vence até a riqueza do coronel.

Poderíamos dizer que mais que qualquer outra de suas comédias, essa tem um duplo final feliz - a um casamento perfeito, acrescenta-se outro igualmente perfeito e feliz: o de Emília e Tito.

Tito, que no começo é visto como um tolo, usa de um estratagema, que desmente essa adjetivação e que o leva, ao fim, a conseguir o amor que no início lhe fora negado.

A comédia ressent-se dos defeitos comuns às outras: a entrada e saída dos personagens são feitas a partir de pretextos muitos pobres; as situações são banais e os caracteres são indistintos. A leitura da peça não nos entusiasma; nem mesmo o jogo planejado por Margarida e Emília para conquistar o coração de Tito desperta-nos o interesse.

Mas o conto é muito mais interessante, mais atraente, pois Machado trabalha melhor os elementos. Na comédia, Emília declara-se a Tito, que a rejeita, numa cena fria, digamos. No conto, Emília se insinua apenas e não chega à declaração formal, o que por si cria um clima de suspense mais do teatro que da narrativa. Separam-se, então, e só voltam a se encontrar em casa de Margarida, a quem Emília vai contar o que sucedera.

E aí entra de novo a carpintaria teatral - Tito fica sabendo do amor de Emília por ele, não como na comédia - "vis à vis" , num clima em que o diálogo não tem a força dramática necessária para sustentar a cena - mas, indiretamente, porque se põe à escuta da conversa das duas, escondido, debaixo de uma janela.

É evidente o efeito que se tira de uma situação desse tipo, o que não sabemos é por que Machado, capaz de criá-la no conto, não se utilizou do mesmo artifício, na comédia.

A própria narrativa da narrativa, recurso de que se serviu o literato brilhantemente no conto, para que Tito se visse livre do coronel, não tem também correspondente na peça.

A riqueza de detalhes dá aos personagens um colorido bem mais forte do que aquele que lhes é atribuído na comédia. Está aí um dos grandes trunfos do narrador - a descrição precisa de cada detalhe que compõe as personagens e as situações. O exemplo, ainda que batido, ilustra bem: os olhos de ressaca de Capitu.

Se a ação da comédia não nos parece deslancar, no conto ela flui naturalmente, como se o autor se sentisse à vontade no manejo das técnicas narrativas, que aliás ele tão bem utilizou, destacando-se no cenário dos contos brasileiros como um dos seus expoentes máximos.

Mais do que nossas observações a respeito do assunto,

a leitura de ambos os textos levará à comprovação de que a narração machadiana tem características fortemente dramáticas, a ponto de ter o próprio Machado trasladado o texto da comédia em conto, sem muitas variações, o que implica, sem dúvida, em que esse texto fora escrito com uma linguagem mais narrativa do que dramática - o que, naturalmente, já foi objeto de consideração por parte da crítica - e que a sua forma de narrar bem se adaptou aos elementos dramáticos presentes no texto, por se caracterizar este pela presença daqueles elementos.

Da crítica de Joel Pontes sobre a peça transcrevemos a sua conclusão, que nos remete à necessidade de um estudo comparativo das composições teatrais machadianas:

"É curioso que esta comédia tenha sido escrita mais ou menos ao tempo de Quase Ministro, possivelmente um pouco depois. Também é interessante notar a data de Não Consultes Médico. As circunstâncias cronológicas permitem-nos afirmar que Machado de Assis passou por etapas distintas, voltando a umas e outras, na compreensão do teatro, ora inclinando-se para a melhoria dos costumes, ora isolando-se na arte pura."

2.2.4 TRADUÇÃO POLEMICA

Das traduções feitas por Machado de Assis, a mais polêmica foi, sem dúvida, a da peça Suplício de Uma Mulher.

Com relação ao manuscrito, assim se refere Galante -

"Drama em 3 atos, de Émile de Girardin e Alexandre Dumas Filho, tradução de Machado de Assis. Informa o Sr. Modesto de Abreu, em Biógrafos e Críticos de Machado de Assis, que existe cópia manuscrita dessa tradução, na Academia Brasileira de Letras. Infelizmente não nos foi possível ver o manuscrito, na Academia, quando lá andamos pesquisando sobre o assunto".

que, sobre a peça, nos acrescenta ainda outra informação, extraída do Jornal do Comércio, do dia 21 de junho de 1939:

"Este drama (...) foi levado pela Rádio Clube do Brasil, em 21 de junho de 1939, numa adaptação radiogônica de Elias Cecílio. Encarregaram-se dos principais papéis: Olga Nobre, Gastão do Rêgo Monteiro, Renato Murce, Anamaria, Aldenora e Iolanda Cardoso de Castro".

Lúcia Miguel Pereira, tão sucinta ao tratar das peças de teatro de Machado de Assis, abre exceção a esta - "Quando se representou o Suplício de Uma Mulher, alvoroçou-se o Jornal do Comércio, tachando a peça de imoral, acusando o tradutor de não ter querido perder nem o escândalo literário, apenas porque narrava a disputa que sobre ela se levantou entre Girardin e Dumas Filho, ambos reclamando para si a autoria. Defendeu-se Machado pelo Diário do Rio, do dia 3 de outubro de 1865, com muita firmeza."

Só em 1952 é que a tradução seria publicada pela primeira vez na edição das Obras Completas de Machado de Assis pe

la W.M.Jackson Inc. Editores. No mesmo volume encontramos os dois folhetins do Diário do Rio de Janeiro nos quais o tradutor critica o drama.

Na Nota dos Editores que abre o volume são expostas as razões da inserção da peça na obra, bem como as da exclusão das duas outras traduções - Os Burgueses de Paris e Tributos da Mocidade - por não terem estas últimas suscitado a mesma polêmica na imprensa carioca - reprodução do que acontecia na França - à qual fez menção Lúcia Miguel Pereira e, portanto, não terem despertado, no público, o mesmo interesse que Suplício de Uma Mulher.

No folhetim do Diário do Rio de Janeiro de 28 de setembro de 1865, Machado relata a **História Deste Drama**, contado por Emile de Girardin e Alexandre Dumas Filho. No parágrafo final ele assim opina:

"A simples comparação das alegações de Girardin com a narração de Dumas Filho, basta para conhecer de que lado está a verdade. Aguardamos ocasião oportuna para mostrar as diferenças essenciais entre as duas peças, e apreciar ao mesmo tempo a peça representada e tão calorosamente aplaudida".

Se o crítico chegou a mostrar as diferenças entre as duas composições, não sabemos, porque já no folhetim de 3 de outubro ele comenta a representação da peça, levada à cena no Teatro Ginásio.

A peça, representada em Paris, em 1885, foi aqui traduzi-

da por Machado de Assis em 1865.

É um drama em três atos, com seis personagens - Henrique Dumont - banqueiro; João Alvarez - sócio de Dumont; Matilde - mulher de Dumont; Joana - filha de Matilde; A sra Larcey e um criado.

Representado no Teatro Ginásio obteve um grande sucesso. Machado, no entanto, ao comentar o drama, na sua crítica do dia 3 de outubro de 1865, no Diário do Rio de Janeiro , não se refere às interpretações; atém-se apenas ao texto. Sobre as intenções morais da peça, diz o seguinte:

"O Suplício de Uma Mulher trata da questão do adultério com os traços mais vigorosos e novos; os autores não recuaram diante de nenhuma dificuldade nem mesmo diante do fruto do amor criminoso; e essa situação, se impressiona pela ousadia, corrige pela energia da verdade; no meio de todos os seus protestos de amor, o erro de Matilde não merece simpatia alguma, e quando no último ato, o marido assume a inflexibilidade de juiz, e lavra aquela sentença tão grandiosa e tão profunda, as simpatias do espectador ficam em casa com Dumont ao passo que Matilde e Alvarez, levam apenas a sua condenação. Ninguém se revolta contra a sentença de Dumont; chegando em frente do terrível problema, posto nos dois primeiros atos, o espectador anseia, palpita, interroga, em busca de uma solução difícil para ele, e desde que ela aparece na boca do marido ultrajado, há um movimento íntimo, de aplauso e de satisfação, por aquela vitória da lei moral e da pureza dos costumes."

A obra é uma mistura de drama realista e melodrama . Se trata do problema do adultério - tema do realismo - não o faz sem uma mistura de ingredientes melodramáticos, como as ca

racterísticas dos personagens, por exemplo: temos o tirano, pois é assim que nos é apresentado Alvarez, sob uma fachada de bom homem e bom amigo; temos Dumont, protótipo do homem honesto, protetor da inocência, que na peça é Joana, e temos Matilde, a Mulher infeliz, aparentemente ornada de todas as virtudes.

Embora as personagens se apresentem carregadas dos tons de melodrama, o mover-se do drama não se pauta por este gênero teatral.

A "scène à faire" - que no caso seria a da carta e que é de intenso tom dramático - a defesa da honra, da família, a troca da fortuna pela moral ilibada, a lição mesmo que a peça encerra e o "raisonneur" - o bom e honesto Dumont - caracterizam-na também como um drama realista.

Do triângulo amoroso - formado pelo banqueiro Dumont, seu sócio, João Alvarez e Matilde, sua esposa e amante do sócio - característico dos dramas realistas, os autores avançam para o incomum na solução do problema: nem mortes, nem duelos. Dumont salva as aparências, por causa da filha, num gesto que ainda mais engrandece a sua nobre figura.

Joana, a filha, vem colorir a União de Henrique e Matilde com os tons de família, e de família que é preciso, para o realismo, preservar.

Larcey, personagem que foge ao âmbito familiar, é símbolo da sociedade, da opinião pública, dos homens em geral. Pa

ra Machado, ela é "uma criação cômica de um feliz acabado, copiada do natural, e habilmente introduzida na peça". Completaria, essa personagem, o melodrama, com a sua comicidade.

A leitura da peça nos despertou uma dúvida - teria ela alguma coisa a ver com o tema de Dom Casmurro? A traição do melhor amigo, da mulher, o filho que não é seu... muitas coincidências. Sem dúvida o romance é muito mais sutil nas insinuações, mas a cena da carta não nos invoca a cena do retrato, em Dom Casmurro? Se a primeira é uma prova concreta do adultério, a segunda é mais rica porque apenas nos induz a ele. E, sem dúvida, a Capitu excede em muito a Matilde de Dumas Filho e Emile de Girardin.

As peças até aqui enumeradas compõem o que podemos chamar de o teatro desconhecido de Machado de Assis. Muito pouco se encontra a este respeito e ainda assim de forma esparsa. O nosso principal trabalho foi o de agrupar o maior número de informações possíveis sobre cada uma, para que pudéssemos obter, do conjunto, uma visão mais ampla da produção teatral machadiana.

São ainda de grande importância, na medida em que nos fornecem dados, o substrato, podemos dizer, para melhor compreendermos o dramaturgo.

Saber que ele conviveu com os textos de Racine, Musset, Sardou, entre outros, nos fornece uma dimensão do universo dramático machadiano e das possíveis influências sofridas por

ele na sua própria criação teatral.

O estudo das traduções, porém, nos levou à conclusão de que Machado não encontrou em nenhuma o modelo ideal para a sua produção dramática.

2.2.5 OUTRAS PEÇAS

Antes porém, queremos abrir parênteses para duas obras não citadas por Galante: uma, com certeza, por não ter sido representada nenhuma vez - Desencantos - e a outra - Queda que as Mulheres Têm Para os Tolos - por não pertencer, atualmente, à produção teatral machadiana, tal como historiamos em seguida. No entanto, como o nosso objetivo é a compilação de seus textos, acreditamos ser de importância referirmo-nos a elas.

Podemos considerá-las como os dois primeiros livros de Machado de Assis, uma vez que foram publicados em 1861; Queda apareceu primeiramente n'A Marmota, do Rio de Janeiro de 19 de abril a 3 de maio de 1861, sem nenhuma indicação acerca do autor, nem mesmo qualquer informe sobre ser original ou tradução, e a 4 de junho, no mesmo periódico, já se encontrava o anúncio do livro. Desencantos, fantasia dramática, também veio à luz em 1861, sendo noticiado no Diário do Rio de Janeiro a 4 de setembro do mesmo ano.

Mário de Alencar foi talvez o primeiro a referir - se à Queda que as Mulheres Têm para os Tolos, na Advertência da

edição da Garnier de 1910 do volume Theatro, porque a considerava peça teatral, traduzida, embora não lhe houvesse visto nenhum exemplar.

Vários estudiosos cuidaram do assunto, que se tornou polêmico, até que Jean-Michel Massa comprovou ser a peça tradução de De l'Amour des Femmes pour les Sots - publicada sem o nome do autor, em Liège e Paris, em 1859, mas obra de Victor Hé - naux que, por sua vez, se abeberou num texto do século XVIII - resolvendo um dos mais difíceis problemas da bibliografia machadiana.

O texto, uma sátira em prosa, não é original de Machado de Assis e nem pertence a seu teatro.

Sobre Desencantos, obra considerada perdida por Mário de Alencar, lemos o seguinte em Galante de Sousa - "Em 1862, alguns atores, de que era centro Gabriela da Cunha, organizaram uma companhia dramática para atuar no Ateneu Dramático. Desencantos fazia parte do futuro repertório da companhia, numa lista de peças ainda não levadas ao palco. Não foi representada nessa ocasião nem posteriormente."

É uma pequena comédia burguesa, ou "fantasia dramática", como a classifica o autor, sobre um ligeiro flagrante social, sem situações maiores e tênue deslocamento emotivo. Não cresce de importância em nenhum dos três atos. Embora haja uma convergência de interesses - Luís, Pedro e Clara - a forma como é tratado o tema delimita a ação, empobrecendo-a.

No final, a transferência dos amores que Luís faz de Clara para sua filha é uma maneira astuta do autor de sublimar os sentimentos dos protagonistas de uma meia-aventura amorosa.

As duas obras têm muito em comum: tanto a tradução quanto a obra original revelam o estado de espírito de Machado que, na época, parece ter sido trocado por um "tolo", tal como na peça.

Lúcia Miguel Pereira nos mostra que tanto **Queda**, onde se acha embrionária a **Teoria do Medalhão**, quanto Desencantos "traem a amargura do amor desprezado", concluindo: "Comparem-se os dois textos, e ver-se-á que **Desencantos** é a aplicação da teoria contida em **Queda** que as Mulheres Têm Para os **Tolos**."

Já o crítico francês, Massa, discorda um pouco dessa opinião, lembrando que "só o primeiro ato de **Desencantos** evoca o mesmo problema de **Queda**, isto é, a escolha das mulheres entre tolos e homens de espírito. Ao contrário de **Queda**, que termina com esta afirmação: "Sim, é mister ousar tudo com as mulheres", **Desencantos** acaba bem, pois Luís, o poeta, chega a casar-se com Clarinha, filha de Clara, que o havia trocado por Pedro, o homem prático".

Anterior a Desencantos é a imitação do francês - Hoje Avental, Amanhã Luva - que Machado escreveu em 1860 e que consideramos como o primeiro texto de sua dramaturgia.

É uma comédia em um ato, que apareceu pela primeira vez n'A Marmota (nºs 1 144, 1 145, 1 146), nos dias 20, 23 e 27 de março de 1860, e que trata das peripécias de uma criada para chegar a patroa.

Porque é imitada, pouco acrescentaria à dramaturgia machadiana, mas a comparação feita por Jean-Michel Massa entre o original e a comédia machadiana veio embasar uma hipótese nossa de que esse texto apresentava influências da *Commedia dell'Arte*, o que podemos considerar como exceção nas suas peças teatrais, por isso procedemos a um estudo mais detalhado da mesma. (16)

2.2.6 TEATRO REPRESENTADO

Quanto às peças originais que compõem o Teatro Representado, duas foram consideradas pelo próprio autor como comédias de estréia - O Caminho da Porta e O Protocolo.

Os Pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro são a primeira visão crítica que temos dessas peças. No item

(16) Vide Anexo I

6, Machado de Assis, o Censor, referir-nos-emos ao tipo de censura a que estavam subordinados os censores dessa Instituição, pois excetuando-se, talvez, os pareceres dados por Machado de Assis, a maioria deles era constituída por rápidas apreciações superficiais que quase nada diziam quanto ao mérito literário da peça apreciada, uma vez que esse aspecto era de somenos importância para a censura do Conservatório, que estava mais a serviço do Império do que da própria Arte.

Os que se referem às duas comédias não fogem à regra; não fazem referências aos aspectos literários das composições, ressaltando apenas o fato de serem elas "espirituosas":

Conservatório Dramático Brasileiro, Rio de Janeiro.
(I-8,22,9)

"O Caminho da Porta". Comédia. 17 Agosto 1862 B.N.

Censor - Francisco Joaquim Bethencourt da Silva

Nº 165

Data: 17 de Agosto de 1862 (entrada)

Parecer: É bem escrita e por vezes espirituosa a comédia em 1 ato do Sr. Machado d'Assis -
"O Caminho da Porta".

Nada em si contém que obste a sua apresentação.

Rio 19 de Agosto de 1862

(assinatura do censor)

Despacho: Represente-se. Rio 20 de Agosto de 1862

Conservatório Dramático Brasileiro, Rio de Janeiro.
(I-8,22,53A)

"O Protocolo". Comédia. 21 Novembro 1862 B.N.

Censor - Augusto Loureiro da Costa Guimarães

nº 220

Data: 21 de Novembro de 1862

Parecer: Li a comédia em um ato "O Protocolo". É uma espirituosa Comedia Sustenda(?) em Diálogos que trará mto partido sendo bem representa-da: por isso por obter licença.

R.22 Novembro de 1862

(assinatura)

Despacho - Apresente-se. Rio de Janeiro 22 de Novembro
de 1862

(assinatura)

Breves, como na maioria eram esses pareceres, servem apenas como documentação histórica das peças, que estrearam no ano de 1862, no Ateneu Dramático.

O Caminho da Porta, comédia em um ato representada pela primeira vez, a 12 de setembro, tem quatro personagens, três homens e uma mulher: Dr. Cornelio, Cardoso; Valentim, Pimentel - um dos melhores galãs de sua geração -; Inocência, Martins; Carlota, Maria Fernanda.

Em dez cenas rápidas Machado traça o espírito leviano de uma incorrigível namoradeira, Carlota, que brinca com o sentimento de seus admiradores. A lição de moral dada pelo doutor, na sua última fala, reveste-se do tom proverbial - "Comédia, com efeito, cuja moralidade Valentim incumbiu-se de resumir - Quando não se pode atinar com o caminho do coração, deve-se tomar sem demora o caminho da porta" - que caracteriza a peça.

Teve outras representações em 1862 e 1863.

Como já dissemos no início, os pareceres constituem-se na primeira visão crítica do teatro machadiano, mas não na única. A crítica da época assim se pronunciou sobre O Caminho da Porta:

"O Sr. Machado de Assis é um jovem escritor de merecimento, que se tem feito conhecido no jornalismo fluminense e que de certo dispensa a minha apresentação. Moço ainda, o Sr. Machado de Assis estuda e com provei

to, como o atestam seus escritos de dia em dia traçados com mão mais firme, feliz dele porque pode estudar! ...

Há tempos o Sr. Machado de Assis publicou uma tentativa dramática a que deu o título de "Desencantos".

Ultimamente deu mais um passo e levou à cena do "Atheneu" uma nova tentativa: "O Caminho da Porta".

Como a comédia de Sardou, o trabalho dramático do Sr. Machado de Assis funda-se em uma enfermidade; a daquela é aguda, desta crônica, em certas naturezas. Carlota é uma namorada, que pelos seus caprichos leva ao desespero quantos caem no laço que lhes armam os olhares sedutores da viúva. Não escolhe, não visa nem ao talento, nem a riqueza, não examina nem a qualidade, só atende ao número de seus admiradores. Tomada desta idéia não houve o amor sincero, ingênuo, pronto para a dedicação; é indiferente, má e algumas vezes as rodas de seu carro de triunfo podem esmagar um coração, que se lhe entregue inteiro e desprevenido.

O estudo deste defeito moral pode fornecer assunto para uma comédia interessante e cheia de lição, que, escrita pelo Sr. Machado de Assis seria muito aplaudida, a julgar-se pelos traços que aparecem no Caminho da Porta.

Aí 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 e, à exceção do papel de Carlota, os outros caracteres foram apenas esboçados e nada mais se podia exigir do poeta nos limites em que se circunscreveu." (17)

Neste seu artigo, João Carlos de Sousa Ferreira aponta como falhas do dramaturgo ser ele mais lírico do que dramático; não valorizar devidamente a ação, elemento primordial no

(17) S.F. (João Carlos de Sousa Ferreira). 'Páginas Menores' in Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1862.

teatro e, finalmente, critica os caracteres, apenas esboçados pelo dramaturgo.

Mais de cem anos após (1968), na Apresentação do volume Teatro da Coleção Nossos Clássicos da Agir, Joel Pontes ao analisar O Caminho da Porta emite a mesma opinião:

"A imprecisão dos caracteres é tal que resulta até em surpresa sabermos, pela boca do próprio doutor, que ele é advogado e passa pelo maior chicaneiro do foro. É outra surpresa! Até o momento - mais da metade da comédia decorrida - parecia o próprio Catão, e, daí para o fim, ampliando ainda mais a distância entre a realização e a intenção, o doutor não faz mais do que confirmar a aparência."

Outro artigo da época que vale ser citado é o do Diário do Rio de Janeiro, do dia 14 de setembro de 1862, Parte Literária - Páginas menores, cujo autor se assina M. Ele se constitui de duas partes: a primeira em que o crítico faz uma breve apreciação ao autor e à comédia:

"A essa falange pertence também o Sr. Machado de Assis que, procurando - o caminho da porta, achou o dos aplausos de uma platéia simpática e inteligente na comédia em um ato que fez representar ante-ontem."

(.....)

"Em boa hora o fez, porque, entrando em vez de sair por tal porta, como lhe aconteceu, se vai longe quando se tem, como o Sr. Assis, a única bússola de tais empresas, isto é, o talento."

A segunda, na qual ele transcreve "in totum" a opinião do "amigo e colega Quintino Bocaiuva" - e que é toda a

crítica da peça - porque ele não havia assistido à representação da comédia.

"O Caminho da Porta, é o primeiro ensaio Dramático a que se aventurou o nosso colega. A tempo o fez, porque revelou talento e disposição para esse difícil gênero da literatura.

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 do espírito e a esses caprichosos labores-uma tela literária por demais delicada.

A educação das nossas platéias não está ainda formada para esse gênero de fantasias dramáticas que só se sustentam pelo chiste da idéia 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 lhes não tocarem o coração.

Por ora o nosso público quer emoções. Esta é fase natural de infância da arte em um país estrangeirado na sua literatura e cuja educação se tem formado na escola horripilante do velho drama francês alimentada por outra mais pervertida ainda - a dos nossos teatros.

Exceção feita dos louváveis esforços empregados pelo Ginásio e pelo Ateneu, esforços devidos à ausência de uma subvenção que lhes alente a preguiça, a regra do mau gosto em literatura dramática tem sido invariável.

Não serei eu, portanto, que condene "O Caminho da Porta", por ter tomado o caminho da regeneração dramática, que já se vai encetando entre nós. Devo, porém, observar que, além da dificuldade do gênero, não é ele o mais próprio para o verdadeiro teatro dramático.

Em vez de uma cena, onde a própria espontaneidade do seu espírito o levou ao defeito da superabundância, escreva um drama, que lhe irá melhor à glória do seu talento e ao aplauso a que fez direito.

O Seu diálogo é fluente; a frase boa, sem que seja sempre correta: possui o segredo das situações cômicas sem sacrificar o verdadeiro espírito ao desejo de fazer rir às platéias, e estas qualidades se não levam à glória de escritor dramático pelo menos levam o autor à satisfação de ter escrito um bom drama.

Concluindo, direi que no desempenho da comédia "O Caminho da Porta" a direção do Ateneu, e os artistas fizeram tudo o que deles se podia exigir.

Decoração e desempenho artístico foram satisfatórios a merecer louvor."

É evidente que o artigo vale mais pela opinião de Quintino do que pela do próprio autor.

No ano seguinte, ao prefaciар o livro Teatro de Machado de Assis, Quintino repetiria a mesma opinião - ainda que com palavras diferentes - sobre O Caminho da Porta e O Protocolo em uma Carta ao Autor, resposta à que lhe fora enviada por Machado, pedindo a sua opinião sincera sobre esses primeiros trabalhos dramáticos. A resposta tornou-se uma das mais importantes críticas sobre o teatro de Machado de Assis.

Nessa carta expressaria um juízo - "As tuas comédias são para serem lidas e não representadas" - que a posteridade julgou como verdadeiro, definitivo quase, poderíamos dizer, e válido para toda a dramaturgia machadiana.

Quintino considerou a produção teatral do amigo "como um ensaio, como uma experiência(...) como uma ginástica de estilo". Disse que lhes faltava a idéia, faltando-lhes a base e que por isso eram frias e insensíveis, como todo sujeito sem alma.

A carta tornou-se o "credo" de quantos depois analisaram o teatro machadiano, pois Quintino tinha razão, ao teatro de Machado falta aquilo que tão bem soube trabalhar na forma narrativa - a idéia. E porque ela não existe, a ação não caminha, e os diálogos, não servindo à idéia, morrem na própria fala. Podem ter um belo feitio literário, mas dramaticamente são pobres.

Na época, no entanto, a peça teve sucesso, tanto que foi levada à cena, em São Paulo, a 11 de agosto de 1864, por ocasião das festas comemorativas da instalação dos cursos jurídicos no Brasil. São Paulo, porém, não a recebeu tão bem quanto o Rio de Janeiro.

No livro Dispersos de Machado de Assis, de Jean-Michel Massa, aparece uma crônica de Machado de Assis com o título - O Que Há de Novo? - transcrita da Imprensa Acadêmica, nº 39 de 28 de agosto de 1864. Nas notas aos textos que acompanham a crônica encontramos a seguinte observação:

"Deux chroniques seulement portent ce titre.
Ce sont les deux pièces de la polémique de
Machado de Assis avec Sílvio-Silvis."

Quem foi Sílvio-Silvis?

O folhetinista do "Correio Paulistano" que tão ostensivamente acusou Machado de plágio e tão severamente criticou o espetáculo de estréia, em São Paulo, da comédia O Caminho da Porta.

Antecedendo aos seus comentários, lemos, no próprio Correio Paulistano, o seguinte anúncio:

TEATRO

Quinta-feira, 11 de agosto de 1864
 GRANDE E EXTRAORDINÁRIO ESPETÁCULO
 Honrado com a presença do exmo. sr. Presidente da Província
 Aniversário da fundação dos cursos jurídicos no Brasil.
 Ao levantar-se o pano cantar-se-á o Hino Acadêmico
 Pelas sras. D. Gabriela, D. Júlia e D. Minelvina
 Segue-se a linda comédia em um ato do distinto poeta brasileiro, Machado de Assis que tantos aplausos recebeu no Ateneu dramático do Rio de Janeiro

O Caminho da Porta

Personagens	Atores
D. Carlota	Sra. D. Gabriella
Dr. Cornélio	Cardozo
Valentim	J. Augusto
Inocência	João Eloy

O comentário do êxito que a comédia havia alcançado no Rio não bastou para influenciar o folhetinista, que na sua coluna - Conversas a vapor - assim se referiu à representação:

"Tivemos um dia 11 gordo a respeito de espetáculo.
 Foi todo ele novo, novíssimo.

Abriu o divertimento a comédia brasileira
 - Caminho da Porta do Sr. Machado de Assis.

A lhes falar a verdade não sei lá o grande mérito que acham nesta composição.

O dono dela (dono se dizia dos escritores quando os que roubavam se chamavam ladrões, hoje nem todos os escritores se podem chamar donos... mas também não se chamam outra coisa) o dono dessa composição possui apenas no Caminho da Porta um estilo elegante e delicado, o mais...

Eu penso com o sr. Teixeira de Vasconcelos, o homem que fez o mais saboroso Prato de arroz doce que jamais se viu, sem verdade, razão e sentimento não há arte.

Verdade não tem a peça que até é inverossímil. Três namorados, entre os quais um lorpa, fazem a corte a uma viúva; um deixa de amá-la e continua a frequentar a casa, no que ela consente para se deixar insultar, outro sai por não achar o caminho do coração, sai muito a seu salvo como quem vai beber um copo d'água para depois voltar. E o lorpa? Como o autor arranjou aquilo? Sai também não se sabe porque.

E ficou a viúva a olhar p'ra gente e a gente a olhar p'ra a viúva.

Onde está a razão? E o sentimento, se os espectadores não se comovem?

Tenho visto outras obras do sr. Machado de Assis que bem lhe asseguram a merecida reputação de poeta, esta não.

Mas os atores esses é que estiveram ótimos. Gabriela, Cardoso, Eloy, Augusto Filho surpreenderam o que faltou ao escritor, encheram cenas de interesse.

Deixando de lado os ataques mais ferozes, como a du**bi**edade da autoria, em muitos pontos a crítica de Sílvio-Silvis lembra a de Quintino. Ambos questionam a ausência de sentimento, de razão, e idéia em O Caminho da Porta. Para ambos falta alma à comédia.

Porém Machado receberia de forma muito diversa a crí

tica de Sílvio-Silvis. Ofendido, serve-se do número trinta e nove da Imprensa Acadêmica do dia 28 de agosto de 1864 (p.2) para responder aos ataques recebidos:

O QUE HÁ DE NOVO?

"Recebemos da Côrte a seguinte carta do distinto literato Machado de Assis:

Corte, 21 de agosto de 1864.

Meus bons amigos:

Um cantinho em vosso jornal para responder duas palavras ao Sr. Sílvio-Silvis, folhetinista do "Correio Paulistano", a respeito da minha comédia O Caminho da Porta.

Não é uma questão de suscetibilidade literária, é uma questão de probidade.

Está longe de mim a intenção de estranhar a liberdade da crítica, e ainda menos a de atribuir à minha comédia um merecimento de tal ordem que se não lhe possam fazer duas observações. Pelo contrário eu não ligo ao Caminho da Porta outro valor mais que um trabalho rapidamente escrito, como um ensaio para entrar no teatro.

Sendo assim não me proponho a provar que haja na minha comédia verdade, razão e sentimento, cumprindo-me apenas declarar que não tive em vista comover os espectadores, como não pretendeu fazê-lo, salva a comparação, o autor da Escola de Mulheres.

Tampouco me ocuparei com a deplorável confusão que o Sr. Sílvio-Silvis faz entre a verdade e a verossimilhança; dizendo: "verdade não tem a peça que até é inverossímil". -Boileau, autor de uma arte poética que eu recomendo à atenção do Sílvio-Silvis, escreveu esta regra:
Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable.

O que me obriga a tomar a pena é a insinuação de furto literário, que me parece fazer o Sr. Sílvio-Silvis, censura séria que não pode ser feita sem que aduzam provas. Que a minha peça tenha uma fisionomia co

mum a muitas outras do mesmo gênero, e que, sob este ponto de vista não possa pretender uma originalidade perfeita, isso acredito eu; mas que eu tenha copiado e assinado uma obra alheia, eis o que eu contesto e nego redondamente.

Se, por efeito de uma confusão deplorável tão como a outra, o sr. Sílvio-Silvis chama furto à circunstância a que aludo acima, fica o dito por não dito, sem que eu agradeça a novidade. Quintino Bocaiúva, com a sua frase culta e elevada, já me havia escrito: "As tuas duas peças modeladas ao gosto dos provérbios franceses, não revelam mais do que a maravilhosa aptidão do teu espírito, a própria riqueza do teu estilo". E em outro lugar: "O que te peço é que presentes neste mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original, mais completo".

É de crer que o Sr. Sílvio-Silvis se explique cabalmente no próximo folhetim.

Se eu insisto nesta exigência não é para me justificar perante meus amigos, pessoais ou literários, porque esses, com certeza, julgam-me incapaz de uma má ação literária. Não é também para desarmar alguns inimigos que tenha aqui, apesar de muito obscuro, porque eu me importo mediocrementemente com o juízo desses senhores.

Insisto em consideração ao público em geral.

Não terminarei sem deixar consignado todo o meu reconhecimento pelo agasalho que a minha peça obteve da parte dos distintos acadêmicos e do público paulistano. Folgo de ver no aplauso dos primeiros em animação dos soldados da pena aos ensaios do recruta inexperiente.

Nesse conceito de aplausos lisonjeia - me ver figurar a Imprensa Acadêmica e, com ela, um dos seus mais amenos e talentosos folhetinistas.

Reitero, meus bons amigos, os protestos de minha estima e admiração.

Machado de Assis"

Naturalmente acendeu-se a nossa curiosidade. Primeiro pela polêmica em si. Segundo pela visão que nos foi passada de um Machado que gostava de brigas. E ei-lo em plena arena. A respeito dessa imagem machadiana, também Michel Massa teceu o seguinte comentário: "Il est encore loin du trop célèbre tédio à controversia".

Infelizmente nada mais achamos, além do outro artigo, citado pelo próprio Michel, publicado na Imprensa Acadêmica , do dia 9 de outubro de 1864:

"O QUE HÁ DE NOVO?

Recebemos a seguinte comunicação:

Meus amigos: - declarou o Sr. Sílvio-Silvis que não se referia a mim nos seus trocadilhos acerca dos donos e ladrões de obras literárias.

Estou satisfeito.

Acrescentarei apenas mais duas observações:

A primeira é o que o folhetim do "Correio Paulistano" saiu de uma confusão para cair em outra; confundiu o verdadeiro com o verídico. Não é nem uma nem outra coisa.

A segunda é que não tive intenção de ofendê-lo; usei de um direito que ele próprio reconhece.

Machado de Assis"

Nas notas ao texto do autor, Massa comenta:

"Cette chronique, qui provient de la collection de l'Imprensa Acadêmica de la biblio-

thèque de la Faculté de Droit de São Paulo, n'avait pas été signalé par José Galante de Sousa (...)

Tentamos descobrir o referido jornal na Biblioteca da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, mas embora conste do arquivo, o periódico não se acha mais lá.

Apenas pudemos consultar o Correio Paulistano no qual localizamos o artigo de Sílvio-Silvis, mas não a sua resposta, que deduzimos deve ter sido estampada no mesmo órgão pelo que diz Machado em seu artigo citado. Acerca da peça, também ficamos sem saber a opinião crítica, que com certeza foi publicada na Imprensa Acadêmica, a concluir-se das próprias palavras com que Machado encerra o seu artigo:

"Nesse conceito de aplausos lisonjeia-me ver figurar a Imprensa Acadêmica e, com ela, um dos seus mais amenos e talentosos folhetinistas."

É realmente uma pena! O que nos chama a atenção é, no entanto, que nem Galante de Sousa e nem Michel Massa tenham se detido a pesquisar tais fontes, que agora, nos parecem inacessíveis.

Ficamos sem nenhuma outra notícia a respeito do Caminho da Porta. Por dedução da leitura do Correio Paulistano desse ano, cremos que ela não obteve grande sucesso, pois, complementando o anúncio da estréia de O Caminho da Porta, estava outra comédia anunciada: De um Argueiro um Cavalheiro, como

programa de estréia também. E essa comédia parece ter agrada-
do ao público porque foi representada outras vezes, enquanto
o Caminho da Porta não foi reprisado.

Vale a pena citar Joel Pontes como fecho de todas es-
sas opiniões sobre O Caminho da Porta:

"Não obstante, para que se veja a situação da dramaturgia brasileira da época e para que se tenha idéia do sucesso que a comédia alcançou, basta dizer-se que Machado de Assis teve imitadores. Luís Guimarães Júnior tanto apreciou-a que nela se baseou para também deitar obrinha teatral intitulada O Caminho Mais Curto..."(18)

A comédia voltou ao palco, no Rio, no Teatro Ginásti-
co, em 11 de maio de 1940, por alunos do curso de Teatro, man-
tido pelo Ministério da Educação e Saúde, para complemento das
homenagens prestadas a Machado de Assis, no centenário do seu
nascimento.

Também de 1862 é outro texto machadiano - Quase Mi-
nistro - comédia em um ato, expressamente escrita para ser re-
presentada em um sarau literário e artístico - sexto ou sétimo
dado pelos mesmos amigos - no dia 22 de novembro de 1862, em
uma casa na Rua da Quitanda.

(18) Sobre ter sido esta obra inspirada na comédia de Machado de Assis veja-se a nota 4.

Como o corpo cênico desses saraus era composto só de homens, as comédias por eles representadas não tinham papéis femininos. Eram oito as personagens - Luciano Martins; Doutor Silveira; José Pacheco; Carlos Bastos; Mateus; Luís Pereira; Müller e Agapito. Os cavalheiros que se encarregaram dos diversos papéis foram os senhores Moraes Tavares, Manuel de Melo, Ernesto Cibrão, Bento Marques, Insley Pacheco, Artur Napoleão, Muniz Barreto e Carlos Schramm.

O desempenho, como atestaram os que lá estiveram, foi muito acima do que se podia esperar de amadores.

Pela representação da comédia abriu-se o sarau, continuando com a leitura de escritos poéticos e a execução de composições musicais.

A peça satiriza o jogo de interesses que visa à promoção pessoal, tendo como pano de fundo a política.

Martins, um deputado, crê que será nomeado ministro na vaga de um que morreu. A notícia corre a boca pequena pela cidade e os tipos criados por Machado - o doutor Silveira, primo do deputado; o poeta Bastos; o inventor do raio de Júpiter, Mateus; o Pereira que oferece jantares aos ministros e os convida para padrinhos de seus filhos; Muller, o empresário que pede subvenções para o Teatro Lírico e Agapito, amigo seu e do deputado - vão chegando para comporem a encenação da encenação.

Desempenham seus papéis até que a máscara lhes é ti-

rada pela última notícia - Martins não será ministro. É preciso então procurar o outro, aquele que o será. Na verdade a procura que Machado mostra é a do espetáculo, o que é confirmado pela breve história contada por Silveira, na penúltima cena da comédia, a qual lhe confere o comum tom proverbial das comédias machadianas.

Machado reforçaria mais uma vez a tônica de seu pensamento - os homens representam cá embaixo - por isso a referência ao espetáculo - por outro lado, a idéia de espetáculo estaria ligada à de máscara, que dá ao texto, pelo contexto, a conotação satírica.

Uma leve sátira política, que consideramos como um dos melhores textos de seu teatro, talvez porque já nos revele a ironia machadiana.

Embora a linguagem mantenha-se o mais das vezes rebuscada - o que de uma certa forma não corresponde ao tom satírico da peça - a idéia foi bem trabalhada, tanto assim que França Júnior a usaria mais tarde em Caiu o Ministério, com enorme sucesso.

O que falta a esta, como a todas as outras comédias, são as situações dramáticas. Estas, Machado não as cria, nem voltadas para o riso, nem voltadas para o pranto.

Falta nele, o que havia demais em Dumas - o traquejo da linguagem dramática. Suas falas são literárias e o tom dra

mático se perde nas elucubrações que somos levados a fazer.

Assim a comédia podia ter um outro fim que não as considerações proverbiais de Silveira - "Um alazão não leva ao poder, mas também não leva à desilusão" - fecho que empobrece a idéia da peça e dilui o enfoque satírico.

Nessa obra Machado trata do problema teatral de uma forma mais direta, quando fala sobre o Teatro Lírico e a necessidade de subvenções; e de uma forma indireta, ao sugerir que o jogo dos interesses faz, dos homens, atores que representam conforme o espetáculo.

Outra comédia destinada ao mesmo tipo de representação (aliás tão ao gosto de Machado) - Os Deuses de casaca - foi escrita pelo dramaturgo em 1865 e representada no 3º sarau da Arcádia Fluminense, em 28 de dezembro do mesmo ano, pelos mesmos cavalheiros dos antigos saraus, nos salões do Clube Fluminense.

Como era característico de tais encontros, nas peças não podiam entrar senhoras. E sobre esse fato Machado se refere na Nota que antecede a comédia, na mesma em que a considerou "uma obra tão desambiciosa".

"Daqui vem que o autor não pode, 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.(...) Mas uma comédia sem damas para entreter os convivas de

uma noite, cujos limites eram uma variação de piano e o serviço de chá, é coisa mais fácil de ler que de fazer."

"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."

Confessa ainda, nessa nota, que a ação do texto é quase nula, o que, em se tratando de teatro, equivale a dizer que inexistente.

Em versos alexandrinos fez falar os deuses, que se apresentam - de casaca - bem ao gosto do rótulo realista, embora conservem uma linguagem clássica: versejam em alexandrinos clássicos. (19)

Dedicada ao poeta português José Feliciano de Catilho, tem um ato e os seguintes personagens - Prólogo, Epílogo, Júpiter, Marte, Apolo, Proteu, Cupido, Vulcano e Mercúrio. Os papéis estiveram a cargo dos sócios da referida Arcádia.

A cena é modernizada tanto quanto a vestimenta - os deuses conversam em uma "sala, mobiliada com elegância e gosto, alguns quadros mitológicos, além de garrafas com vinho, e cálices."

(19) Os versos alexandrinos clássicos se caracterizam por duas censuras - a fônica e a psicológica

Em doze cenas, os deuses, de casaca, demitidos da sua categoria, resolvem viver com os homens, participando, na peça, de uma intriga pagã.

A própria humanização já é um castigo, digamos, às divindades, que trocam o poder absoluto pelo relativo: nessa troca, nessa humanização, temos o início da sátira. Cupido (o amor), Júpiter (o mandão), Mercúrio (o intrigante), Proteu (o versátil) e outros figurões da comédia divina são chamados para a comédia humana.

Cupido, o primeiro, convence a todos, um a um. O mais resistente e último a ser vencido é Júpiter. Concretizada a adesão, o Epílogo, personagem que aparece no início com o nome de Prólogo, justifica algumas passagens e explica outras, pedindo o aplauso geral.

Os símbolos que representam os deuses também são satirizados - a beleza de Vênus já não existe; nem o amor de Cupido; a guerra - luta pelo ideal-perde o sentido, porque já não se briga por nada e Marte, o deus da guerra, constata tristemente a dissimulação das idéias, concluindo que neste século - "A tolice no caso é falar claro e franco" -. Para ele, o reinado em que nos encontramos é o do papel - "A Fortuna o que é? Papel ao portador; a honra é de papel; é de papel o amor " "(...) Cumpre-me ser, meu pai, de coração fiel, Cidadão do papel o amor (...) Cumpre-me ser, meu pai, de coração fiel, Cidadaão do papel, no tempo do papel."

Em Dom Casmurro, Machado também se refere ao papel - "Deus recebe em ouro; Satanás em papel" - o que é dissimulando-se no que parece ser - que tem lá, como aqui, a função de representar a idéia. O papel seria a máscara da idéia, ou seja, a sua dissimulação.

Complementando essa idéia vem Proteu - cujo dom é o da versatilidade - conceituando que "O talento está em não mostrar a mesma cara ao vento". A fala de Proteu, que tem como objetivo, ao humanizar-se, levar "o nome às urnas" é uma síntese da Teoria do Medalhão⁽²⁰⁾ - o poder, a conquista de um lugar na sociedade está sempre ligado ao manejo da máscara - não ser o que se é, mas o que devemos parecer.

Machado não chega mesmo a direcionar uma sátira mordaz à sociedade, que, ao fim, sai exaltada, pois Júpiter, o último deus a humanizar-se, para não perder o supremo comando a que estava acostumado como deus, escolhe a profissão de banqueiro - derradeiro refúgio da divindade na sociedade burguesa e capitalista - numa alusão ao poder dos homens de dinheiro na plutocracia do Segundo Império.

(20) "O que depreendemos da Teoria do Medalhão é o desencanto do contista em face do homem e a certeza de que este se afunda num lodaçal de dúvidas e de torpezas, esquecidos dos verdadeiros valores. É como se brincasse de pôr do avesso a vaidade do homem que se julga para além de qual quer injunção e crê no gozo da existência como o supremo bem."

Os caracteres da comédia, como o argumento, não oferecem maior interesse; no entanto, na época, chegou a ter imitadores, tal como O Caminho da Porta.

Félix Ferreira publicou, em 1867, As Deusas de Balão, comédia em um ato, que Chichorro da Gama, no seu livro Através do Teatro Brasileiro, considera composta a propósito de Os Deuses de Casaca, em virtude da dedicatória que encontrou: "À Machado de Assis o festejado autor dos Deuses de Casaca. Em testemunho de muita simpatia e admiração oferece o autor".

Tais constatações nos sugerem que, na época, as peças de Machado tiveram um certo êxito, apesar de a maioria delas ter sido apresentada a um público restrito, em lugares especiais. Talvez até o sucesso lhe viesse mais por conta do seu nome do que da própria obra, o certo é que ele existiu.

Fazendo parte ainda de seu teatro em verso temos Uma Ode do Anacreonte (21), dedicada a Manuel de Melo, e que abre uma exceção na relação de peças que ora comentamos, pois nunca foi representada.

Em um ato e oito cenas, a comédia tem cinco papéis masculinos - Lísias, Cléon, três escravos, dos quais dois são apenas figurantes - e um feminino - Mirto. Passa-se durante e após um festim em Samos, "que vai terminar os seus dourados dias". A época, pois, é a decadência. As indicações de cenário, ao contrário dos Deuses, refletem o desejo do autor de que o ambiente represente a antiguidade: sala de festim,

(21) Publicada em 1870 nas "Falenas", atualmente nas Poesias Completas.

rolo de papiro, dois homens deitados à maneira antiga, escravos, etc.

No entanto, não há propriamente intriga. Estão no banquete o rico hedonista Lísias, o poeta Cléon e Mirto, a "alegre cortesã". Mirto, que se encontra na pátria de Pitágoras, conta durante o banquete, para Cléon e Lísias, que ali foi parar devido a um naufrágio, quando viajava com Lísicles, mercador, e o homem a quem amava. Tal como no teatro grego, um mensageiro vem chamá-la, trazendo a sentença do Fado - o amante não morrera e sabendo-a viva, mandara procurá-la.

A cena, pela situação que sugere, deveria ser dramática, mas pela maneira como é trabalhada, passa quase por ridícula.

Mas, já Cléon e Lísias disputam a bela cortesã e mais uma vez a figura do poeta vai ser traída. Mirto prefere as riquezas de Lísias às belas palavras de Cléon. Este, desolado, mais se assemelha a um poeta romântico lamentando a perda da mulher amada do que a uma personagem do teatro grego, como o clima da peça sugere.

Na cena V - um diálogo entre Cléon, o poeta que acredita no amor, e Mirto, a cortesã - Machado explica em uma nota de rodapé a inspiração para esta comédia: " 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, que eu tive a idéia de pôr em ação a ode

do poeta de Teos, tão portuguesamente saída das mãos do Sr. Castilho que mais parece original que tradução. A concha não vale a pérola; mas o delicado da pérola disfarçará o grosseiro da concha".

De fato Castilho traduzira, primorosamente, algumas Odes Anacreônticas, erradamente atribuídas ao poeta Anacreonte. Provavelmente a essas traduções se referisse Machado.

Guardadas as proporções, podemos dizer que se repete aqui o trio de Desencantos: um poeta (Cléon/Luís) - um homem prático (Lísias/Pedro) e uma mulher interesseira (Mirto/Clara). Na luta pelo amor perde o poeta ao dinheiro, pois Plutão é um deus muito poderoso no teatro (e na ficção narrativa) de Machado de Assis.

Mirto é, na galeria das mulheres da dramaturgia machadiana, a exceção, pois afora as namoradeiras, todas as outras se assemelham na postura formal que assumem. O poeta Cléon a defende quando Lisias faz dela um retrato condizente com a cortesã. Essa defesa, que se generaliza à classe, faz lembrar o enfoque sentimentalista de alguns românticos - Gautier, Dumas - em relação às "mulheres decaídas".

Sem dúvida o assunto da moda era a reabilitação da mulher "cortesã" ou "infeliz" e Machado, incapaz talvez de colocá-lo em uma comédia a ser representada, optou pelo poema dramático para tratar do tema, aliás, muito "en passant". É preciso não esquecer que ele atacara, pouco tempo antes, As

Asas de um Anjo de Alencar, que enfocava tal assunto.

Que diferença de postura do dramático e do narrador, porque esse preconceito moral só atinge sua literatura dramática. Na ficção narrativa as mulheres são adúlteras, fingidas, calculistas, alcoviteiras e Machado nem se preocupa com isso.

Observando o ritmo da produção machadiana para teatro deparamos, após o período de 1860 a 1870 - um decênio expressivo da atividade teatral machadiana - primeiro com um breve hiato (embora algumas datas das peças machadianas não sejam muito exatas) - 1870 a 1878 - e depois com uma descontínua e diversa composição de obras dramatúrgicas. Desse período, não tão representativo quanto à quantidade de peças (7), mas quanto à qualidade de algumas delas, (Joel Pontes considera Lição de Botânica já sem problemas de carpintaria teatral a resolver) são, entre outros, os textos que não se restringem a um modelo comum de dramaturgia: Antes da Missa, Bote de Rapé, Lágrimas de Xerxes e Viver.

O único crítico a tratar de Antes da Missa é Pontes, que questiona o fato de se considerar teatro essa "conversa de duas damas" - cuja extensão não deve dar para um ato - uma vez que Machado, além de não tê-la incluída na obra teatral, a chamou diálogo, sem explicações.

Mas as respostas, dadas pelo próprio crítico, confirmam o seu caráter teatral, uma vez que o simples fato de ser diálogo não lhe afetaria em nada essa característica. Quando

to ao próprio autor não a ter considerado obra de teatro, não lhe acrescenta ou tira a possibilidade de ser. Aliás a resposta mais convincente se encontra na sua encenação pelo **Teatro dos Novos**, do Rio de Janeiro, em 1953. Referindo-se à extensão, conclui Pontes "se não dá para um ato normal, podemos considerá-la como um exercício, cena de peça que não chegou a completar-se, quadro de costumes. De qualquer forma, teatro."

É bem verdade que Galante dá notícia, embora curta, sobre este diálogo em verso, publicado, inicialmente, em O Cruzeiro do dia 7 de maio de 1878, sob o pseudônimo de Eleázar (e o sobrenome Machado de Assis, em grifo e dentro de parênteses) e que só teve a sua primeira encenação pelo **Teatro dos Novos** no Teatro de Bolso do Rio, com outro título - Mexericos à 1880 - sob a direção de José Maria Monteiro, a 6 de novembro de 1953, ou seja, a peça estreou para a crítica 75 anos após ter sido escrita.

O texto é composto por 162 versos alexandrinos, tão diferentes, no entanto, dos usados nas duas peças anteriores - Os Deuses de Casaca e Uma Ode de Anacreonte - nas quais eles são quase que exigidos pelo contexto da comédia: os deuses teriam que ter uma linguagem que os aproximasse da perfeição clássica e os gregos de Samos não poderiam falar de maneira tão moderna.

Em Antes da Missa é quebrada a natural solenidade do alexandrino pelo hemistíquio bem acentuado por sinais de

pontuação, servindo, algumas vezes, para passar a fala de um personagem para o outro. Precisamos chamar a atenção para a versatilidade do poeta dramático - além da sensibilidade - que o capacita para usar de formas tão diversas o mesmo verso.

O alexandrino, neste texto, torna-se plástico, servindo à conversa fútil como versos de seis sílabas, disfarçando a rima e tornando mais natural a dialogação. A leveza do verso é obra de um poeta que soube bem adaptar a idéia à forma.

O diálogo não traz indicação de cenário, mas o próprio texto nô-la dá - a casa de D. Beatriz - pelas falas das personagens, duas damas cariocas, D. Beatriz e D. Laura.

É que D. Laura, adiantada para o horário da missa "a das onze, na Cruz, Pouco passa das dez", sobe a ver a amiga. Falam mal de todos os conhecidos, excetuados os respectivos maridos. A conversa, pois, não passa disto: alfinetadas, futilidades, certo nervosismo, frufu de sedas, instantâneo fotográfico de um momento do cotidiano, que será, nos seus romances, retomado tantas vezes, embora de uma maneira mais sutil e elaborada.

Mas no diálogo já se pressente a ironia machadiana, nos ditos e nas comparações:

"D. Laura - (...)

A sobrinha, a Garcez; essa (Deus me perdoe!)
Levava no pescoço umas pedras taludas,
Uns brilhantes ...

D. Beatriz -

Que tais?

D. Laura -

Oh! falsos como Judas!

Também, pelo que ganha o marido, não há
Que admirar. (...)

As figuras das duas mulheres não são as do seu teatro, contudo servem perfeitamente à idéia do texto, que podemos considerar de transição entre os primeiros e os últimos.

Nesse mesmo ano, apareceu estampada, em O Cruzeiro de 26 de março, portanto anterior à publicação de Antes da Missa, também sob o pseudônimo de Eleazar, O Bote de Rapé.

Em versos alexandrinos - que se apresentam cortados pela fala dos personagens, em duas ou três cesuras, que lhes dão um ritmo quase de prosa, não fosse a rima - é composta essa "comédia em sete colunas" semelhante, na leveza do assunto, ao texto anterior, embora já dividido em cenas (3) e com cinco personagens.

Machado deixava o teatro moral e civilizador - a Arte não estaria mais subordinada à propaganda - para entendê-lo no seu cerne - o teatro no seu aspecto lúdico.

Começava a se soltar na criação de seus textos, desvencilhando-se das fortes amarras dos modelos dramatúrgicos a que se cingira. Isto, no entanto, não equivale a dizer que te

nha encontrado a forma ideal para a sua dramaturgia.

O Bote de Rapé ilustra bem essa mudança de enfoque. Estão em cena Tomé, que, adoentado não pode sair à rua para comprar o seu rapé. Elisa, sua esposa, que está para sair às compras, prontifica-se a trazer um pote. E aqui surge o inusitado no dramaturgo - duas personificações - (tão comuns na sua épica!): a do nariz e a do relógio.

O nariz aparece na segunda cena com Tomé, seu dono, um diálogo curto, no qual reclama uma pitada de rapé. Pontes vê nesse elogio do tabaco o mesmo que Molière faz, ao começar D.Juan, e sugere para a encenação do trecho uma coreografia algo expressionista, com um bailado que representaria o sonho de Tomé, que adormeceu, para tornar a espera menor, e no qual figuraria o Relógio (que é personagem), marcando o avanço dos ponteiros.

De fato o relógio aparece nesta mesma cena, como personagem, para dizer apenas uma parte de um verso, que vem com a seguinte rubrica: "O Relógio (Batendo) - Uma, duas,".

Na cena III, retorna Elisa, acompanhada de um caixeiro, (que é apenas figurante), com todas as suas compras.

Tomé, impaciente já, espera o desfile de cada objeto adquirido, para ao fim saber que a esposa se esqueceu de seu pote de rapé!

O texto é leve e gracioso tal a idéia a que dá plasticidade - o louvor do rapê. Sem dúvida, Machado não é o dramaturgo das primeiras comédias.

Em prosa, ainda que não nos moldes comuns da dramaturgia da época, temos mais três textos que nos revelam uma outra faceta da composição dramatúrgica machadiana: O Melhor Remédio, Lágrimas de Xerxes e Viver.

O primeiro é um diálogo, publicado em A Estação, do Rio de Janeiro, de 31 de março de 1884, sem indicação de cenário e de personagem, entre duas senhoras - D.Clara e D.Amélia - que se encontram em um bonde, e que são muito diferentes daquelas que conversam em Antes da Missa, embora a conversa não perca a característica de futilidade, como aquela.

Aqui falam dos maridos. São duas pobres injustiçadas. E a ironia, já mais sutil, não está no texto, mas no contexto. Reclamam dos maridos, os quais na verdade, a julgar pelo que contam, são quem deve aturá-las.

A linguagem é mais solta. Veja-se, como exemplo, esta fala de D.Clara "-Feliz, eu? (Olhando melancolicamente para as borlas do leque). Feliz! Feliz!...". Nas primeiras comédias os personagens eram muito mais comedidos, não lhes permitindo Machado tais arroubos lingüísticos.

Há também no texto prenúncio das suas famosas reticências, tão usadas na ficção narrativa. No fim do diálogo, as

falas de D.Amélia e D.Clara vêm, graficamente indicadas por pontinhos e têm, como pontuação, uma interrogação.

O encerramento da peça sugere que elas recomeçarão o mesmo tipo de diálogo, ou seja, que a vida delas é assim - uma sucessão dessas falas, que expressam o banal, o fútil, o vazio.

Triste retrato dos homens através da linguagem. É o exercício de quem está se preparando para utilizar a mesma técnica em seus romances.

O título nos leva a concluir que O Melhor Remédio é o desabafo, pois as duas personagens que começaram o diálogo com "idéias fúnebres", ao fim estão sorrindo, segundo a rubrica e, tendo falado das desgraças (que na verdade não eram desgraças!), começam a falar, agora, de "-Uma coisa muito engraçada; vou contar-lhe...".

Lágrimas de Xerxes, outro diálogo, publicado pela primeira vez em Páginas Recolhidas, em 1899, pela H. Garnier. Não encontramos referências, mas talvez tenha sido estampado anteriormente em algum periódico. Existe uma versão italiana, de responsabilidade de Giuseppe Alpi (Verona, s.d.), sob o título Giulietta e Romeo o Le Lagrime di Serse, publicada na Rivista Verona (Società Editrice Arena, Ponte Cittadella).

O texto trata das lágrimas de Xerxes, o rei persa, duro e implacável conquistador. O diálogo se dá entre Frei Lourenço, que vai fazer o casamento de Romeu e Julieta, e os

dois noivos.

Três forças contracenam aí - o amor - na personificação de Romeu e Julieta, símbolos do amor romântico e imortal, como o pintou Shakespeare - a religião - personificada em Frei Lourenço que vai abençoar o amor dos noivos, mas no altar, fazendo prevalecer as regras do culto a que está submetida toda religião "O altar, diz Frei Lourenço, é melhor que o céu; no altar a benta vela arde depressa e morre às nossas vistas" - e a mitologia - que é a própria tessitura das histórias (porque ela é, intrinsecamente, história), contada por Frei Lourenço, que, contraditoriamente, a teme, mas é o veículo da sua propagação, uma reprodução plástica de que a mitologia tenha sido a primeira face da religião - que são, no fundo, as formas de subsistência espiritual do homem no mundo: o amor, a fé e o mito.

O diálogo do texto se caracteriza por ser mais narrativo do que dramático e não conduz a uma conclusão do assunto.

Esses tipos de diálogos, considerados teatro, para nós mais se assemelham a textos de transição entre a dramaturgia e o tipo de ficção que Machado se propunha a escrever nessa época.

Aliás o último diálogo - Viver - parece-nos ilustrar exatamente essa transição, além de caracterizar uma linguagem teatral que nos parece teria sido a que melhor expressaria o pensamento dramático machadiano, se o dramaturgo tivesse escrito outros textos nessa linha.

É o debate de idéias que o encanta e é esse jogo, mais do pensamento do que da ação, que se encena em Viver.

É exato que continua a lhe faltar ação, mas é que o diálogo, que sustenta a cena, diferentemente das outras peças de Machado, prende a atenção do leitor/espectador.

Orris Soares, em seu artigo sobre o teatro de Machado de Assis, considera este texto "a grande página de teatro de Machado de Assis":

"No instante indivisível em que a imaginação se enche de pura experiência das coisas, Machado de Assis, no diálogo "Viver" concilia o pensamento, que é o homem errante, com a razão, que é o homem prisioneiro. Incitado pelo ruivo Prometeu, Ahasverus sai de um presente frenético e opressivo para a realidade afetiva de uma nova aurora. No segredo dramático daquele diálogo, passa uma vibração esquiliana."

Quando pensamos encontrar outra forma dramatúrgica machadiana, eis-lo de novo a cultivar a comédia de tom proverbial - Não Consultes Médico - um de seus últimos escritos para teatro. A peça é uma volta à comédia em um ato. Foi publicada, pela primeira vez, no volume VIII, da Revista Brasileira, de dezembro de 1896, com uma nota comemorativa do autor.

Teve duas representações - a primeira, no 3º festival promovido pelas Senhoras Protetoras da Capela do Sagrado Coração de Jesus, nos salões do Cassino Fluminense, em 18 de novembro de 1896, com a seguinte distribuição de papéis: D.Leo

cádia, D.Emília Barros Barreto; D.Carlota, D.Lucina de Andrade Pinto; D.Adelaíde, D.Francisca de Saldanha da Gama; Magalhães, Sr. F.Barros Barreto; Cavalcante, Sr. Carlos de Carvalho - e a segunda, na inauguração do Teatro da Exposição, na Praia Vermelha, a 12 de agosto de 1908, com a seguinte distribuição:D.Leocádia, Lucília Peres; D.Carlota, Cíaira Polonio; D.Adelaíde, Gabriela Montani; Cavalcante, Ramos; Magalhães, Marzullo.

Em catorze cenas Machado desenvolve o provérbio grego "Não consultes médico, consulta alguém que tenha estado doente". A história tem como cenário um gabinete em casa de Magalhães, na Tijuca. Leocádia, tia de Dona Adelaíde, crê que o casamento seja um ótimo remédio para as doenças dos jovens. Assim foi com a sobrinha Adelaíde, que ela casou com Magalhães, repetindo durante toda a comédia o seguinte refrão "-Como vão os meus doentezinhos? Não é verdade que estão curados?".

Na casa de Magalhães, que está de partida com a Mulher para a Grécia, encontra-se ainda uma filha de D.Leocádia, Dona Carlota, que "gostava de um tal Rodrigues, capitão de engenharia, que casou com uma viúva espanhola". Como a filha ainda meio triste, a mãe quer curá-la também pedindo aos primos que a levem junto para a Grécia.

Completa a história Cavalcante, outro triste enganado no amor "por uma mocinha, filha do ministro do Peru em Guatemala", que acabou casando-se com um primo.

D. Leocádia tenta curá-lo, assim como aos outros, re

ceitando-lhe como remédio eficaz ir pregar na China. Garante-lhe a cura em dez anos. O doente aceita o remédio e começa a preparar-se para a viagem.

Nesse meio tempo encontram-se no Gabinete de Magalhães os dois doentes - Carlota e Cavalcante - que descobrem nas suas desilusões o remédio para curá-las - decidem-se casar. D.Leocádia exulta com a cura final de ambos.

Na comédia, os personagens não morrem de amor, antes curam-se da desilusão amorosa, como no dito popular, com um novo amor. E o casamento, no enfoque de D.Leocádia, é o remédio certo para os possíveis males dos jovens. Como disse Sábato Magaldi, ao comentar a comédia "O matrimônio é menos a coroa - ção de sentimentos românticos do que a fatalidade da espécie".

Embora sendo um dos últimos textos machadianos para teatro conserva os mesmos defeitos dos primeiros: indistinção dos caracteres e banalidade das situações. O progresso que existe é com relação às frases espirituosas que já começam a despertar o riso, o que não acontecia com muita frequência nas peças anteriores. O diálogo é mais vivo, tem mais ritmo e o jogo da linguagem apura-se. No entanto o riso é ainda o de salão.

Como fecho da produção dramatúrgica de Machado temos a comédia Lição de Botânica, considerada, pelos críticos, como um dos melhores textos do autor, embora nunca tenha sido representada. Mas Galante, ao referir-se à peça, transcreve a afir

mativa de Modesto de Abreu de que Lição de Botânica foi levada à cena por amadores, na Associação dos Empregados do Comércio, em 29 de junho de 1917, quando se reuniu, no Rio de Janeiro, o Congresso de Esperanto. Adverte, porém, que não encontrou, na data indicada pelo crítico, a notícia de tal congresso e que no Congresso de Esperanto, realizado, no Rio, em 1907, não havia, no noticiário dos jornais da época, nenhuma referência à representação.

O escrito foi estampado em Relíquias de Casa Velha, em 1906, e também na Revista Brasileira, na fase em que teve por Diretor José Veríssimo.

Pela data, quando escreveu Lição de Botânica, já havia Machado publicado suas obras mais importantes, menos o Memorial de Ayres. Parece que é a despedida, ainda esperançosa, de um sonho juvenil, que o acompanhou até o fim da vida.

Embora Pontes, ao criticar a peça, avalie a sua "fabulação como correta e a carpintaria também", parece-nos que a comédia, como as demais, se atém à exposição de uma idéia apenas.

Em um ato, com quatro personagens - três femininos e um masculino - Dona Helena, Dona Leonor e Dona Cecília e o Barão Sigismundo de Kernoberg, passa-se a ação em Andaraí, tendo como cenário uma sala em casa de Dona Leonor.

São catorze cenas, nas quais, mais uma vez, Machado

vai tratar de um problema amoroso - que se resolve com o casamento - envolvendo na trama a clássica personagem machadiana da viúva.

Aqui o conflito, se é que há conflito, se estabelece entre o Amor e a Ciência - primeira tentativa no teatro de Machado de explicação científica de uma atitude humana - prevalecendo o primeiro, reflexo de uma postura romântica, em que o sentimento vence sempre a razão.

D.Leonor abriga em sua casa duas sobrinhas - a jovem Cecília, que se apaixona por Henrique, sobrinho do Barão - e a viúva Helena, que se propõe a ajudar a irmã a convencer o Barão, que não quer o casamento do sobrinho, por achar que não se pode conciliar amor e ciência.

Helena, que representa um avanço na psicologia feminina das personagens machadianas, conduz a ação da comédia, de modo a levar a bom termo o casamento da irmã e o seu próprio, pois enreda o barão em malhas tão sutis que o acaba conquistando, pondo por terra a sua rival - a Botânica.

O traço cômico no texto fica por conta do exotismo do barão, o indispensável sotaque estrangeiro, que lembra, sem dúvida, o falso espanhol de Hoje Avental, Amanhã Luva e das tão reprisadas situações nas quais a troca de cumprimentos repetidos - aqui entre o barão e a velha viúva - levam ao cômico.

As atitudes do barão - ida e volta, sair e não sair, esquecer o livro, não saber bem o que dizer - são exploradas por Machado que com elas compõe o cômico da comédia.

Lição de Botânica tem inclusive um diálogo mais fluente, uma maior movimentação cênica, o encadeamento das falas prendendo mais a atenção; no entanto, é ainda a comédia em um ato, de tom proverbial, do início da carreira do dramaturgo.

Considerada como teatro de circunstância, porque escrita a pedido, para complementar parte do programa das solenidades sob o patrocínio do Gabinete Português de Leitura, no tricentenário de Camões, e representada, pela primeira vez a 10 de julho de 1888, no Imperial Teatro Dom Pedro II do Rio de Janeiro, na presença de S.S.M.M. Imperiais, na peça Tu Só, Tu, Puro Amor..., foi composta por Machado de Assis em 1880 - a única do repertório machadiano a tratar de assunto histórico.

Teve a sua primeira impressão na Revista Brasileira, em 19 de julho de 1880, e a segunda em 1881, de Lombaerts & Cia, numa edição de cem exemplares numerados e assinados pelos autores, sendo o de nº 13 dedicado pelo próprio Machado à Biblioteca Nacional. Este serviu de base a uma edição fac-similada, feita pela Biblioteca Nacional, com um estudo sobre a peça do professor Gilberto Mendonça Teles, em comemoração ao IV Centenário da morte de Camões, a 10 de junho de 1980.

Desse estudo transcrevemos o comentário feito pelo professor sobre a importância do ano - 1880 - que divide, se

gundo ele a obra de Machado de Assis em duas etapas distintas:

"Curiosamente a comédia é publicada no mesmo ano em que se publicou Memórias Póstumas de Brás Cubas: a primeira fechando todo um período de buscas e de afirmações literárias e fechando, inclusive, as preocupações teatrais do grande escritor; a segunda abrindo toda uma nova concepção estilístico narrativa e aafiando as sutilezas da ironia e da crítica que, como um arpejo, vibraram harmônicas, em todas as suas produções a partir dessa época. Para usar uma imagem bem ao gosto de Machado de Assis, pode-se dizer que a data de 1881 deixa ver o perfil de Jânus, com uma face voltada para o passado - o Tu só, tu, Puro Amor... - e com outra voltada para o futuro - as Memórias Póstumas de Brás Cubas. A data é aí muito mais do que simples referência cronológica: é o signo das transformações que, como num espelho, divide a obra de Machado de Assis em duas faces de uma mesma realidade, mas ilumina - das diferentemente."

Embora o crítico situe a peça como "fecho" das preocupações teatrais do dramaturgo, isso não corresponde à realidade, pois encontramos outras tentativas machadianas no gênero, em 1884 - O Melhor Remédio; em 1886 - Não Consultes Médico; em 1889 - Lágrimas de Xerxes e em 1906 - Lição de Botânica.

No entanto, a peça espelha mesmo uma face da obra machadiana iluminada sem o mesmo brilho da que lhe sucederia.

O título da comédia é tomado ao primeiro verso da estrofe 119 do III canto de Os Lusíadas, citado pelo próprio Machado no texto da comédia:

"Tu só, Tu, puro amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga..."

Camões, Luiz. III, 119 (22)

Esses versos pertencem ao famoso episódio de Inês de Castro (canto III, estâncias 114 a 135), no qual Camões soube, como ninguém, retratar uma das mais comoventes histórias de amor - a daquela que "depois de ser morta foi Rainha". Machado os escolheu, provavelmente, pelo paralelismo com a história que se propunha a encenar - os amores de Camões e Catarina de Ataíde. Naturalmente que os amores do Paço não terminaram de forma tão trágica, mas o exílio do poeta e a conseqüente solidão e tristeza da amada lembram o amor não realizado que mais tarde o próprio Camões cantaria em versos.

Mas a nós, parece-nos que Machado não conseguiu expressar plasticamente o drama amoroso com a mesma intensidade com que o fez Camões em seus versos.

O drama, formalmente apresentado como comédia, mais se assemelha à narração de um caso de amor.

(22) ASSIS, Machado de. Tu só, Tu, Puro Amor... Edição Fac-Similada. Rio de Janeiro; Biblioteca Nacional, 1980.

O assunto da comédia é exposto por Machado na Advertência:

"(...) O desfecho dos amores palacianos de Camões e de D. Catarina de Ataíde é o objecto da comédia, desfecho que deu lugar à subsequente aventura de África, e mais tarde à partida para a Índia, d'onde o poeta devia regressar um dia com a imortalidade nas mãos. Não pretendi fazer um quadro da corte de D. João III, nem sei se o permitiam as proporções mínimas do escrito e a urgência da ocasião. Busquei, sim, haver-me de maneira que o poeta fosse contemporâneo de seus amores, não lhe dando feições épicas, e, por assim dizer, póstumas."

*Quem do?
D. João III*

Trata-se, como se deduz da leitura do texto acima, de um tema histórico. Anos antes, como crítico, dera, Machado, a sua opinião sobre a transposição artística dos temas históricos, dizendo que "Se a arte fosse a reprodução exata das coisas, dos homens e dos fatos, preferia ler Suetônio em casa, a ir ver em cena Corneille e Shakespeare".

Machado distinguia bem a História e a Arte. Sabia compreender a particularidade de uma e de outra, e com certeza ao servir-se da História para suas composições literárias, teria a justa medida do seu emprego. Comprova-o Tu Sô, Tu, Puro Amor - única peça histórica do repertório. Para escrevê-la, o dramaturgo coerente com suas palavras de crítico, baseou-se, como era direito seu de poeta, na lenda, na tradição, pela própria falta de documentos sobre a vida de Camões (23).

(23) Ainda hoje não se pode dizer que tenha existido apenas Catarina de Ataíde no Paço, parecendo a Hernani Cidade que existiram pelo menos três, a serem acreditados os documentos a respeito. Também não se pode ainda identificar Natércia como Catarina ou saber se não foi a própria infanta D. Maria (opinião de José Maria Rodrigues) a amada do poeta, ou mesmo outra mulher. É muito pouco o que se sabe sobre esse período da vida de Camões e menos ainda se sabia em 1880.

Com esse material - mais lenda que história - ele compõe, em dezessete cenas curtas, a comédia que conta o desfecho dos amores entre D.Catarina de Ataíde e Camões.

A história corre mansa, mais semelhante a uma narrativa do que a uma representação, aliás característica comum aos textos dramatúrgicos do escritor.

Do local, sabemos apenas ser Lisboa e deduzimos, pelas referências feitas, que a história se desenrola nas salas do Paço. Nada mais:

Quanto à época, passa-se no ano de 1545, segundo indicação do próprio autor.

As personagens - todas da corte de D.João VI - são em número de seis - duas femininas - D.Catarina de Ataíde e D. Francisca de Aragão - e quatro masculinas - Camões, D. Antonio de Lima, Caminha e D.Manoel de Portugal.

Na edição de 1881, que esta que ora usamos reproduz, os personagens vêm seguidos dos nomes dos atores que os representaram. Assim temos na figura de Camões, o Sr. Furtado Coelho; na de D.Antonio de Lima, o Sr. Simões; na de Caminha, o Sr. Ferreira e na de D.Manoel de Portugal, o Sr. Torres. Nos papéis femininos, a famosa atriz da época, D.Lucinda F.Coelho, como D. Catarina de Ataíde e D.Faustina, como D.Francisca de Aragão.

A comédia se abre com uma cena entre Caminha e D. Manoel e se fecha com uma outra entre este e Camões.

Na peça toda os dois caracteres, tão opostos, vão contrapondo as suas ações - Caminha, a ponto de conseguir o degredo para Camões, através do pai de Catarina; D.Manuel tentando proteger o amigo e o seu amor impossível, desse mesmo degredo.

Joel Pontes, estudando a comédia, assim se refere a esse personagem: "O poeta Caminha é o vilão, escondido por trás dos reposteiros a ouvir e delatar(...) - mau poeta e má pessoa, desdenhoso do repentista e ciumento do amoroso bem sucedido junto a D.Catarina, que o poeta Caminha também ama". (24)

E sobre D. Manoel dirá: "é o que são todos os amigos fiéis no teatro romântico".

Só na cena terceira é que aparecerá D.Catarina, a amada do poeta, acompanhada do pai, D.Antônio, que não vê com bons olhos os comentários sobre o amor de Camões pela sua filha.

À peça não faltam os confidentes - D.Francisca de Aragão e D.Manoel, que também se amam. Esta é também a protetora dos dois enamorados.

(24) PONTES, Joel. Op. Cit. p. 72.

É ela quem acalma Camões, quando este fica sabendo , através de Catarina, "que todos querem que ela fuja dele". É ela também que explica a Camões os ciúmes de Catarina pelos versos que ele fez a outra dama. E é quem tão bem sintetiza o temperamento de Camões, nesta fala:

"- O amor e a espada, senhor brigão. -"

Camões, porém, só aparece na sexta cena. Na sétima expõe seus sonhos, referência que são à epopéia que iria escrever, e esclarece que a sua poesia não seria apenas a dos versos chistosos que aparecem no início da comédia.

No momento cênico seguinte - um dos mais belos e líricos que compõem a comédia, - temos o diálogo dos apaixonados.

"O encontro dos amantes é um modelo do amor palaciano em seus receios e prejuízos, anseios e óbices. Como os caracteres não têm marca especial de criação, repetindo sem surpresas o que desde Faria e Sousa se afirmava, esta cena da livre imaginação so bressai de pronto." (25)

* De fato a cena sobressai dentre as outras dezesseis e tem como moldura os versos camonianos dedicados à sua amada. Machado construiu a fala dos dois enamorados de modo a encaixar nela o famoso soneto a Circe que começa com - Um mover de

(25) Idem, p.73

olhos brando e piedoso - e cujos versos seguintes, segundo D. Catarina, expressam, verbalmente, o "seu retrato".

O idílio é suave e se D.Catarina se preocupa com os sonhos de Camões de partir para a África e a Ásia, deixando -a sem os seus sonetos, ele se preocupa com o fato de ser amado até o último suspiro da sua escolhida:

" - Crer que a última palavra de vossos lábios será o meu nome. Será? Tenha eu esta fé, e não se me dará da adversidade; sentir-me-ei afortunado e grande. Grande, ou vis bem? Maior que todos os demais homens".

É interessante analisar esta fala de Camões sobre o Amor. Tentou dar-lhe Machado o espírito do poeta português, mas traiu-se na interrogação tão reveladora de sua ironia, de sua descrença nesse tipo de amor.

É bom que se coloque o quanto deve ter sido difícil para Machado escrever esta peça "de encomenda" sobre o tema por ele escolhido.

Mascarava-se mais uma vez o nosso escritor. Paralela à publicação desta comédia, temos a de Memórias Póstumas de Brás Cubas.

Por um lado, o dramaturgo que se mantém atrelado às normas e regras teatrais, moldando, segundo elas, as suas ideias.

Ao mesmo tempo, esse mesmo escritor cria o texto narrativo da envergadura de Memórias Póstumas de Brás Cubas.

Que máscara! Que capacidade artística e lingüística para compor um e outro. Que amarras teatrais o prendiam, capazes de impedir, dramaturgicamente, o nascimento de um texto semelhante em riqueza artística?

Porque a comparação das duas obras fala por si só.

Enquanto cria, no teatro, modelos de amor filial, como é o caso de D.Catarina, no romance, seus valores serão outros.

É verdade que nesta comédia temos, além da própria visão machadiana, uma certa anuência do dramaturgo aos valores da época.

Ele não deixou faltar à trama romântica o eterno jogo do sentimento versus o poder, o dinheiro e a honra.

A beleza de Catarina e a sensibilidade de Camões aparecem agrilhoadas pelo paço, que é a representação plástica do poder, da soberania, do dever. Dentro dele os sentimentos amorosos desabrocham, mas dificilmente sobrevivem. Aliada a esses valores da nobreza temos a figura de Caminha, representação da inveja que tenta impedir o amor de viçar e elemento componedor do trio amoroso, que já se fazia presente na obra machadiana.

Muito distante do que seria anos mais tarde a criação famosa do triângulo amoroso em D.Casmurro, Joel Pontes, no entanto, o classifica como "um trio perfeito como centro de intriga romântica".

Se em D.Casmurro os rivais não se cruzam, nem se enfrentam, aqui eles se debatem, "vis-à-vis", na cena IX, no estilo irônico do nosso Machado.

Após o diálogo amoroso, o encontro dos rivais! A seqüência dramática deixa entrever o estilo machadiano, que também é perceptível no jogo da fala. Se na cena anterior o amor domina, nesta é a rivalidade que ganha espaço.

Estão em cena os dois rivais - Camões e Caminha. As palavras são irônicas, reveladoras do sentimento de despeito que Caminha abriga, o qual torna a sua fala bem provocadora, finalizando-a com um ataque direto à poesia jocosa praticada por Camões:

"Perdigão perdeu a pena,
Não há mal que lhe não venha.
Ide a Babilônia, Senhor Perdigão!"

Bem se serviu Machado da parte dos motes glossados por Camões. Vários e interessantes, não são contudo muito conhecidos. Mais uma vez se comprova a dedicação do escritor. Para escrever a peça inteirou-se da obra do poeta quinhentista. Era o valor, que como crítico, ele dava à ciência, ao conhecimento.

Uma leitura mais atenta nos leva a perceber na fala de Caminha referências a termos bíblicos - salgueiros, escritu
 x ra, harpa - tão presentes em toda a obra machadiana e bem reve-
 ladores de um estilo seu.

Contracenando com toda a ira de Caminha temos o poeta Camões. Outra figura, outra alma, outro sentimento. Aos pri-
 meiros ataques de Caminha ele diz apenas:

"-Uma palavra, senhor Pedro de Andrade,
 uma só palavra, mas sincera".

É a alma franca, é o homem destemido. É outro caráter. Mas a luta é desigual. O falso, o dissimulado, não o en-
 frenta. Falta-lhe estatura humana para uma luta frente a fren-
 te. Ele só conhece o disfarce. Ser pequeno e viscoso, precisa
 andar às escondidas e rente às paredes para alimentar sua vida
 com o que ouve atrás das portas. Não é capaz de altivez. Anda
 de rastro, construindo com as palavras não poesia, mas mal-en-
 tendidos, desforra. É a mesquinhez personificada. E qual é
 sua vingança?

Para completar a pintura do caráter de Caminha, Ma-
 chado o faz delator.

"Caminha denuncia este amor como escandalo
 so ao pai da moça, D.Antonio de Lima. Daí
 conseguir este fidalgo, o exílio de Camões,
 é um instante: exigência das proporções mí-
 nimas da peça - um ato - o que vem prejudi-
 car uma exploração mais profunda da angús-
 tia dos galãs simpáticos, D.Manoel Luís de
 Camões e Catarina. Resolvido o degedo,
 chegamos ao fim do argumento! o herói des-
 pede-se do amigo."

Como os outros textos dramatúrgicos de Machado, este também é mais para ser lido, porque não se realiza dramaticamente.

Nenhuma emoção nos causa. As ações não chegam a criar no leitor (que é o nosso caso) grandes sensações: não conseguimos nem nos apaixonar pelo par amoroso, nem odiar o vilão Caminha.

É preciso não esquecer que a peça é histórica e, se o dramaturgo podia recriar os dados segundo sua vontade, é certo também que eles, de alguma forma, lhe deram as linhas mestras da ação e o conduziram a um fim previsto.

* A isso se acrescente as personagens machadianas sempre presas a um fim moral, sempre portadoras de uma lição de virtude.

Embora escrita quando o romancista principiava um outro momento em sua carreira que o projetaria literariamente, a comédia mantém, enquanto composição dramática, as características da dramaturgia machadiana.

Quem estuda a dramaturgia machadiana concorda ao fim com a famosa opinião de Quintino Bocaiúva expressa sobre as duas comédias de estréia do autor, mas que passaram a valer para todo o seu teatro:

"As tuas duas comédias, modeladas ao gosto dos provérbios franceses, não revelam nada mais do que a maravilhosa aptidão do teu espírito a profusa riqueza do teu estilo. Não inspiram nada mais do que simpatia e consideração por um talento que se amaneira a todas as formas da concepção. Como lhes falta a idéia, falta-lhes a base. São belas, porque são bem escritas. São valiosas, como artefatos literários, mas, até onde a minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo sujeito sem alma. Debaixo deste ponto de vista, e respondendo a uma interrogação direta que me diriges, devo dizer-te que havia mais perigo em apresentá-las 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."

O amigo achara um eufemismo para disfarçar a sua verdadeira opinião - a de que os textos enviados por Machado não poderiam ser considerados como de teatro, pois careciam do essencial para pertencerem ao gênero: "não são para serem representadas".

É preciso não nos esquecermos de que essa apreciação de Quintino Bocaiúva data de 1863, época em que Machado já havia traduzido e escrito vários textos para a cena, ou seja, ele não estava, na verdade, estreando na dramaturgia, mas, sim, deveria, pelo exercício, dominar suas técnicas. Técnicas que ele mesmo considerou difíceis - "Tão difícil me parece este gênero literário que, sob as dificuldades aparentes, se me afigura que outras haverá, menos superáveis e tão sutis, que ainda as não posso ver."

E nos parece, a julgar por toda sua dramaturgia, que não conseguiu superá-las, embora tenha sabido transpor para a ficção narrativa uma maneira teatral de compor os textos. Textos para serem lidos e não representados, tal como já adverte tira o seu amigo e crítico.

E o que escreveu depois - algumas comédias e cenas dramáticas - foi na maioria das vezes, para saraus literários ou para representação de salão, confirmando os fatos, a previsão de Quintino Bocaiúva.

Precisamos lembrar, porém, que, àquele tempo, estava em moda o teatro de salão - "Fora um livro para escrever suponho eu, a aquele que fizesse a história do modo lento por que o teatro pe netrou no salão. Os romanos já tinham por costume terminar as refeições, com a recitação de alguns pedaços de tragédias gregas e latinas. O teatro entrou propriamente no salão com pe quenos provérbios e charadas. A comédia foi-lhes no encalço."

O trecho acima de uma crônica de Machado (1864) ilustra o tipo de seu teatro - o dos provérbios e comédias e justifica a aceitação de suas peças, na época. Realmente as representações em teatro são poucas. E o próprio Machado em outra crônica, de 4 de abril de 1865, portanto posterior à primeira citada, falaria desta sua predileção por este tipo de espetáculo - "Vai-se desenvolvendo o gosto pelas representações particulares por amadores da arte. Ou em salão, ou em cena preparada, é sempre a comédia que faz uma diversão, e deixa o

camarim para entrar na toilette.(...) Não há mal em confessar predileções. Por que motivo ocultaríamos o nosso gosto pelas representações deste gênero? O que nos parece é que aí não se deve sair do domínio da comédia e do provérbio".

Essa preferência se confirma, sem dúvida, pelas peças que compõem a sua dramaturgia, pois o dramaturgo seguiu as regras do teatro de salão - não saiu, na maioria das vezes, do domínio nem da comédia e nem do provérbio - avaliando ele mesmo suas comédias como "simples grupos de cenas".

Deixando de lado este clichê de avaliação do teatro machadiano sobre algumas peças que o compõem, propusemo-nos a analisá-lo num todo para melhor dimensioná-lo.

Não que tenhamos a pretensão de alterar conceitos tão antigos e ainda válidos sobre suas peças, mas queremos apenas questionar alguns aspectos desses petrificados julgamentos.

Assim a crítica de Quintino, apoiada na exterioridade da forma, atribuiu à inspiração nos provérbios franceses a precariedade das possibilidades cênicas do texto. Parece-nos um enfoque equivocado, pois Musset, mestre nesse estilo, em França, teve seus Provérbios encenados com tal êxito, que não foi até hoje por ninguém igualado no gênero. Desse modo, ao negar valor aos provérbios machadianos, Quintino deixou de considerar o componente dramático que dava suporte a esta peculiar expressão dramatúrgica, comprometendo a fundamentação de seu julgamento estético.

Também a leitura da crítica existente sobre essa atividade machadiana nos leva de pronto a pensar que o dramaturgo pouco escreveu para a cena brasileira. No entanto, pesquisando a respeito dessa contribuição, constatamos uma outra realidade - entre traduções, originais e algumas peças inacabadas, Machado escreveu trinta e oito obras.

A quantidade, com certeza, não fala por si, mas expressa, sem dúvida, a forte relação entre Machado e essa Arte, não o confinando aos títulos comumente citados de suas peças.

As pesquisas nos revelaram ainda que esse número implica também em uma certa variedade na produção, o que modifica a visão de Machado, dramaturgo de comédias de um ato. Voltado para os movimentos teatrais da época, como a criação da Ópera nacional, traduziu para o evento, óperas como Pipelet, A Ópera das Janelas, As Bodas de Joanninha.

Preocupou-se ainda, como tradutor, em trazer à cena, enquanto defensor do realismo, peças que pertenciam a esta corrente, como A Família Benoiton ou o polêmico drama, O Suplício de Uma Mulher e, enquanto crítico, obras que pudessem aprimorar o gosto do público, tal como o confirmam os títulos das peças que traduziu.

As peças originais são o que a crítica já tão bem adjetivou. No entanto, entre elas, alguns textos existem que dão novos tons a essa já cristalizada adjectivação. É o caso da ópera-cômica A Sonâmbula, um leve e gracioso texto de teatro, no estilo cômico de O Bote de Rapé, em versos, e tão despretensioso quanto Antes da Missa.

Temos também os diálogos - Viver, O Melhor Remédio e Lágrimas de Xerxes esboços de uma forma teatral que talvez melhor se adaptasse às idéias do dramaturgo, mas que ele não chegou a cultivar.

A compilação e o estudo das peças que compõem a produção teatral de Machado de Assis nos revelaram a presença de duas tendências - uma que impele o tradutor para as obras da dramaturgia que dominavam os palcos franceses e outra que limita o dramaturgo às amarras de um modelo que não serve às suas idéias.

Na carta que enviara, junto com as comédias, a Quintino Bocaiúva, já se revelara inseguro ao escrever para teatro. Uma insegurança que, extravazando do texto, nos revela a consciência que o dramaturgo tinha de sua limitação: "Tenho o teatro por coisa muito séria e as minhas forças por coisa muito insuficiente".

De apurado espírito crítico, não escapariam ao tradutor de boas peças de teatro, as diferenças qualitativas entre seus textos e os traduzidos.

Tal consciência, porém, não o impediu de sonhar, na época, ser grande dramaturgo, compor a "comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero",

Um sonho que não se realizou...

NOTAS

NOTAS

1. A história da peça e mais alguns comentários sobre a participação de Machado de Assis, na autoria da mesma, foram coligidos por Galante de Sousa, na sua Bibliografia de Machado de Assis (p.p. 426 - 427).

"Eis a sua história:

"Furtado Coelho, a que já nos referimos, o ator português o genial, cujos espetáculos conhecemos, e cujo prestígio era enorme, nessa época, como noutras anteriores e posteriores, vivia como gran-senhor uma vida principesca.

A sua casa, onde fazia as honras especialmente a primeria atriz Ismênia dos Santos, sua companheira de então, era frequentada por graúdas e diversas personagens, onde entravam escritores e artistas.

Um destes, como não podia deixar de ser, o Arthur Napoleão, achando-se em companhia de Machado de Assis, Joaquim Serra e outros, em noite de reunião, ouviu a Furtado um plano, superior ao da peça fantástica Anjo da Meia Noite, que lhe produzia e estava produzindo rios de dinheiro.

.....

Durante a ceia, contou este aos seus comensais o enredo duma nova peça, igualmente fantástica, que projetava, pedindo que todos colaborassem, ajudando-o; e, virando-se para os escritores, distribuiu a cada um seu quadro dos oito, que o drama teria, reservando para tarefa própria três ou quatro, sendo Machado de Assis o incumbido da poesia e o Arthur da parte musical.

Aprovada a idéia, que este ou aquele dos colaboradores não cumpriu, dois meses depois, o jornalismo inteiro anunciava a representação da peça em oito quadros. O Remorso Vivo, letra de Furtado Coelho, Ma-

chado de Assis e Joaquim Serra, e música de Arthur Napoleão." (Sanches de Frias, Arthur Napoleão, Lisboa, 1913, p.p. 198 - 199).

Em nenhum dos anúncios para as muitas representações da peça, nos jornais de 1867, é mencionado o nome de Machado de Assis, o mesmo acontecendo em outubro e novembro de 1878, quando o drama voltou ao cartaz. Nesta ocasião, porém, A. B. [Arthur Barreiros], na sua Resenha Teatral, protesta:

"No São Luís, anuncia-se o "Remorso Vivo" espécie de colcha de retalho em que, quem menos trabalhou é quem mais toma a paternidade. O "Remorso Vivo" foi escrito por Vieira de Castro, Joaquim Serra, Machado de Assis e Ferreira de Menezes. O cartaz porém apregoa apenas Furtado Coelho e por concessão Joaquim Serra. É que o Sr. Furtado Coelho "não conhece o Dr. Ferreira de Menezes" nem os outros naturalmente..." (Revista Ilustrada, Rio, 26.10.1878).

Não obstante o engano do cronista (os anúncios eram para o Teatro São Pedro de Alcântara, e não para o S. Luís), sua afirmativa é concorde com a de Sanches de Frias, o que nos leva a crer que, de fato, Machado de Assis tenha colaborado no dito drama.

Arthur Mota afirma que leu a peça e menciona a publicação em livro de 120 páginas (Rev. Acad. Bras. Rio., Vol. XXXVII, nº118, outubro de 1931, p.p. 115 - 168). Não conseguimos ver essa publicação.

2. Sobre a participação de Machado de Assis em Cenas de Vida do Rio de Janeiro, Galante de Sousa Também coletou dados, os quais transcrevemos da sua Bibliografia de Machado de Assis, páginas 469 e 470:

"Tem sido atribuída a Machado de Assis a co-autoria da peça, como se pode ver, nos seguintes passos:

- a) "Quando aqui cheguei, já o mestre que mais prezo entre os literatos brasileiros (Machado de Assis, nascido no Rio de Janeiro a 21 de junho de 1839, e na mesma cidade falecido em 29 de setembro de 1908), passados e presentes, havia colaborado, embora anonimamente, nas Cenas da Vida do Rio de Janeiro, espirituosa paródia d'A Dama das Camélias." (Múcio da Paixão, O Teatro no Brasil, Rio, s.d., p. 534).
- b) "...passa como da sua lavra Cenas da Vida do Rio de Janeiro, paródia à Traviata, aqui muito representada..." (Max Fleiuss, CONTRIBUIÇÕES PARA A HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL, em Páginas de História, 2ª ed Rio, 1930, p. 581, no trecho em que estuda Machado de Assis).
- c) "A paródia restante, Cenas do Rio de Janeiro (sic), era consagrada à A Dama das Camélias e escrita por Ferreira Guimarães, autor, com Cassiano Cesar, de uma notícia biográfica de João Caetano. Tinha a colaboração não declarada de Machado de Assis e foi representada pela primeira vez com a designação de Indiscreção, a 17 de Abril de 1873, no Teatro Cassino". (Lafaiete Silva, ARTISTAS DE OUTRAS ERAS, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1934, vol. 169, Rio, 1939. p.p. 37 - 38).

Nada mais conseguimos saber sobre a participação de Machado de Assis na composição da peça.

Os anúncios para a representação, em jornais da época (1873), dizem apenas que se trata de uma novidade cômico-musical, por Ferreira Guimarães.

Convém observar ainda que a peça é realmente uma paródia à Traviata, conforme se lê no anúncio do Jornal do Comércio (Rio, 4-6-1876).

3. Quanto à tradução de Montjoye achamos interessante transcrever a Crítica Teatral que o próprio Machado fez sobre a peça no Diário do Rio de Janeiro, na coluna Ao Acaso (Crônica da Semana) do dia 17 de outubro de 1864.

"Passemos ao Teatro.

O Ginásio representou na sexta-feira uma nova peça - Montjoye, em 5 atos e 6 quadros, por Octavio Feuillet.

Montjoye teve um grande triunfo em Paris. Crítica e platéia juntaram-se para coroar a nova composição do autor da Dalila e do Romance de um Moço Pobre. Ora, a nova composição, era a primeira em que O. Feuillet deixava a esfera fantástica e ideal de Máximo Odiot e de André Roswein, para pisar a terra chã da vida real e dos costumes burgueses. O poeta cortava as asas para envergar o paletó.

Mas, ninguém melhor que o autor da Dalila podia cometer essa empresa. Descendo à vida prática, ele trazia consigo as chaves de ouro com que abria as portas da fantasia; soube penetrar na realidade sem tomar a natureza dela: tinha palheta e tintas, desdenhou a máquina e o collodion. Em resume, não submeteu a musa às exigências de uma realidade estéril; sujeitou a realidade às mãos instruídas da musa. É o que se conhece vendo a nova peça do autor da Dalila.

Même quand l'oiseau marche on voit qu'il a des ailes.

O tipo de Montjoye está reproduzido com habilidade de mestre. Montjoye é o homem prático, o homem utilitário, o homem forte. Todos os bons sentimentos, todas as ilusões da mocidade, são para ele inúteis quimeras; indicai-lhe a melhor aptidão, adornada por essas ilusões, cheia desses sentimentos, ela nada valerá para ele; mostrai-lhe, pelo contrário, a inteligência esperançosa, mas nua desses sentimentos e dessas ilusões, mostrai-lhe Gendrin, e ele dará um suspiro de lamentação, quando lhe vierem dizer que o pobre rapaz morreu em Xangai.

Momo, consultado por Júpiter sobre a organização do homem, notou um defeito: o de não ter ele uma janela no coração por onde todos lhe vissem os sentimentos. Se Deus consultasse Montjoye no mesmo assunto, este criticaria a própria existência do coração e aconselharia a supressão de le.

Montjoye só conhece uma utilidade nos sentimentos dos outros homens; é a de lhe servir aos fins que ele tenha em vista.

Aproveitará a fibra humanitária de Saladin para preparar a candidatura à câmara dos deputados; dará plena sanção ao amor de Cecília, uma vez que o próximo casamento quebre nas mãos do adversário político uma arma eleitoral.

Ele próprio faz a sua profissão de fé; só acredita em duas coisas: em moral, o meu e o teu, - em filosofia, dois e dois são quatro. Fora daí, - há o vácuo.

Assim estudado, o tipo de Montjoye mostra-se, desenvolve-se, afirma-se de ato para ato. Um dia, já separado dos seus, Montjoye sente que lhe falta alguma coisa; não é ainda o sentimento da saudade e do amor; é puramente o gosto do hábito; Montjoye não estima esta ou aquela pessoa, acostumava-se a vê-la. Quando ela lhe falta, é ainda uma exigência egoística que reclama contra o isolamento.

Mas os acontecimentos se sucedem, e o espírito de Montjoye transforma-se com eles. Não relatarei esses acontecimentos nem indicarei o sentido dessa transformação. O leitor preferirá ir ver por seus próprios olhos os lances dramáticos, as situações novas, os traços enérgicos e verdadeiros com que estão acabados os caracteres da peça de O. Feuillet.

Reproduzir na cena um tipo tão verdadeiro e tão artisticamente acabado como Montjoye, é tarefa difícil para um ator. Consegui-lo é dar prova de muito talento. Folgo de mencionar aqui esta vitória do Sr. Pedro Joaquim, que fez um desempenho excelente do papel de Montjoye. No maior lance, como na menor frase, o artista soube conservar o caráter do papel, na altura em que o autor o colocou, e em que ele o compreendeu. Montjoye fica sen

do um dos seus mais brilhantes títulos de artista.

O papel de Montjoye é o principal da peça; à roda dele movem-se as outras personagens, como para lançar um fundo no quadro em que ressaltava aquela enérgica figura. O papel de Cecília, um dos tipos mais suaves de graça e de ingenuidade é representado pela Sra. Adelaide com um talento a que o público fez justiça. A cena em que o pai lhe fala do casamento, e a que se segue, com Jorge de Sorel, merecem da parte crítica sinceros aplausos: é difícil ser tão ingenuamente ingênua como a distinta artista o foi. A dor e a angústia daquela situação em que Cecília vê entrar no pátio o amante ferido foram reproduzidas por um grito e por um movimento fisiológico cheio de verdade.

Vai-se-me acabando o papel e minguando o espaço. Não entrarei em minuciosa análise dos outros papéis. Farei menção especial da mulher de Montjoye, papel que a Sra. Clélia representou com muita distinção. Os Srs. Sales Guimarães e Paiva merecem menção especial nos papéis de Saladin e Tiberge; talvez haja alguma coisa a exigir do Sr. Monclar em uma ou em outra cena, mas esse artista soube em geral haver-se tão bem que eu prefiro adiar as observações para o caso de reincidência. Uma primeira representação pode desculpar algumas faltas. É por isso que eu me absteenho de referir outras que achei no resto dos papéis."

4. Sobre ter sido a comédia O Caminho mais Curto inspirada em O Caminho da Porta é o próprio Luís Guimarães, que, em carta a Machado de Assis, datada de S. Paulo, 07 de Julho de 1863, diz: "Brevemente sobe à cena uma nova comédia minha em 1 ato (O Caminho mais Curto) escrita sob a inspiração da tua - O Caminho da Porta" (cf. Rev. Acad. Bras., vol. XLII, p. 2. \$ 87 - 488).

3. A CRÍTICA TEATRAL NO BRASIL

"Será possível, nos nossos quatro séculos e meio de vida histórica, saber-se qual foi o primeiro homem que escreveu a primeira crítica teatral? É."

Assim começa o artigo de Viriato Corrêa "O Mais Antigo Crítico Teatral do Brasil" no qual ele nos relata pertencer o título ao Doutor Diogo Lara Ordenhes, ouvidor de Cuiabá.

Esse julgador de trabalhos da cena apareceu em agosto de 1790, em Cuiabá, por ocasião de um movimento cênico, considerado "uma das maiores e mais surpreendentes curiosidades da história do tablado nacional: do mês de agosto ao mês de setembro houve uma verdadeira barrigada teatral - nada menos de dezesseis espetáculos", formados de dramas, farsas, entremezes, tragédias e até óperas - todos em homenagem ao seu aniversário.

O ouvidor, em seu artigo, se refere aos espetáculos - 20 peças em 37 noites festivas -; aos intérpretes, amadores todos; e ao público, tecendo sobre tudo algumas parcas avaliações.

A primeira crônica só aparece nove dias após o primeiro espetáculo, portanto a 15 de agosto. Com certeza, as anteriores se perderam. Como na época não havia jornal no Brasil o ouvidor não deve ter-se preocupado, ao redigir os seus juízos críticos, com o público, inferindo-se, que tal privacidade o tenha levado a ser sincero ao escrevê-los.

Diz, Viriato Corrêa, que o tom geral das crônicas é de franca exaltação e que são raríssimas as restrições feitas aos comediantes improvisados.

Surgia assim a nova entidade inexistente no Brasil - o crítico.

Certamente, trata-se do precursor, entretanto, essa condição pioneira impõe que ressalvemos as características da referida crítica, o que equivale a dizermos que o relato na da mais é do que a mera descrição dos acontecimentos, sem nenhum cunho estético.

Por outro lado precisamos lembrar que o ambiente cultural da colônia, exceto nas regiões mineradoras, era bastante modesto. Com a instalação da Corte no Rio de Janeiro, em 1808 e, sobretudo, com a chegada da Missão Francesa em 1815, o ambiente se inquieta. Contudo, de início, os reflexos dessa contribuição vão ser notados nas artes plásticas e na arquitetura, sem conseqüências para a literatura ou para o teatro. O próprio jornalismo, como já nos referimos acima, quase inexistia, dada a ausência de tipografias no país.

Assim, é compreensível que nossas letras estivessem em estágio tão incipiente em pleno raiar do século XIX. Com a Independência do Brasil as condições mudam, o ambiente torna-se mais propício à produção cultural. Todavia, serão necessárias cerca de duas décadas para que uma produção literária regular surgisse.

É com o advento do Romantismo, e particularmente a partir da segunda metade do século, que a literatura brasileira ganha fôlego e podemos então falar no início da Crítica no Brasil. A primeira forma de veiculação dessa crítica se dará através da imprensa, já então profusa em vários pontos do território nacional.

Serão pois os jornais, ou seus folhetins, a base sobre a qual se edificará a crítica em nosso país.

A crítica teatral que começa a se esboçar, será, sem dúvida, uma ramificação da literária, também nascendo no Brasil, como fruto do Romantismo.

Antônio Cândido ao tratar do assunto afirma que:

"A crítica brasileira do tempo do Romantismo é quase toda muito medíocre, girando em torno das mesmas idéias básicas, segundo os mesmos recursos de expressão".

Na sua opinião ainda, devemos entender por crítica, nesse período, "em primeiro lugar as definições e interpretações gerais da literatura brasileira; em seguida, os esforços para criar uma história literária, superando a crítica estática e convencional do passado e finalmente as manifestações vivas da opinião a propósito da arte literária e dos seus produtos atuais".

Nesse período, caracterizado principalmente pelo anseio de produção de obras nacionais, vamos encontrar a mesma tendência nacionalista na crítica, que se esteia, primeiramente, na necessidade de se ter uma literatura independente que espelhe as características do meio, das etnias e dos costumes próprios do país.

Esses enfoques chegavam-nos da França, refletindo, entre outros, o pensamento crítico de Madame de Staël, que, em síntese, indicava, na sua obra Da Literatura, a ligação entre as produções do espírito e a sociedade, ressaltando a sua ação recíproca.

Se a crítica literária era incipiente, a teatral

o era ainda mais, uma vez que o teatro, entre nós, tomava impulso também a partir da nova estética.

Os julgamentos dramáticos seguiam as normas dos literários, por isso o retrato feito por Afrânio Coutinho ilustra o conceito de crítica da época -

"Outrora, um jovem decidia "fazer" crítica literária, conseguia um rodapé de um jornal e, sem que denotasse a mínima preparação prévia para a tarefa, entregava-se ao mister grave e responsável de orientar a opinião e ajuizar a produção literária".

Basta correremos os olhos pelos jornais da época - como a celeuma levantada em torno da representação de O Sineiro de São Paulo - para que ratifiquemos a opinião expressa por Afrânio Coutinho.

Reunimos vários comentários sobre o assunto para uma amostra daquilo que, na época, consistia a crítica de folhetim.

O primeiro deles apareceu no Jornal do Comércio, do dia 4 de novembro de 1859, uma sexta-feira, na primeira página, na coluna "Publicações a Pedido", sob o título Teatro de São Pedro:

"Justiça plena e inteira... O drama O Sineiro de São Paulo é um dos melhores que ali se tem representado. Completo em cenário, vestuário e acessórios, porém não escapou à mordacidade e à inveja. A isso cabe responder-se com o seguinte adágio: o teu inimigo é o oficial do teu ofício.

Ah! raposas! raposas!... As uvas não prestam para nada porque vocês não podem chegar a elas. O público ilustrado, que nem sempre acredita na letra redonda, concorra ao teatro, veja, decida e note com que impudência se escrevem mentiras nes

ta boa terra de Santa Cruz.
O Filho do Carpinteiro."

No dia seguinte choveram respostas ao "filho do carpinteiro", todas caracterizadas mais pelo tom belicoso do que por qualquer pressuposto estético que informasse a crítica. Elas evidenciam, contudo, não só o interesse despertado, na época, pela representação de O Sineiro de São Paulo, como nos dão a dimensão da polêmica levantada em torno da peça, permitindo-nos, o estudo desses textos, aferir-lhes os parâmetros críticos. O primeiro deles vem assinado por "Um filho de Carpinteiro", sob o título Teatro:

"Com que fim tomaria o pseudônimo de Filho de Carpinteiro o autor do artigo que sobre o teatro de S. Pedro foi publicado nesta folha? Se foi com a intenção de injuriar alguém, não passou de uma lembrança desgraçada, pobre de espírito e de razão. Um operário é um cidadão útil ao país e à sociedade sem ser pesado ao Estado, como o estão sendo certos gênios a quem a bondade pública tolera, como nos palácios dos reis se tolerava outrora os bobos da Corte. O povo, que também se compõe de carpinteiros, sempre gostou de rir à custa dos palhaços. Foi o que sucedeu a

Um Filho de Carpinteiro".

e o outro, escrito inclusive numa linguagem pouco cuidada, e assinado, simplesmente, por "O Carpinteiro":

"Teatro
O Filho do Carpinteiro devia ser chamado a chuchar uma boa grossa de bolos por ter tido a audácia de assegurar neste século das luzes, que o drama O Sineiro de São Paulo era um dos melhores que no teatro de S. Pedro se tem representado! Oh! ... que ratão! ... O carpinteiro".

Ainda no Jornal do Comércio, do mesmo dia 5 de novembro, um sábado, aparece uma outra crônica sobre o drama, tam

bém na coluna "Publicações a Pedido" - o que já caracteriza o seu autor como um leigo do ofício.

Precisamos salientar, no entanto, a importância dessa coluna, onde as opiniões, principalmente sobre a arte dramática, eram publicadas, e que por isso podia ser considerada ao menos como um indicador da repercussão daqueles espetáculos teatrais.

Observamos também que essa crítica se viabiliza através de pseudônimos, ocultando tanto os detratores como os defensores.

Na verdade, não existia a figura do crítico, enquanto entidade, apenas alguns intelectuais da época, literatos, tinham o seu nome ligados aos periódicos de então, responsáveis que eram por colunas de crítica na imprensa.

O autor do artigo em questão se assina somente, O Justo, e logo nas primeiras linhas se define como um simples frequentador de teatro, de idade avançada:

"Pouco frequentador de espetáculos, não porque deles desgoste, e sim por não me permitir a idade e a moléstia esse inocente divertimento; não pude todavia deixar de ir ver O Sineiro de São Paulo, por ter aguçada a curiosidade, já pelos anúncios do mesmo drama, já por alguns artigos de crítica contra ele insertos nas folhas diárias".

Deduzimos, pois, da colocação feita pelo cronista, que a crítica da época despertava as atenções para a cena carioca, conduzindo, desta forma, o público para as apresentações, o que sem dúvida, dá-nos uma medida da sua eficácia.

E o espectador, arvorado em crítico, assim conti -

nua:

"Querendo julgar por mim mesmo da bondade da composição e de sua execução, e ao mesmo tempo da justiça das censuras, ontem fui ao teatro de S. Pedro de Alcântara prestei toda a atenção ao drama e seus acessórios, como cenário, vestuário, etc. e o resultado, o meu juízo derradeiro foi-lhe todo favorável. Achei que o drama como composição literária, no meu modo de entender, era magnífico, bem escrito, que tinha belos lances, sucessão de acontecimentos naturais, e um final perfeitamente lógico.

Achei também que o cenário, novo, produzia um excelente efeito, e que feito ou não segundo as regras da arte, satisfazia a vista e contentava o espírito, que os ornamentos da cena eram também novos, ou renovados, e que o vestuário era apropriado e a caráter.

Quanto à execução do mesmo drama, me pareceu muito boa, e nem assim podia deixar de ser, visto possuir o teatro de S. Pedro os melhores artistas de todo o Brasil.

O Sr. João Caetano fez o Sineiro e era possível que o fizesse mal? Um artista como ele, que (dito sem lisonja) não conhece rival, um artista cuja reputação tão profundamente estabelecida, nada a pode marcar, não é suscetível de comprometer o papel de que se encarrega; fez pois, como costuma sempre, perfeitamente O Sineiro de S. Paulo.

A Sra. Ludovina, que também não é de agora que vai criar nome, desempenhou perfeitamente a sua parte, e assim a Sra. D. Adelaide, Florindo, Amoedo, Pedro Joaquim e os demais".

As colocações que ele faz, acerca da encenação, são bem típicas do espectador comum - subjetivas, portanto presas ao gosto individual, sem nenhum alicerce estético - como a sua apreciação sobre o cenário - e que por isso mesmo são superficiais como as avaliações de desempenho dos artistas, resumidas numa única e constante expressão - perfeitamente.

E do julgamento do espetáculo - "Confesso portanto que fiquei satisfeito com o espetáculo" - ele passa às consi-

derações sobre a validade das críticas surgidas na imprensa local sobre o drama e sobre o Teatro de São Pedro, casa de espetáculos, cujo empresário era João Caetano:

"e recolhendo-me depois dele para minha casa, e a sós comigo, pus-me a pensar nas razões que teriam esses senhores para maldizerem tanto desse drama, como de qualquer outro que por ventura se monte no teatro de São Pedro, e em que haja capricho e despesas.

Depois de haver refletido, cheguei às seguintes conclusões.

A inveja é um sentimento tão mesquinho e vil, que para ser exercido emprega a mentira, a calúnia, e qualquer outro meio por mais infame que pareça. Quem sabe pois se a inveja é quem demove esses censores a tão injustamente fazer uma guerra miserável ao teatro de São Pedro, chegando mesmo a desacreditar os dramas antes de representados, para desse modo afastarem-lhe os espectadores? Pode ser. O empresário desse teatro é um artista sem rival no Brasil, e então já que ninguém se pode igualar a ele, querem ver se o detraem, se o abaixam para que desse modo fique ao nível de seus invejosos.

E não pode ser senão a inveja quem pelas folhas vomita fel contra a empresa do teatro de S. Pedro; senão destruam o seguinte argumento".

Ao final do comentário propõe ao leitor que não "faça caso de artiguinhos desacreditadores" - como ele denomina as críticas feitas ao drama, com o evidente intuito de desmerecê-las - instigando-o, tal como ele, a ser o próprio juiz da peça, não confiando nos juízos críticos emitidos através da imprensa - "vá ao teatro, julgue por si mesmo, e convencer-se-há de que o empresário se esforça para bem agradar".

Abrimos aqui um parênteses sobre essa postura em relação à crítica, que também apareceu no primeiro texto que transcrevemos, assinado pelo "filho do Carpinteiro", quando o

autor se refere ao "público ilustrado", o qual "nem sempre acredita na letra redonda", e o incita a ir ao teatro para que "veja e decida" por si.

Na verdade, o que depreendemos desta postura é a insinuação da existência de uma crítica tendenciosa que tinha como alvo desmerecer não só o repertório, como o ator João Caetano, e conseqüentemente o Teatro São Pedro.

No fundo, essa polêmica sobre O Sineiro de São Paulo, disfarçava uma outra entre os adeptos da escola romântica - que defendiam as interpretações e o repertório de João Caetano - e os da nascente escola realista, que aplaudiam as representações e os "dramas de casaca", apresentados no Teatro Ginásio, atacando, evidentemente, as do Teatro São Pedro.

Para que o público não se deixasse suggestionar por tais comentários é que esses autores sugeriam a sua ida ao teatro para formarem a própria opinião.

Justo, o autor, no fecho do artigo, mostra tão grande confiança na apreciação do público que propõe ao empresário, no caso João Caetano, confiar na sua avaliação - "Ponha o empresário em cena no domingo O Sineiro de São Paulo e deixe que o público com a sua concorrência e aplausos esmague seus detratores". - que, segundo o autor, será diferente da dos críticos e, a deduzirmos do texto, mais importante que esta, uma vez que a presença do espectador implicará também em fama e lucro.

Há na colocação uma inversão total de valores - não é à crítica que caberá orientar o gosto público, mas a es-

te é que compete o diagnóstico crítico dos espetáculos.

É que os críticos "oficiais" estavam se servindo dos folhetins para induzirem o público a apreciar os dramas de casaca, o que, sem dúvida, era exercer a crítica no sentido próprio, ou seja, o de orientar o gosto do povo para o que se entende por melhor e, para eles, o melhor era o realismo.

Podemos falar então em dois níveis nos quais se deu a crítica: a par de tentativas de uma abordagem conceitual e estética, prevalece uma vertente que, embora classificável como crítica, a rigor, enquadra-se como crônica.

São exemplos deste último tipo os textos por nós transcritos - relatos dos espetáculos onde predominam impressões acerca do desempenho dos atores, apoiados no gosto subjetivo do espectador. Amiúde essas impressões são conjugadas a notícias sobre figuras importantes da platéia, os trajes usados, etc. É bem verdade que estas crônicas contribuíram como propaganda para que públicos maiores fossem aos teatros - não deixando de ter seu papel na formação do teatro nacional - o difícil, porém, é atribuírmos a esses textos - crônicas sociais dos espetáculos - que se nos assemelham a vitrines de atores e empresários - um sentido enquanto gênero literário maior.

Quanto à "uma crítica viva, empenhando a personalidade do autor e revelando preocupação literária mais exigente", nos adverte Antônio Cândido que "só a encontraremos em alguns poucos ensaios, prefácios, artigos, polêmicas (...)".

Com relação à crítica teatral - apesar de ter havido um esforço conceitual significativo, premida que estava a

intelectualidade da época em definir o que seria o teatro nacional - a situação se apresenta semelhante. Pois os melhores textos críticos são os da polêmica em torno da renovação do teatro nacional, que teve como participantes, além de Alencar e Machado, alguns intelectuais que atuavam na imprensa, como Bruno Seabra, Quintino Bocaiúva, Henrique Muzzio, Francisco Otaviano, Leonel de Alencar, entre outros.

Alencar, folhetinista de um órgão importante da imprensa fluminense - O Correio Mercantil - projetou-se no cenário crítico não só por suas crônicas mais regulares da série Ao Correr da Pena, publicadas, neste periódico, entre abril e novembro de 1855, como por escritos de maior peso, como "A Comédia Brasileira", publicado a 14 de novembro de 1857, no Diário do Rio de Janeiro, em forma de carta-resposta a Francisco Otaviano, então folhetinista do Correio Mercantil e que havia, neste jornal, elogiado a comédia alencariana O Demônio Familiar.

No artigo-exemplo da crítica com base em juízos estéticos - o autor de O Demônio Familiar, além de explicar a gênese dessa peça, expõe suas idéias a respeito do teatro brasileiro e do fenômeno teatral, atacando a desnacionalização do nosso teatro - que se intensificava em função da excessiva dependência de traduções - e posicionando-se contra a estética romântica adotada por João Caetano, o que significava apoiar, agora, como dramaturgo, a renovação teatral iniciada pelo Ginásio Dramático, reafirmando e redefinindo assim as posições tomadas nas suas primeiras crônicas.

Tanto Alencar, quanto Machado - cuja atuação será estudada no capítulo A Crítica Teatral de Machado de Assis -

muito contribuíram para que as idéias teatrais veiculadas pelos folhetins viessem embasadas por bons conhecimentos estéticos, dessa forma valorizando-os.

É preciso frisar, contudo, que, por vezes, um e outro confundiram o que seria o teatro nacional com a estética realista na dramaturgia.

E nessa linha, vale ressaltar que, dadas as próprias premissas da estética realista, as peças em sua estrutura maniqueísta favoreceram a perspectiva horaciana, segundo a qual a crítica deve encarar a obra de arte literária como instrumento moralizador: a valorização da obra literária se prende à sua maior ou menor eficácia como veículo de ação moral, difusor de princípios éticos que devam ser obedecidos.

Dessa forma, floresce a atividade crítica no Brasil durante o realismo, já que há perfeita sintonia entre os princípios estéticos que norteiam a produção e a crítica teatral, ambas subordinadas a um interesse moralizador.

Este movimento foi básico, na medida em que instituiu os fundamentos da crítica no Brasil, dando condições para que tanto o teatro, como a crítica teatral se desenvolvessem nas décadas dos 70 e dos 80.

Todavia, no final do século XIX já se observa que, passada a fase da afirmação do teatro nacional, ocorre um declínio que se reflete também na crítica, com o empobrecimento da discussão estética e conseqüente retomada da crônica subjetiva.

Conforme Veríssimo, na apreciação que ele faz da vida literária, nas últimas décadas do século XIX, "A crítica e

os estudos literários, acham-se em condições ainda somenos às dos outros gêneros. Se excetuarmos os Srs. Sílvio Romero e Araripe Júnior, ninguém faz hoje sistematicamente crítica entre nós, e ela está reduzida a notícias de jornais de uma adjetivação hiperbólica, de exorbitante encomio ou de exagerado vitupério, consoante os sentimentos que a inspiram".

Em síntese, o movimento da crítica teatral no Brasil, como de resto, nas artes em geral, longe de apresentar uma evolução linear, faz-se de avanços, recuos, períodos de estagnação até alcançar a maturidade.

4. A CRÍTICA TEATRAL DE MACHADO DE ASSIS

"A CRÍTICA É ACIMA DE TUDO ANÁLISE
E DEVE SER O RESULTADO DA CIÊNCIA
E DA CONSCIÊNCIA DO CRÍTICO."

MACHADO DE ASSIS

4.1. O CRÍTICO

João Alexandre Barbosa na sua introdução ao livro José Veríssimo, coloca, de pronto, ao leitor, uma pergunta que, ao mesmo tempo, desperta o interesse pelo crítico a ser estudado e questiona o valor, hoje, desse estudo. Dela também nos valem como proposta de trabalho: Qual a importância do crítico teatral Machado de Assis no quadro das nossas idéias acerca do teatro?

A resposta resultante da leitura de seus textos críticos deverá abordar não só o contexto histórico-cultural, no qual estes textos foram produzidos, mas também as possíveis respostas encontradas por Machado aos problemas teatrais desse momento.

"Trata-se, na verdade, de estabelecer correlações entre as possibilidades e os limites com que tinha de se haver o intelectual brasileiro entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX. São precisamente estas correlações que vão marcar o grau de relevância do esforço desempenhado pelo escritor no sentido de encontrar a sua própria linguagem, isto é, a maneira individual de articular a diacronia de suas experiências e a sincronia de seus textos."

O período histórico não corresponde, pois Machado escreveu suas críticas no início da segunda metade do século XIX, mas mesmo assim pareceu-nos válido transcrever, não só a opinião acima como a avaliação histórica do conceito de crítica feita pelo referido analista:

"...a crítica, tal como ela era pensada no momento em que José Veríssimo exerceu a sua atividade, ainda não havia atingido o nível de especialização (contraditório com relação ao que se tem afirmado do sentido criador da atividade crítica!) que ela tem em nosso tempo. Por outro lado, contudo, os modelos europeus que eram as fontes de nossa atividade intelectual já propunham a especialização, na medida em que o crítico era visto não apenas como um intérprete de obras alheias mas ainda como um orientador, exercendo uma tarefa, por assim dizer, didática com relação ao seu espaço sócio-cultural."

É sem dúvida o que vamos encontrar na crítica teatral machadiana - a orientação. Uma orientação aos jovens dramaturgos; uma orientação às platéias; uma orientação ao governo. Machado desempenhou, com consciência (um dos elementos fundamentais para ele da crítica) a sua "tarefa didática com relação ao seu espaço sócio-cultural."

No entanto, não podemos nos esquecer que a crítica machadiana é anterior ao período a que o texto se reporta, o que significa que desempenhar o papel de orientador era muito mais difícil, então, porque estávamos nos primórdios dessa atividade. Alencar já batizara a Machado como "o primeiro crítico brasileiro", o que de certa forma é reiterado pelas palavras de Aderaldo Castello:

"Antes dele, o que nós hoje chamamos crítica militante, a notícia, apreciação e julgamento do livro recém-publicado, conforme podemos verificar nas nossas primeiras revistas, desde o Correio Brasiliense, consistia, nas suas manifestações iniciais, no noticiário anódino, logo substituído pela longa notícia repleta de elogios e de reflexões que muito pouco tinham que ver com a obra considerada em si. Evidentemente, de um modo geral, a crítica romântica, inclusive a história literária -

ria que então se cultivava com a preocupação de afirmar a nacionalidade da literatura brasileira, é de grande importância. Mas o que aqui pretendemos ressaltar é o fato de caber a Machado de Assis a preocupação inicial com a atividade crítica regular, capaz de apreciar as obras literárias com isenção de ânimo, com imparcialidade, livre do sectarismo e das simpatias ou antipatias pessoais. A crítica que de fato orienta o leitor e oferece sugestões positivas ao escritor, aquela que ele muito bem define no "Ideal do Crítico" e nas "Idéias sobre o Teatro" e que soube exercer com dignidade e conhecimento, assegurando, de fato o exercício da crítica militante, que, depois dele, já para fins do século XIX e princípios do atual, passa a contar com Sílvio Romero e principalmente Araújo Júnior e José Veríssimo." (1)

Ressalta do texto a importância histórica de Machado de Assis, como iniciador da crítica literária e teatral no Brasil. Não se lhe acrescentasse nada mais e já esse fato justificaria o seu estudo como crítico.

Analisar-lhe, pois, o pensamento crítico é recompor um pouco a história do teatro nacional, em sua dramaturgia e encenação. É reavaliar conceitos sobre a Arte e a arte dramática. É reviver o momento literário marcado pelo fim do Romantismo e pelo início do Realismo, berço um do nosso palco, e o outro, da crítica machadiana, analisando as influências de ambas nas concepções artísticas de Machado. É, principalmente, ir às bases da própria crítica teatral, no Brasil.

No entanto, os bibliógrafos brasileiros, versados em Machado de Assis, não se preocuparam com o estudo da sua

1. CASTELLO, Aderaldo. Ideário Crítico de Machado de Assis. In Revista de História. n. 11. julho-setembro. S.Paulo. 1952. p.p. 93-4.

crítica, relegando-a a um segundo plano, quando não ao esquecimento, contrariamente ao que aconteceu em Portugal, por exemplo, onde a imprensa, na época, a tratou com significativa relevância, como se vê por estes dois trechos do livro de Raymond Sayers:

"Sempre foi mais conhecido por sua crítica e poesia, que constituíram a maior parte de sua obra no início da carreira, do que por sua ficção; (...)
(2)

"Vez por outra, as críticas de Machado eram publicadas na íntegra em Portugal" (...)
(3)

Essa atividade machadiana não despertou, contudo, no Brasil, o mesmo interesse, sendo completamente esquecida em prol de seus romances. Poucos são os estudos que enfocam esse aspecto de sua obra. Poucos foram os que perceberam, no grande escritor Machado de Assis, a feição de crítico, que lhe era natural, e que ele tão bem soube escamotear em seus romances e contos.

Para a nossa dissertação, em especial, a análise de seus textos críticos é importante, na medida em que nos revele a fidelidade, ou infidelidade, na prática, àquilo que ele próprio propôs, como teoria.

2. SAYERS, Raymond S. Onze Estudos de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: I.N.L. 1983. p. 126.

3. Idem, p. 129.

4.2. AS CRÍTICAS

Compreendendo o período do início de sua carreira, a crítica teatral começa a ser exercida por Machado de Assis, cremos nós, em 1856, com a publicação de "Idéias Vagas - A Comédia Moderna", texto que, na avaliação de José Aderaldo Castello, "possivelmente já marca o seu pendor para a crítica" , considerando o mesmo autor, que Machado "só no citado ano de 1858 é que de fato se dedica ao comentário e julgamento de obras literárias e de teatro".

O jovem escritor iniciara a sua carreira literária em 1855, com a publicação da poesia Ela, na Marmota Fluminense, de onde podemos concluir, pela proximidade das datas, ter-lhe desabrochado, a crítica, nos primórdios da florescência literária.

As primeiras publicações, segundo o volume Crítica Teatral, datam de 1859 (4) e apareceram em O Espelho na seção "Revista de Teatros", sob a responsabilidade de Machado de Assis. Enfeixadas sob o título "Idéias sobre o Teatro", constituem-se em um ensaio no qual o crítico expõe suas idéias fundamentais sobre o gênero e a representação dramática. Dessas primeiras produções críticas, duas se referem ao teatro e a terceira versa sobre o Conservatório Dramático.

A partir desses conceitos expostos, Machado con-

4. José Aderaldo Castello, na apresentação do volume Crítica da Coleção Nossos Clássicos da Agir dá o ano de 1860 para as primeiras publicações de Machado de Assis em O Espelho. A edição da Crítica Teatral a que nos reportamos é a de 1955 da W.M. Jackson Editores.

tinua, semanalmente, na mesma seção, a criticar espetáculos teatrais do Rio dessa época. Cada texto é precedido de um sumário, com as indicações dos assuntos nele tratados. Vão de 11 de setembro de 1859 a 01 de janeiro de 1860.

Em 1860, segundo a edição citada, suas críticas a parecem na "Revista Dramática", do Diário do Rio de Janeiro, com uma certa irregularidade de datas.

As duas primeiras têm um intervalo de 15 dias - são de 29 de março e 13 de abril e possuem sumário.

Todas as demais se apresentam com títulos, o que vai revelar uma certa especificidade de assunto, dando maior unidade à sua crítica. E de fato elas vão abordar, como se verificará nos títulos citados em seguida, o estudo detalhado de autores, obras ou produções teatrais de um determinado período. As pinceladas gerais cedem lugar ao traço firme do contorno crítico.

Ainda de 1860 - 24 de julho - é a sua crítica sobre "Os Mineiros da Desgraça".

A seguinte, do ano de 1863, publicada em 1º de setembro, é sobre "A Morte de João Caetano".

Temos então um intervalo de dois anos até a publicação de "Os Primeiros Amores de Bocage" (carta) em 15 de agosto de 1865.

Do apanhado geral que faz sobre "O Teatro Nacional" (13/02) passa aos estudos específicos de obras e autores que mais se destacaram no espaço teatral de então: "O Teatro

de Gonçalves de Magalhães" (27/02); "O Teatro de José de Alencar" (06.13.27-03); "O Teatro de Joaquim de Macedo" (01.08-05).

Sem dúvida, em termos de crítica teatral, autores e obras abordadas, o ano de 1866 retrata, parece-nos, o que de melhor Machado escreveu.

As datas exprimem o ritmo de trabalho do escritor, que parece englobar os assuntos "por mês". Fevereiro é dedicado ao início do nosso teatro; março, a uma das figuras mais importantes da dramaturgia daquele tempo - José de Alencar; agosto, a outro dramaturgo de talento, Macedo.

E de novo um hiato em sua produção crítica...

O seu próximo comentário é de 1875 (10-01) e recebe o título de "Rei Morto, Rei Posto".

Três anos após ele conta, em O Cruzeiro de 21 de maio de 1878, a sua versão sobre "O Caso Ferrari". E, em 1879, o estudo sobre "Antonio José", publicado na Revista Brasileira, I, de 1879, encerra sua atividade de crítico teatral.

4.2.1. "Idéias Vagas - A Comédia Moderna"

Sem dúvida podemos dizer que - "Idéias Vagas - A Comédia Moderna" - publicado na Marmota Fluminense, em 31 de julho de 1856, e assinado com o pseudônimo AS, constitui-se, enquanto texto, em embrião da crítica teatral de Machado de Assis, uma vez que, apenas em 1858, irá o escritor dedicar-se, de fato, ao comentário e julgamento de obras literárias e de teatro.

Embora escrito por Machadinho, como o chamavam aos dezessete anos, este texto, além de ilustrar a atração que Machado, desde cedo, sentiu pelo Teatro, já expressa o conceito de crítica, que, anos mais tarde (1865), Machado definiria no seu "Ideal do Crítico": "A crítica é acima de tudo análise e deve ser o resultado da ciência e da consciência do crítico".

O estudo de alguns aspectos do ensaio revelam não apenas a análise do fenômeno teatral aqui e fora do Brasil, como evidenciam os conhecimentos que Machado já tinha então sobre esta Arte("ciência") e a sua postura crítica (consciência) frente aos problemas reais que afetavam o público e o teatro nacional.

Culturalmente, ele vê o teatro como um meio de informação - "O teatro, assim como a imprensa, é uma página brilhante pela qual se conhece o estudo e o grau de civilização de um povo" - e de formação - "No meio, pois, destes desvairios, de progressos e civilização, é o teatro olhado como verdadeiro lugar de distração e ensino; - o verdadeiro meio de ci

vilizar a sociedade e os povos", baseando-se, esse seu enfoque, nos preceitos da crítica horaciana, segundo os quais a valorização da obra literária se prende à sua maior ou menor eficácia - cia como veículo de ação moral.

Artisticamente, define o teatro como espelho (estudo/análise) da sociedade:

"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 apenas por uma taça de champanha! (...) ver a interessante coquete 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!"

Cabe, aqui, um parêntese sobre essa óptica teatral, pois Machado a conservará, ao longo da vida, sob as mais diversas formas literárias - em seus romances, contos, crônicas, etc. Talvez, na sua dramaturgia é que a opacidade deste espelho se tenha feito sentir, não espelhando personagens como Capitu.

Demonstra o seu conhecimento de autores franceses em voga - "Ao teatro ver as composições dramáticas da época, as produções de Eméry e Bourgeois!" - bem como do gosto dramático predominante - "Oh que é sublime! O gosto dramático adotado pelo século é assaz belo, e mostra a emblematidade das idéias progressivas dos talentos da época!"

Comenta o gênero dramático que desponta salientando o seu aspecto moralizador, componente importante não só da nova estética, como da sua própria visão de Arte: "Ao teatro ver as cenas espirituosas da comédia moderna envolvendo uma lição de moral em cada dito gracioso" - e contrapõe esse modernismo às atitudes retrogradadas do nosso teatro - "Entre nós, porém, (desculpe-me, se há erro em dizê-lo) este modernismo é pouco aplaudido".

Enfoca a situação da nossa dramaturgia, analisa-a, critica a posição antagônica do teatro nacional frente às mudanças ocorridas no teatro europeu.

Gostaria que o nosso teatro acompanhasse "os progressos do teatro dramático", mas, pelo contrário, o vê preso às formas grosseiras "da farsa antiga e sem gosto, das clássicas cabriolas e da atroadora pancadaria", que eram tão ao gosto do nosso público. É esse público que, moldado pelo gosto farsesco, ele cita como principal entrave à entrada da comédia moderna no Brasil: "...em todo caso, porém, para mim, é evidente que o motivo dessa indiferença é em grande parte a perniciosa existência entre nós de alguns frenéticos apreciadores da farsa antiga...".

Em seguida, ele confirma que as "tendências pouco favoráveis ao desenvolvimento da comédia moderna nascem desta classe do povo" e pede aos leitores que reflitam sobre essa colocação. É a crítica militante!

O estudo desse texto levou-nos a concluir que em Machado, muito cedo, já se fazia presente a "ciência da literatura dramática", permitindo-lhe uma crítica mais lúcida e bem

embasada. A consciência, que lhe era própria, burilada pelos juízos morais que lhe norteavam as críticas, complementava esse "ideal do crítico", que ele pregou e realizou. O alerta final do texto, com o qual ele tenta "acordar" os leitores para o que está acontecendo com o público e o teatro nacional é uma forma de indicar, aos que lêem, naquele momento, um caminho para o verdadeiro sentido da arte.

É o orientador proposto pelos modelos europeus da crítica. É o crítico Machado no exercício da sua tarefa didática com relação ao seu espaço sócio-cultural!

Sem dúvida o ensaio "preparatório", como talvez poderíamos chamá-lo, já revela as qualidades que estarão presentes, possivelmente de forma mais acentuada, ou madura, em toda sua atividade de crítico teatral, bem como as bases sobre as quais ele construirá seus julgamentos das obras literárias - o fim moral da Arte e o espelhamento da sociedade nas obras literárias - refletindo as influências sofridas por ele, de Horácio e Madame de Staël.

4.2.2. "Idéias sobre o Teatro"

Machado estréia na Crítica Teatral propriamente dita com a publicação, em O Espelho, na seção "Revista dos Teatros", de um ensaio sobre o teatro, dividido em três partes : as duas primeiras - intituladas "Idéias sobre o Teatro - I e II -", respectivamente de 25 de setembro e 2 de outubro de 1859 - e a terceira - "O Conservatório Dramático" - de 25 de dezembro do mesmo ano e que complementa esta iniciação crítica do jovem escritor sobre a arte teatral.

Da leitura desses seus primeiros artigos de crítica, constatamos como enfoque básico do fenômeno teatral uma dupla óptica - a do teatro, enquanto Arte e como tal, com um fim moralizador, e a do teatro, enquanto forma de expressão artística de um povo, determinada, nessa medida, pelo meio - a mesma que ele já usara nas primeiras impressões críticas enfeixadas em "Idéias Vagas - A Comédia Moderna".

A partir dessas direções encontradas nas crônicas teatrais pudemos concluir que a crítica de Machado de Assis é, antes de tudo, uma crítica social, na qual, a arte tomada como expressão de um povo - tal como preconizara Madame de Staël, nos novos rumos que deu à crítica - torna-se o reflexo da cultura desse povo. E aí questionar a sua arte é, sem dúvida, questioná-lo.

No ensaio crítico "Idéias sobre o Teatro", Machado revela esse questionamento artístico social a nível da encenação, da dramaturgia e da própria instituição artística - O Conservatório Dramático.

I

No primeiro texto do ensaio - "Idéias sobre o Teatro" - como o próprio título sugere, Machado expõe o seu pensamento sobre a arte dramática no Brasil, dando ênfase especial à encenação, ao teatro enquanto tablado.

A abordagem inicial do problema constitui-se de uma análise do papel desempenhado pela arte dramática no Brasil de então:

"A arte dramática não é ainda entre nós um culto; as vocações definem-se e educam-se como um resultado accidental. As perspectivas do belo não são ainda o imã da cena; o fundo de uma posição importante ou de um emprego suave, é que para lá impele as tendências balbuciantes. As exceções neste caso são tão raras, tão isoladas que não constituem um protesto contra a verdade absoluta da asserção.

Não sendo pois, a arte um culto, a idéia desapareceu do teatro e ele reduziu-se ao simples foro de uma secretaria de Estado. Desceu para lá o oficial com todos os seus atavios; a pêndula marcou a hora do trabalho, e o talento prendeu-se no monótono emprego de copiar as formas comuns, sedições e fatigantes de um aviso sobre a regularidade da limpeza pública."

E a deduzir das palavras do crítico, a Arte não desabrochava por aqui...

À sua visão de teatro contrapunha-se a realidade brasileira: o nosso teatro só existia em termos oficiais.

Mascaravam vocações em carreiras públicas. Mascaravam a arte propriamente dita em Instituição. Mascaravam o que deveria ser a expressão dramática da nossa gente com as formas "oficiais" e importadas de Arte.

Sem dúvida eram sombrios os tons com que Machado coloria o quadro artístico dessa nossa época teatral:

"Assim basta a boa vontade de um exame ligeiro sobre a nossa situação artística para reconhecer que estamos na infância do moral, - e que ainda tateamos para darmos com a porta da adolescência que parece escondida nas trevas do futuro".

E o crítico não estava sozinho nessa opinião; Veríssimo assim se refere à sociedade dessa época:

"A nossa sociedade, quer a que se tem por superior, quer a média, não tem senão uma sociabilidade ainda incoerente e canhestra, de relações e interdependências rudimentares e limitadas."
(5)

Como se percebe o meio social descrito por Veríssimo retrata bem a "infância do moral" a que Machado se referia.

É preciso, no entanto, não esquecer que o Brasil é um país jovem ainda, recém independente das amarras que o prendiam a Portugal.

Porém, parece que não é apenas o primarismo da arte que preocupa Machado. Através da metáfora religiosa, ele expõe um problema ainda mais sério - o da manipulação da arte para outros fins que não os artísticos.

"Assinaladas e postas de parte certas crenças ainda cheias de fé, esse amor ainda santificado, o que resta? Os mercadores entraram no templo e lá foram pendurar as suas alfaias de fancaria .

5. VERÍSSIMO, José. "O Teatro e a Literatura Dramática". In: História da Literatura Brasileira, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916. Cap. 17.

São os jesuítas da Arte; os jesuítas expuseram o Cristo por taboleta e curva - ram-se sobre o balcão para absorver as fortunas. Os novos invasores fizeram o mesmo, a arte é a inscrição com que parecem absorver fortunas e seiva."

Religião e arte são enfocadas por ele pelo mesmo prisma: o da exploração, o que sem dúvida reflete a incipiência artística e religiosa do povo, ao mesmo tempo que insinua a presença do explorador. No caso da religião, está claro serem os jesuítas os exploradores. E quem seriam os jesuítas da arte? Quem seriam os novos invasores?

Machado não explicita nomes, apenas constata fatos. Os explorados, no entanto, formam o público - elemento que, em se tratando da arte teatral adquire uma importância singular, uma vez que a sua estética é, em grande parte, determinada pelo gosto, pela opinião e pelo sentimento do público que frequenta o teatro.

E a metáfora criada por Machado chama a nossa atenção para esse povo explorado por aqueles que manipulavam a arte no Brasil, servindo-se dela - tal como os jesuítas se serviram da Religião - para acobertar, na opinião do crítico, outros interesses, talvez os mesmos da ordem religiosa - manter o Poder - só que a estes, pela proximidade temporal, Machado insiste em não nomeá-los, explicando que "A arena da arte dramática entre nós é tão limitada, que é difícil fazer aplicações sem parecer assinalar fatos ou ferir individualidades".

O não revelar nomes, não o preocupa, mas sim o povo, uma vez que Machado valoriza na arte a sua expressão artística. E é com o questionamento sobre esse público que comple-

menta a sua análise do nosso tablado:

"As platéias estão aqui perfeitamente educadas? A resposta é negativa. (...) Aqui há um completo deslocamento; a Arte divorciou-se do público. Há entre a rampa e a platéia um vácuo imenso de que nem uma nem outra se apercebe."

Desalentadora constatação, sem dúvida!

São elos de uma corrente - se a Arte não viceja a qui é também culpa do público, porque ele funciona como um "termômetro" da arte teatral.

"Uma platéia avançada com um tablado balbuciante e errado é um anacronismo, uma impossibilidade. Há uma interna relação entre uma e outro. Sófocles hoje faria rir ou enjoaria as massas; e as platéias gregas pateariam de boa vontade uma cena de Dumas ou Barrière".

Aqui, no entanto, a situação se apresentava "sui generis" porque embora houvesse "um vácuo imenso entre a rampa e a platéia", o que se constatava de pior na situação era que "nem uma nem outra se apercebia" de tal fato!

Estava mais do que evidente que a arte teatral de então, a julgar pelos juízos expressos por Machado sobre ela, mais empobrecia o espírito brasileiro do que o enriquecia.

E não era essa arte, a sonhada por Machado. Era natural que o jovem crítico que recebera a influência do romantismo e do realismo - estéticas nas quais a sociedade começa a ser valorizada, refletisse, na sua crítica, essa preocupação com o social - também um dos cânones da crítica francesa de então.

"...a arte não deve desvairar-se no doudo infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas: copiar,

acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade.

Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente.

Assim os desvios de uma sociedade de transição lá vão passando e a arte moderna toca corrigi-la de todo".

Sem dúvida o seu sonho era grande. Ele queria para o teatro brasileiro, que mal despontava (1838) uma arte que o transformasse, o engrandecesse, que lhe desse, enfim, um significado próprio.

É a transposição dos ideais críticos da França, nosso modelo cultural e artístico, que já tinha uma arte dramática consolidada sobre nomes como Racine, Molière, entre outros, para a nossa iniciação cênica, balbuciante ainda em texto e palco.

Havia, pois, em todo esse movimento crítico - como no literário em geral - uma falta de sincronia entre os ideais propostos - nascidos em um outro contexto - e o nosso momento histórico.

Percebendo essa inadequação, talvez, é que Machado clamasse por iniciativa, como a única saída para a estagnação em que se encontrava a arte dramática no Brasil.

"Serão desconhecidas as causas dessa prostituição imoral? Não é difícil assinalar a primeira, e talvez a única que maiores efeitos tem produzido. Entre nós não há iniciativa.

Não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastor; há planetas, mas não há outro, de sistema.

A arte para nós foi sempre órfã; adornou-se nos esforços impossíveis quase de alguns caracteres de ferro, mas, caminho certo, estrela ou alvo, nunca os teve.

.....

A iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado - vai além da rampa, vai ao povo.

.....

A iniciativa pois deve ter uma mira única: a educação. Demonstrar aos iniciados as verdades e as concepções da arte; e conduzir os espíritos flutuantes e contraídos da platéia à esfera dessas concepções e dessas verdades. Desta harmonia recíproca de direções a_ucontece que a platéia e o talento nunca se acham arredados no caminho da civilização.

.....

Uma iniciativa firme e fecunda é o elixir necessário à situação; um dedo que, grupando platéia e tablado, folheie a ambos a grande bíblia da arte moderna com todas as relações sociais, é do que precisamos na atualidade."

O momento histórico em que vivia e o seu próprio pioneirismo no campo da crítica, apesar da pouca idade, não lhe serviram de entrave ao exercício da tarefa que escolhera.

Segundo os moldes europeus, ele deveria, para tanto, acima de tudo orientar, desempenhando uma tarefa didática com relação ao seu espaço cultural. E não desmerece esse papel, pois tenta através de seus escritos transmitir conceitos e orientações que levem a uma nova visão de arte, mais rica, mais profunda e a atitudes profícuas.

Vejamos como exemplo essas suas considerações finais da primeira parte do seu ensaio:

"É um fiat de reforma que precisa este caos.

Há mister de mão hábil que ponha em ação, com proveito para a arte e para o país, as subvenções improdutivas, em pregadas na aquisição de individualidades parasitas.

Esta necessidade palpitante não entra na vista dos nossos governos. Limitam-se ao apoio material das subvenções e deixam entregue o teatro a mão ou profanas ou maléficas.

O desleixo, as lutas internas, são os resultados lamentáveis desses desvios da arte. Levantar um paradeiro a essa corrente despenhada de desvarios, é a obra dos governos e das iniciativas verdadeiramente dedicadas."

Como se percebe das citações, a visão machadiana do fenômeno teatral não se restringiu apenas à representação, englobando também uma análise das influências do contexto histórico-cultural-social sobre essa arte e as influências dessa arte sobre esse contexto.

A amplitude desse enfoque transformou sua crítica, de simples avaliação, em um discurso sobre a arte, seus princípios e fins, revelador de uma das primeiras formas de se pensar o nascente teatro brasileiro.

II

O segundo texto do ensaio crítico machadiano - "Idéias sobre o Teatro" - é uma retomada das principais colocações feitas pelo escritor e expostas na primeira parte, embora enfoque de maneira especial a dramaturgia - "Se o teatro como tablado degenerou entre nós, o teatro como literatura é uma fantasia do espírito".

Ante tal afirmativa é natural o espanto do lei-

tor. A crítica data de 1859. E nessa época a nossa dramaturgia não era assim tão "fantasiosa" como a chamou Machado. Compare-se a sua observação com esta outra feita por Flávio Aguiar sobre o mesmo período:

"Sua produção (Alencar) para o palco se deu principalmente nos fins da década de 50 e princípios de 60, fase em que, insuflados pelos ventos do teatro realista francês, tão conservadores do ponto de vista ideológico quanto renovadores da cena, muitos autores nacionais se jogaram à tarefa de aumentar o repertório dramático das casas de espetáculo na Corte. Aí se contam Alencar, Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva, o próprio Macedo, entre vários outros." (6)

À primeira vista parecem contraditórias as opiniões.

Mas o próprio crítico corre em nosso auxílio:

"Não se argumente com meia dúzia de tentativas, que constituem apenas uma exceção".

e nos alerta, através da metáfora religiosa, para a vocação verdadeira e para a passageira:

"O poeta dramático não é ainda aqui um sacerdote, mas um crente de momento que tirou simplesmente o chapéu ao passar pela porta do templo. Orou e foi caminho".

Essa colocação leva a uma verdade: a nossa dramaturgia, embora tivesse tido muitos poetas dramáticos, não contou, naquela época, com muitas obras de valor.

Machado aponta três causas como as responsáveis por essa situação do teatro.

6. AGUIAR, Flávio. "Alencar: Um Teatro "Au Coin du feu". In: A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar. São Paulo: Ática. 1984. p. 23.

A primeira é a nossa dramaturgia que renegou, segundo ele, "a missão nacional em seu caminhar na civilização".

A segunda causa se encontra na "educação viciosa do paladar das platéias".

A terceira é o tradutor dramático, "espécie de criado de servir que passa de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha".

Indicadas as causas, ele tece considerações sobre as suas consequências.

A ausência de uma dramaturgia nacional resulta, pelo lado da arte, num "teatro que não reproduz a vida social na esfera de sua localidade".

E conclui:

"A civilização perde assim a unidade. A arte, destinada a caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora, vai copiar as sociedades ultrafronteiras. Tarefa estéril!"

Criar o teatro nacional era sem dúvida a proposta literária do Romantismo.

No entanto, para Machado, a nível da dramaturgia, essa proposta estava falida. Ele fala de um teatro "sem cunho local", que "reflete as sociedades estranhas", que - vai ao impulso de revoluções alheias à sociedade que representa", que "presbita da arte", que "não enxerga o que se move debaixo das mãos", acrescentando que a ausência de uma dramaturgia nacional se apresenta como consequência da falta de poetas dramáticos".

Para Machado, essa lacuna só tinha uma causa - "a falta de emulação das platéias". Essa platéia que ele já apontara como responsável pela situação do teatro da época.

"Uma educação viciosa constitui o paladar das platéias. Fizeram desfilar em face das multidões uma procissão de manjares esquisitos de um sabor estranho, no festim da arte, os naturalizaram sem cuidar dos elementos - que fermentavam em torno de nossa sociedade, e que só esperavam uma mão poderosa para tomarem uma forma e uma direção.

"As turbas não são o mármore que cede somente ao trespasar laborioso do escopro, são a argamassa que se amolda à pressão dos dedos. Era fácil dar-lhes uma fisionomia, deram-lha. Os olhos foram rasgados para verem segundo as conveniências singulares de uma autocracia absoluta.

"Conseguiram fazê-lo.

"Habituarão a platéia nos boulevards; elas esqueceram as distâncias e gravitam em um círculo vicioso. Esquecem-se de si mesmas; e os czares da arte lisonjeiam-lhes a ilusão com esse manjar exclusivo que deitam à mesa pública."

Com uma platéia alienada e com uma dramaturgia estrangeira não se poderia realmente falar em teatro brasileiro, por isso tinha razão Machado ao concluir: "o teatro não existe entre nós".

Decorrente, então, da não existência de uma dramaturgia nacional, deparamos com o problema de uma dramaturgia "importada", que, vindo suprir as lacunas da nossa cena - "É uma mina o estrangeiro, há sempre que tomar à mão" - traz consigo, para o nosso meio teatral, uma nova entidade, o tradutor dramático, a quem Machado já responsabilizara pela situação da arte dramática entre nós e, em especial, pela ausência de textos nacionais para o nosso palco.

A consequência é mais social que artística, porque "as massas que necessitam de verdades, não as encontrarão no teatro destinado à reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas da nossa civilização - e que trazem em si o cunho de sociedades afastadas".

O povo não encontrará, com certeza, nas representações estrangeiras, respostas às suas indagações, caminhos para suas incertezas, soluções para seus problemas. É um outro universo que lhe é apresentado.

A partir desse "vácuo que se cria entre a rampa e a platéia" o teatro é visto pelo povo apenas como passatempo, abdicando de seus fins artísticos, sociais e educativos.

Contra essa visão apenas lúdica do espetáculo, Machado já se insurgira em sua primeira crítica - "fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo" - responsabilizando-a pelo "anacronismo, as anomalias, as contradições grotescas, as mascaradas, o marasmo", que ele criticava nos espetáculos de então.

Apontava ainda, como consequência, a alienação artística do povo e propunha, para corrigir esse enfoque, segundo ele, defeituoso, do teatro como passatempo, a criação de uma dramaturgia nacional, capaz de enriquecer o espetáculo acrescentando-lhe um novo valor: a expressão da nossa gente.

Machado criticava essa visão lúdica do teatro, sem, no entanto, ter percebido que ela lhe era intrínseca.

É evidente que o teatro não deva ser encarado apenas como divertimento, mas excluir-lhe esse aspecto lúdico -

que lhe é inerente - é deformar-lhe a visão.

O crítico, porém, valorizava apenas a dramaturgia, concentrando somente nela as possibilidades de uma renovação da arte teatral, o que se explica, até certo ponto, pelo seu contexto histórico - cultural, onde começava a florescer o desejo de se firmar a nossa nacionalidade.

Mas como ela não tinha elementos para que isso se desse em nível do palco - pois, praticamente, os nossos atores e companhias eram importados, salvo a honrosa exceção de João Caetano - era evidente que os esforços dos intelectuais se voltassem para os nossos dramaturgos, como criadores dessa nacionalidade, a nível do texto.

Isso explica, também, porque a crítica machadiana vai se voltar muito mais para a análise dos textos dramáticos, não dedicando o mesmo cuidado à análise dos espetáculos teatrais.

Na sua função de orientador (proposta pela crítica da época), Machado tenta mostrar aos dramaturgos a importância da formação de um repertório nacional, como meio de circulação de nossos ideais e de nossas idéias e como forma de afastar do meio teatral a figura do tradutor.

Porém, anos mais tarde (1864), ele próprio seria um tradutor dramático. Embora de suas traduções tenham restado apenas três, sabe-se que, de 1864 a 1867, traduziu várias peças de Feuillet, Barrière e Plouvier, Beaumarchais, Sardou, etc.

Teria então o nosso crítico mudado de opinião?

É verdade que sua atividade crítica já não se desenvolvia com tanta regularidade, levando-nos a supor um certo cansaço com relação ao gênero, mas as suas opiniões críticas nem por isso deveriam ter mudado. Os autores traduzidos por Machado, sem dúvida, enriqueceram, artisticamente, a nossa bagagem dramática, mas mesmo assim continuariam, suas traduções, inoculando nas veias das platéias brasileiras o sangue de concepções estrangeiras. Isso já não lhe importaria mais?

Ou a tradução teria sido uma forma encontrada por Machado para substituir a falta de talento dramático que o impedia de ser um bom dramaturgo?

Não sabemos. Contudo, fica aqui o que é certo - a pesar de ter criticado a figura do tradutor dramático, ele próprio se torna um deles.

O tradutor dramático apareceu, no cenário teatral da época, segundo Machado, como consequência inevitável do próprio momento histórico literário - "Podiam dar a mão aos ta lentos que se grupam nos derradeiros degraus à espera de um chamado. Nada!". Ele veio suprir a "deficiência de poetas dramá ticos" que gerou deslocamentos, levando a tantas conseqüên cias no campo da arte teatral.

Artisticamente podemos apontar uma mudança no enfoque da dramaturgia, pois o teatro não reproduziria então "a vida social na esfera da sua localidade". Deixaria, portanto, de ser o espelho da sociedade, tal como Machado o concebia.

No seu primeiro texto, ainda embrionário, sobre

a crítica teatral no Brasil - "Idéias Vagas - A Comédia Moderna" já Machado definia o teatro como - espelho da sociedade.

E neste ensaio, posterior àquele, é sob essa mesma óptica que o analisa.

A metáfora, gerada nos princípios da crítica de Madame de Staël, revela, em nível estético, uma visão realista - a cena deve espelhar a sociedade -; a nível social, uma preocupação com o cunho nacional da dramaturgia; a nível moral, implica na transmissão, através do modelo refletido, dos valores éticos.

Esteticamente, Machado extrapola dessa óptica teatral, parece-nos, para uma visão da Arte em geral. Pelo menos no romance ele tentou se servir do processo do espelhamento. Tanto assim que quase todos os seus críticos são unânimes em dizer que seus romances retratam tipos sociais, salvo alguns que analisaram sua obra sob um outro enfoque - como é o caso, por exemplo, de Roberto Schwarz, de Dirce Côrtes Riedel e de Raymundo Faoro, entre outros - descobrindo nela outras dimensões sociais, poéticas e político-sociais, que uma máscara - linguagem tenta, a princípio, encobrir.

Ele tentou, também no romance, espelhar o homem, não circunscrito a uma sociedade, mas na sua essência. E o fim proposto era o mesmo: o moralizador.

Só que na narração o processo do espelhamento trai-se, ampliando-se, multifacetando-se, na ambigüidade de imagens refletidas.

O que não realizou na linguagem cênica, ele o fez

na narrativa, criando através dela e com ela uma sucessão de máscaras superpostas que ampliaram a imagem do real, transformando-a.

A nível social, a metáfora deixa de existir quando o tradutor dramático aparece "pois o sangue da civilização, que se inocula também nas veias do povo pelo teatro, não desce a animar o corpo social".

A nível moral, Machado tenta alertar aos leitores para a importância desse espelhamento cênico como "canal de iniciação". É sobre essa importância que versará grande parte deste seu ensaio.

Porém o valor educativo e a força de iniciação que Machado ressalta na arte dramática não são novos. A Igreja já se preocupava com eles a ponto de proibir, no século XVIII, os espetáculos nas Igrejas e até em qualquer lugar. E a autoridade civil, "tendo em conta o grande valor educativo dos espetáculos e reconhecendo sua necessidade como escola de valor, de política, de moral e fidelidade aos soberanos"(7) investia na construção de teatros públicos.

Ele tenta acordar a sociedade para a valorização dessa arte, como meio de iniciação.

É que no tablado os homens vêem "a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática".

Mesmo que a platéia não consiga absorver toda a mensagem, com certeza, a relação criada pela visualização do

7. CACCIAGLIA, Mário. "O século XVIII" in Pequena História do Teatro no Brasil. São Paulo: T.A. Queiroz. EDUSP, 1986, p. 19.

outro, que pode ser a nossa própria representação, gera uma empatia tão forte que, na realidade, a linguagem oral passa a um segundo plano, pois é apenas um dos signos da mensagem, que no caso é o palco todo.

Essa interação - palco/platéia - sugerida pela comparação da cena a um "espelho fotográfico" onde se miram os espectadores - é que singularizava, na época (depois teríamos o cinema) esse "canal de iniciação".

Por isso Machado insiste na proposição, admoestando seus leitores sobre a importância não só do teatro, como do jornal e da tribuna, meios que são, todos eles, de iniciação.

Porém a tribuna e o jornal necessitam de homens mais letrados, que sejam capazes de deglutir a mensagem. O teatro mostra, expõe. Da abstração das idéias da tribuna e do jornal para a concretização delas: o palco.

E adverte:

"No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente as caligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários".

Ele tenta orientar (ei-lo em sua tarefa de crítico) aos que o lêem sobre o caráter pedagógico da arte dramática, quando em sua realização plena: o palco.

Indica então os aspectos teatrais que atuam sobre o espectador, criando-se o que se poderia chamar da sinestesia da mensagem: na sua maior parte, todos os sentidos comungando

dessa experiência do palco.

"... em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de que cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação".

Essa valorização da cena está ligada ao aspecto social. Se o povo não tem consciência dessa força de iniciação de que é dotado o teatro, os poderosos sempre a tiveram, bastando citar a título de ilustração a nossa própria censura. A ideologia dos textos dramáticos importava mais à coroa do que a expressão artística dos mesmos. É o medo de que caissem as "caligens aos olhos das massas".

E Machado passa do ideal para a realidade. As suas constatações sobre o que era o nosso teatro revelam o desalento do crítico:

"Sem literatura dramática, e com um tablado, regular aqui, é verdade, mas deslocado e defeituoso ali e além, - não podemos aspirar a um grande passo na civilização.

À arte cumpre assinalar como um relevo na história as aspirações éticas do povo - e aperfeiçoá-las e conduzi-las, para um resultado de grandioso futuro".

Temos que concordar com Machado - o nosso teatro não existia. O que aí estava dominando as cenas brasileiras não era fruto da nossa sociedade. Era uma cópia retalhada de outras.

O crítico fecha suas considerações sobre a arte teatral pedindo que haja iniciativa, pois de todas as causas por ele apontadas, "a primeira e talvez a única que maiores e-

feitos têm produzido" é a falta de iniciativa.

"O que é necessário para esse fim?
Iniciativa e mais iniciativa".

4.2.3. "O Conservatório Dramático"

É interessante analisar as idéias de Machado de Assis sobre o Conservatório Dramático Brasileiro, expostas neste ensaio de 1859, e compará-las com a sua atuação como membro deste mesmo Conservatório.

Começa falando sobre os fins da instituição que, segundo ele, devem ser dois: "o moral e o intelectual". O primeiro procurando corrigir "as feições menos decentes das concepções dramáticas" e o segundo "analisando e decidindo sobre o mérito literário".

Esses fins refletem o seu modo de pensar a instituição, justificando-a - "com estes alvos um conservatório é mais que útil, é necessário" - ao mesmo tempo que revelam a sua concepção de Arte, que engloba o aspecto estético e o educativo.

Mas o que era o Conservatório?

Ainda no entender do crítico havia um "divórcio entre a idéia e o corpo", ou seja, entre os preceitos expostos por ele - e que de certa forma eram os mesmos de que estavam imbuídos os cidadãos que propuseram a criação do Conserva-

tório (8) - e os adotados, na prática, pela instituição.

Uma análise da atuação do Conservatório leva Machado a concluir que a decência estava apenas ligada à plasticidade. Coberto o corpo, ninguém se importava com as idéias.

Os censores não se preocupavam com os aspectos referentes às "leis do país, e à religião"... do Estado.

Quanto ao mérito literário, os julgamentos acusam uma total lacuna. Pudemos correr os olhos sobre alguns, quando pesquisávamos, na Seção de Manuscritos (B.N.), os pareceres dados por Machado de Assis. São documentos que atestam, sem dúvida, a validade da crítica machadiana: poucos comentários, sem grande originalidade, que não revelam nunca o valor estético da peça julgada.

Revelam, no entanto, uma Arte a serviço do poder o que se comprova pela resposta do Imperador a um ofício que lhe fora enviado pelo Conservatório, colocando-se a questão da censura.

"(...) sendo a sujeição ao julgamento do Conservatório só obrigatória, quando as obras censuradas pecarem contra a veneração à Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades Constituídas, e contra a guarda da moral, e decência pública: nos casos, porém, em que as obras pecarem contra a castidade da língua, e aquela parte que é relativa a ortoepia, a sujeição só pode ser voluntária, devendo o Conservatório n'estes dous casos notar os defeitos, mas não negar a licença(...)"

(9)

8. Sobre o assunto ver o capítulo sobre o Censor.

9. Decreto nº 425 de 19 de julho de 1845. Colleção das Leis do Brasil. Typografia Nacional. Rio de Janeiro. (O grifo é nosso).

Este decreto regulamentava, como se depreende de sua leitura, a forma de censura a que deviam se submeter os censores, ou seja, explicitava uma ordem de valores a ser observada no julgamento da obra dramática.

Sem dúvida que essa ordem, estabelecida pelo Imperador, divergia daquela, inicialmente proposta pelos fundadores do Conservatório (10).

Infelizmente prevaleceu o decreto do Imperador descaracterizando a censura de seu principal papel: todo julgamento devia embasar-se na ideologia da Coroa.

O Conservatório mascarava uma forma institucionalizada de censura do poder e não da Arte. Essa nossa visão do papel desempenhado pelos censores resultou de uma análise feita por Sonia Salomão Khède, dos pareceres dados por eles, das normas de censura estabelecidas e de todo o contexto histórico-social, onde esses fatos aconteceram (11).

Se, no entanto, a referida analista pôde avaliar a época criticada através dos dados do seu contexto, Machado, como crítico, sofreu a limitação imposta pelo seu. Percebeu apenas o desenfoque da censura do pólo artístico:

"Julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e à religião, não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua. Na segunda hipótese há mister de conhecimentos mais amplos, e conhecimentos tais que possam legitimar uma magistratura intelectual. Na primeira, como disse, basta apenas meia dúzia de vestais

10. O estudo desses documentos se encontra no capítulo referente ao Censor.

11. KHÈDE, Sonia S. Censores de Pincenê e Gravata: Dois Momentos de Censura Teatral no Brasil. Rio: Codecri, 1981.

e duas ou três daquelas fidalgas devotas do rei de Mafra. Estava preenchido o fim.

Julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito, é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação."

A crítica machadiana condicionava-se, assim, às possibilidades de respostas criadas pelo seu contexto histórico-cultural.

Desta maneira não lhe passou despercebida nem a inutilidade da ação de um conservatório de tal forma constituído, nem a imutabilidade de suas normas. Uma olhada para trás, na história, o fez constatar que, passados catorze anos da data do decreto imperial, que impunha à associação as regras de censura, nenhuma atitude havia sido tomada por parte dos censores para a alteração das mesmas.

Daí sua consideração sobre a "organização atual do Conservatório" que "viciado na primitiva não tem ainda uma fórmula e um fim mais razoável com as aspirações do teatro e com o censo comuns".

Daí também a crítica à permanência dos mesmos estatutos, que mais eram um obstáculo à Arte, do que uma maneira de promovê-la:

"(...) o Conservatório em vez de se constituir um corpo deliberativo, torna-se uma simples máquina, instrumento comum, não sem ação, que traça os seus juízos sobre as linhas implacáveis de um estatuto que lhe serve de norma".

A resposta imperativa aos problemas levantados -

"...façam dessa sacristia de igreja um Tribunal de censura" - caracteriza a sua crítica como militante e o crítico, como um orientador, que impele a mudanças - "ampliando as atribuições desse corpo" - que indica caminhos - "dando-lhe um caráter mais sério, outros direitos mais iniciadores".

O fecho do ensaio revela a postura crítica machadiana:

"Em matéria de arte eu não conheço suscetibilidades nem interesses. Emancipem o espírito, não de respeitar-lhe as decisões".

Em 1862, o autor da frase se torna censor desse Conservatório que ele, tão veementemente, chamara de "sacristia de igreja".

Seria, agora, o censor, tão emancipado em seus juízos, quanto o fora, enquanto crítico, em 1859? E seus pareceres refletiriam a postura crítica preconizada por ele no ensaio sobre o Conservatório Dramático?

De crítico a censor. Vale reproduzir a comparação com a fábula, feita por Joel Pontes:

"Machado termina o folhetim comparando o Conservatório a uma sacristia de igreja. É que as uvas estavam verdes... Convidado a participar dele, submeteu-se a tudo - poderíamos dizer que virou vestal ou sacristão - deu conscienciosos pareceres, proibiu e permitiu espetáculos, sempre coerente com seus princípios morais. O problema da censura em si, como limitação da liberdade de pensamento, não o preocupou". (12)

12. PONTES, Joel. "Apresentação" in Machado de Assis. Teatro. Rio de Janeiro; Agir, 1968. p. 7.

Dizer que as uvas estavam verdes parece-nos atribuir a Machado uma atitude interesseira de atacar para conquistar que não seria muito do seu feitio.

Preferimos ver na sua atitude o mascaramento do crítico. Ele faz parte da engrenagem e, se numa primeira vista d'olhos, se assemelha a um acomodado censor de então, um estudo mais cauteloso de seus pareceres revela o crítico militante que sempre foi. A consciência crítica com que formulou seus pareceres, a análise dos aspectos literários, lingüísticos e dramatúrgicos atestam um trabalho que muito tem a ver com as suas idéias, expostas neste ensaio, sobre o que deveria ser julgar uma peça.

A leitura de seus pareceres - capítulo referente ao censor - deixa entrever o cuidado de quem se preocupa com aspectos outros que não os da Coroa.

Foi fiel às proposições colocadas, pois em alguns pareceres chegou mesmo a se insurgir contra os estatutos, que criticara em seu ensaio sobre a instituição.

Joel Pontes aponta como sua principal falha o não se ter preocupado Machado com a censura enquanto forma de limitação da liberdade de pensamento.

Não seria o caso aqui de recorrermos, novamente, ao contexto histórico-social?

Teria Machado encontrado, nele, a enunciação para o problema e condições para formular uma resposta?

Na realidade, havia um ~~plano~~ de censuras: o da Co-

roa, o da instituição, que até certo ponto reproduzia o anterior; e o dos censores, que deveria reproduzir os outros dois.

Machado, com certeza, optou pela sua censura...

Comparadas - a sua atuação como censor (1862/1864) e as suas idéias sobre o Conservatório (1859) - encontramos mais a coerência de suas colocações, da teoria à prática, do que uma contradição delas.

É preciso não esquecer que Machado tem sempre duas faces - a que se apresenta ao público: comportada, social e profissionalmente bem posta, capaz de enganar não só a leitores comuns, como a críticos, e a outra, mais real, que ri e sorri de nossos enganos, numa atitude bem machadiana, de ludíbrio constante.

A essa outra é preciso perseguir, para encontrar posições, atitudes, comportamentos reveladores de um trabalho intelectual constante, ainda que submerso, e que para alguns justificaria a grande mudança do escritor da primeira para a segunda fase de sua carreira literária.

E nós nos perguntamos: - Esta tão decantada mudança não seria apenas o imergir da outra face, até então oculta?

Se como crítico atacou o conservatório, na função de censor, ele não o fez. Continuou, porém, essa sua atividade, em outras direções, sob outras máscaras, passando da crítica literária para a social.

Mascarava-se o crítico em romancista.

4.2.4. A Crítica de Folhetim

4.2.4.1. Espetáculos

Expostas as suas "Idéias sobre o Teatro", Machado passa da teoria à prática com as críticas aos espetáculos teatrais apresentados ao público do Rio de Janeiro, no período de onze de setembro de 1859 a primeiro de janeiro de 1860.

Ocupa, como "crítico de folhetim" ou "cronista dos fatos teatrais", como ele mesmo se alcunha, a seção "Revista dos Teatros" do jornal O Espelho.

Galante de Sousa, na Cronologia de Machado de Assis, publicada pela Revista do Livro, na edição comemorativa do cinqüentenário da morte de Machado de Assis (nº 11 - setembro - 1958), à página 145, assim se refere a esse primeiro posto oficial ocupado pelo crítico:

"1859 - setembro, 4 - Início da publicação de O Espelho, revista de F. Eleutério de Sousa. O periódico viveu até 1º de janeiro de 1860. Foi ali que apareceu, pela primeira vez, colaboração de Machado de Assis, com caráter obrigatório; além de outros trabalhos literários, redigiu a crítica teatral, chamada então "Revista de Teatros". Sua colaboração começa e finda com o periódico."

A primeira crítica teatral de Machado sai a onze de setembro, portanto oito dias após o primeiro número; no entanto, a afirmativa de Galante é exata quando se refere à data do encerramento do jornal, que é a mesma da publicação da última crítica teatral machadiana, 1º de janeiro de 1860.

Encontramos, na Biblioteca Nacional, referência a esse periódico, no Folhetim do Jornal do Comércio - A Semana-, com data de cinco de setembro de 1859 (nº 246):

"Ontem apareceu o primeiro número de um novo jornal consagrado à literatura amena.

É uma revista semanal que tem por título O Espelho e cujo redator em chefe, o Sr. F. Eleutério de Souza, já era apreciado pelo seu talento".

São feitas outras observações, não pertinentes ao nosso estudo, mas nada é dito sobre a participação de Machado de Assis. Fica claro, como já foi transcrito acima, que a revista era de "literatura amena", e o próprio folhetinista, ao se referir ao jornal, pede que as "senhoras fluminenses" sejam suas madrinhas.

Tais colocações nos levam a inferir que as críticas teatrais escritas por Machado, nessa revista, deveriam atender ao gosto desse público e que não lhe seria lícito, portanto, aprofundar muito suas análises, pois o que os leitores, principalmente as leitoras, esperavam eram comentários superficiais sobre os espetáculos da época.

O próprio Machado o confirma: "Não faço análise profunda; nem pretendo especializar defeitos".

Levava, porém, a sério, a sua atividade crítica - "Lá estive no posto oficial que me confere o cargo de cronista" - mesmo quando as peças não lhe agradam - "Assim não foi por simples gosto que fui assistir ao Cativo de Fez (...). Duas foram as razões que lá me levaram: o meu dever de cronista, (...)" - ou quando o excessivo calor o castiga fisicamente - "Acima dos furores da estação e das minhas tendências orien-

tais está o dever, o implacável dever de relatar os fatos do teatro".

É próprio do caráter machadiano esse cumprimento do dever, como é do seu estilo a leve ironia com que a ela se refere - "Talvez não me conheçam, mas é fácil; um cronista é reconhecido entre um povo de cabeças. Eu então cheiro a folhetim a duas léguas de distância".

Era a crítica da época, a do folhetim, berço, sem dúvida, da crítica teatral vindoura, mais séria, feita com um maior embasamento teórico e mais centrada na análise do espetáculo do que a de então.

Embora, semanal e constante, essa atividade crítica folhetinesca teve pouca duração, limitando-se a um breve lapso da história do espetáculo no Brasil - 11 - setembro - 1859 a 01 de janeiro de 1860 (13) - e restringindo-se ao que ocorria na Capital do Império.

O repertório (14) analisado por Machado era composto de dramas (22), comédias (17), comédia-drama (1), tragédia (1), cenas (2), ilustrando, a diversidade dos espetáculos criticados, a alternância dos gêneros levados à cena carioca.

Para bem avaliar essas crônicas, pareceu-nos indispensável recorrermos a uma fonte primária, os jornais da época, para conhecimento do repertório apresentado pelos teatros do Rio de Janeiro, nesse mesmo período.

13. Vide anexo II.

14. Vide anexo III.

Pudemos consultar apenas o Jornal do Comércio, único periódico microfilmado desse ano, que mantinha uma coluna diária, intitulada Teatros - que variava de tamanho de acordo com o dia da semana - e onde eram publicados os anúncios dos espetáculos que estavam ou entrariam em cartaz no Alcazar Lírico, no Fluminense, no Santa Tereza, no São Pedro de Alcântara, no São Januário, no Ginásio Dramático e, algumas vezes, no Ginásio do Botafogo.

No entanto, o universo teatral do cronista limitou-se apenas a três dessas casas de espetáculo - apenas quatro vezes se refere ao Lírico - que existiam na época, no Rio de Janeiro - o São Januário, o São Pedro de Alcântara e o Ginásio Dramático - merecedoras que foram da atenção constante do crítico durante a sua atividade (15).

O levantamento da programação teatral da semana na qual Machado inicia o seu ofício de crítico nos permitiu formar um painel do teatro da época, uma vez que os títulos das peças já caracterizavam, de certa forma, o repertório de cada um deles.

O do Alcazar Lírico - La Fille Terrible (vaudeville) - e o do Lírico Fluminense - Os Mártires (ópera) - estão mais voltados para a música, embora no primeiro sempre houvesse um vaudeville, uma comédia em um ato encerrando o espetáculo. Na programação da primeira semana de setembro, a que estamos nos referindo, antecedendo a peça La Fille Terrible, havia uma apresentação de concerto e ária cômica.

15. Vide anexo IV.

Machado, porém, afirma, várias vezes, em suas crônicas, o quanto lhe desagrada esse tipo de espetáculo no qual predomina a baixa comédia, razão, talvez, pela qual, não se referisse a eles em seus comentários do folhetim. No entanto, não deixa de mencionar as apresentações musicais mais importantes que tiveram lugar no Lírico Fluminense, como Os Mártires, Lombardos, a Academia Vocal e Instrumental, o Trovador.

As programações do Santa Tereza - Jocelyn ou O Marinheiro da Martinica e Destes Há Poucos - e do São Januário - O Desertor Francês e A Corda Sensível - não chegam a ter grande relevância na cena carioca, pois são teatros menores, dos quais, só ao último faz Machado menção em suas crônicas.

O repertório, porém, do São Pedro de Alcântara - O Naufrágio da Meduza - e do Ginásio Dramático - O Asno Morto - é que definirá, realmente, a atividade teatral do momento.

Dessa programação apresentada, Machado se refere, em sua crônica, apenas à peça em cartaz no Ginásio Dramático - O Asno Morto - uma obra romântica, excepcionalmente apresentada nos palcos do Ginásio e com a qual abre a sua atividade de crítico teatral. O comentário à obra, parece contudo, prender-se mais ao teatro do que propriamente ao texto, tendo a peça recebido a sua atenção, sem dúvida, pelo local onde se deu a sua representação.

Os dados que encontramos em nossa pesquisa sobre esse período do teatro carioca justificam o destaque dado por Machado, em suas críticas, a esses dois teatros, uma vez que representavam tendências dramáticas dominantes no tablado da época: as peças do São Pedro de Alcântara, com o empresário

João Caetano, à frente, pertenciam, no mais das vezes "a velha escola", enquanto que as do Ginásio Dramático - renovador da cena teatral, com Émile Doux - pertenciam ao realismo, ou à "nova escola", no dizer de Machado.

Esses dois teatros foram, sem dúvida, marcos da cena carioca da época.

Em 1855, considerado o ano do nascimento do teatro realista brasileiro, é inaugurado o Teatro Ginásio Dramático, antigo São Francisco de Paula, a 12 de abril, com a representação, pela companhia formada por Joaquim Heliodoro e Maria Velluti, da peça O Primo da Califórnia, de Joaquim Manuel de Macedo, dirigida pelo francês Emile Doux, que deu ao novo teatro uma característica decisiva.

Segundo Mário Cacciaglia, em sua Pequena História do Teatro no Brasil, o nome do teatro foi dado pelo empresário Joaquim Heliodoro, "lembrando o Gymnase de Paris, reino incontestado do repertório realista francês", mas adverte:

"É preciso dizer que esse teatro frequentemente tinha de novo apenas as roupas dos atores, sob as quais ainda permanecia o velho drama servido com outros molhos".

Diversa, contudo, é a opinião expressa por Machado em 1859, quando o Ginásio já tinha de vida, quatro anos:

"O pequeno teatro, o primeiro da capital, esteve efetivamente arraiado de novas galas e custosas louçanias. É um livro para escrever, e eu o lembro aqui a qualquer pena em disponibilidade, as noites do Ginásio. Em sua vida laboriosa ele nos tem dado horas aprazíveis, acontecimentos notáveis para a arte. Iniciou ao público da capital, então sufocado na poeira do ro

mantismo, a nova transformação da arte - que invadia então a esfera social. Não faltaram desejos de levar à fogueira da expiação esse novo Huss. Mas ele venceu, porque levantava acima das vistas especulativas o dogma das concepções modernas. Efetivamente marcou uma nova era na arte. As criações fastidiosas de uma escola de transição caíram então para uma pequena parte do público. O resto que não se quis converter às máximas dos novos huguenotes, lá caminha embalado nas emoções fulminantes de uma peripécia de punhal. Deus o tenha por lá".

E a deduzir pelas suas crônicas o teatro, embora pequeno, nas suas dimensões, como várias vezes afirma o crítico, ocupava um grande espaço na cena teatral fluminense. Atrizes vinham de outros estados - "sábado passado houve uma estréia também, a da Sra. Isabel do Rio Grande - ou de outros países - "... como estréia da Sra. Eugênia Infanta da Câmara, mandada a contratar a Portugal, pela empresa daquele teatro" - para ali representarem, numa demonstração evidente da importância granjeada pelo Ginásio nos meios artísticos da época.

Para Machado, essas estréias além de aumentarem "gradualmente no espírito do público" o prestígio do teatro revelam uma preocupação empresarial que vai além do momento presente - com um pessoal numeroso, não se recusa a aumentá-lo em proveito de seu futuro" - abrindo perspectivas para novas encenações, contribuindo para um melhoramento da cena nacional.

No entanto o próprio Machado se refere a "algumas apreensões levantadas há algum tempo acerca da decadência daquele pequeno teatro". Mas em seguida acrescenta "creio que estão completamente destruídas com as freqüentes aquisições, de

que se enriquece aquela jovem e inteligente corporação".

É evidente o seu entusiasmo por essa casa de espetáculos. E ele o reafirma sempre ao longo de suas apreciações, diretamente, na crítica à decoração, por exemplo, do drama Probidade, por não achá-la à "altura da importância do Ginásio, como pessoal, como repertório e como público" - ou, indireta - mente, pelo espaço que lhe destina, em suas crônicas, aos comentários das peças ali representadas.

Dos quarenta e seis peças (16) citadas por Machado em suas críticas, nem todas receberam a mesma atenção. De algumas ficamos sabendo apenas o título - Chins Conspiradores e Pedro Espanhol -; de outras, pequenas referências - Anjo Maria, Anjo e Demônio, A Torre de Londres, Vinte e Nove.

Do total, vinte e três peças foram representadas no Teatro Ginásio Dramático (17), incluindo-se nesse número a peça Mãe, de José de Alencar, posteriormente relacionada junto a esses textos, embora pertencendo a "Revista Dramática", pois encontramos nessa crítica as mesmas características de análise das anteriores.

Nem todas, porém, são exemplos do espírito que deveria dominar o palco do Ginásio, pois se o realismo, a partir de 1855, dominava nos palcos fluminenses, o romantismo ainda repontava em cena, algumas vezes.

Essa invasão, vez por outra, da dramaturgia romã

16. Vide anexo II.

17. Vide anexo V.

tica nos domínios da realista é sublinhada por Machado logo em sua primeira crítica:

"O Asno Morto pertence à escola romântica e foi ousado pisando a cena (18) em que tem reinado a escola realista".

Nessa mesma apreciação ele se define partidário da nova estética.

"Pertengo a esta última (a escola realista) por mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora". (19)

Em consequência dessa definição as peças românticas encontraram a resistência, ou, por que não afirmar o preconceito do crítico revelado nestas suas palavras:

"Assim não foi por simples gosto que fui assistir ao Cativo de Fêz, fantasia romântica representada em São Pedro. Duas foram as razões que lá me levaram: o meu dever de cronista, e a curiosidade de ver a Sra. Ludovina da Costa. (...) A Sra. Ludovina está no caso de Augusto, compensa os desvarios da velha escola; (...) se assim não fosse, o que iria eu lá ver? O Cativo? um drama inconsistente, inverossimilhante, com todos os defeitos da escola e sem uma só das suas belezas".

18. A referência à cena pode ser encarada no sentido amplo - a escola realista reinava nos palcos brasileiros, ou, no restrito, referindo-se, então, Machado, especificamente ao teatro onde a peça era encenada - O Ginásio Dramático, reduto cênico da dramaturgia realista.

19. É bem verdade que a leitura de suas peças não confirma essa assertiva machadiana. O que ele conseguiu imprimir nelas, sem dúvida, foi o caráter moralizador, mas sem o necessário "elan" dramático, que encontramos, por exemplo, em cenas de D. Casmurro, como se pode verificar em nossa dissertação de Mestrado - O Teatro Oculto na Ficção Narrativa de Machado de Assis: O Caso da Adulteração de um Adultério.

Tenta, porém, enquanto crítico, manter a dignidade do ofício, buscando alguma objetividade em seus julgamentos, como por exemplo, na já citada apreciação do Asno Morto:

"Contudo não posso deixar de reconhecer no drama de sábado passado um belo trabalho em relação à escola a que pertence."

Embora partidário da nova escola - como era denominado o realismo então, contrapondo-se à velha escola, o romantismo - Machado tem como mira principal em suas críticas desse período (e talvez em todas!) a Arte, como forma de expressão do social e com um fim educativo aliando as clássicas posições críticas de Horácio às novas idéias vindas da França. Esse enfoque mais abrangente, maior, poderíamos dizer, do fenômeno artístico, lhe permitirá não empobrecer sua visão crítica em bitolamentos estéticos.

E no ano seguinte (1860), ao iniciar a colaboração na "Revista Dramática", reformula sua posição:

"As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e de Racine".

Comparadas as duas afirmativas percebemos uma mudança de atitude: o crítico já não se posiciona só a favor do realismo, nem se opõe totalmente ao romantismo. Dá um passo além, não se restringe mais às escolas, mas se prende ao gênero dramático em si.

A imparcialidade que ele tanto buscou como norma para seus juízos - "Protesto desde já uma severa imparcialidade -

de de que não pretendo afastar-me uma vírgula" - ia tomando o lugar deixado pelas primeiras colocações, nascidas mais do entusiasmo com que abraçara a bandeira da escola realista.

E é sob esse entusiasmo que o crítico julga as peças encenadas no Teatro Ginásio.

Já dissemos que o repertório não reflete, em sua totalidade, a proposta artística do Teatro e o próprio Machado nos adverte quanto a isso, na crítica à comédia Duas Primas, de Scribe, em tradução de Eugênia Câmara:

A comédia não está absolutamente no espírito do Ginásio, mas constitui um doce amável nessa ceia da arte, em que, como diz um crítico moderno, Shakespeare dá a comer e a beber a sua carne e o seu sangue".

Parece, porém, que o que importava aqui era o dramaturgo, pois Machado inicia a crítica tecendo elogios a Scribe:

"Há na moderna literatura dramática uma cabeça onde a faculdade produtiva levantou-se até Calderon o poeta, e até Dumas o romancista: é Scribe. Scribe é uma figura esplêndida na galeria da arte moderna; e, parodiando a frase de um escritor distinto, não é um dramaturgo, é um teatro. Não é como fórmula habitual que se diz teatro Scribe; ele vale um repertório. Medi a distância desde Os Contos da Rainha da Navarra até aos Primeiros amores, e vêde que literatura copiosa! que veia abundante! que teatro esplêndido! - mas não se detém muito na apreciação da peça em si. O que diz sobre a comédia caracteriza o próprio estilo de Scribe - "uma trama elaborada, cuidadosamente maquinada e limpidamente resolvida, na qual uma intriga progride de forma tão macia quanto uma máquina bem lubrificada". (20)

É o que encontramos em Duas Primas, tradução de La Comtesse de Toneau, "uma aventura da corte dissoluta e intrigante de Luís XV". Com estes dados - uma amante real (Du Barry) - um namorado derrotado (Conde de Lauzun) - um desejo de vingança e uma menina do povo - Scribe "grupou cenas, talhou diálogos, e enfeitou uma comédia espirituosa".

Ao contrário da opinião machadiana - Scribe é uma figura esplêndida na galeria da arte do século XIX, Gassner diz que "O nome Scribe transformou-se em sinônimo de dramaturgia ordinária". Entre as duas apreciações há, sem dúvida, a ação do tempo. Uma, contemporânea ao dramaturgo, expressa a impressão do momento; a outra, o julgamento da posteridade.

Apesar da admiração pelo dramaturgo, Machado dirá, na crítica a outra composição fora do espírito do Ginásio - A Vendedora de Perus:

"É uma intriga da corte como as **Duas Primas**; peca, porém, por ter os vícios desta sem lhe ter as virtudes; tem o aparato, mas como merecimento cênico a diferença é em seu desfavor".

De uma maneira geral não o agradam as comédias - basta lembrar do texto sobre a "Comédia Moderna" - e a elas não dedica muito do seu tempo. Quanto às representações no Teatro Ginásio (21) nesse período, Machado faz lacônicos comentários - "espirituoso disparate que tem agradado muito" (22) ou "A comé-

21. Vide Anexo V.

22. Vide Anexo VI, p. 14.

dia é linda e pequena, cheia de espírito e movimento" (23) - que não ultrapassem o aspecto lúdico das composições.

Chega, às vezes, a sintética apreciação - "Linda comédia" - falando de Quero e Não Quero - ou quando não, seu julgamento revela o pouco apreço em que tem o gênero como representação - considera Um Lobo no Mar apenas "um belo passatempo" ou a comédia Meu Nariz, Meus Olhos, Minha Boca, "uma das mais chistosas produções do gosto francês", como uma "bela distração", o que não condiz com a sua visão da Arte Teatral - e como dramaturgia, pois refere-se a Um Bernardo em Dois Volumes com estas palavras "Comédia feita para rir, cujo fim preenche completamente. O autor não teve de certo intenção de uma obra literária".

Só uma exceção entre as onze peças criticadas - As Mulheres Terríveis. E o crítico revela nesta análise toda a sua imparcialidade: não lhe atrai o gênero cômico, mas ante uma comédia bem construída, ei-lo a aplaudi-la.

Dos comentários lacônicos passa a análise detalhada:

"A mais notável é a comédia em três atos do teatro moderno francês, As mulheres terríveis. É uma das mais delicadas e espirituosas composições que conheço; chistosa sem ser burlesca, frisante sem ser imoral. Um desenho completo de caracteres; uma reprodução graciosa de fatos que se dão na vida social; mão de mestre no desenvolvimento do diálogo e da ação, sem cenas de luxo, sem lances supérfluos e trincados (...)"

23. Vide Anexo VI. p. 38.

E o cronista continua a narrar o entrelhecho da comédia (24), cuja "ação nasce de uma indiscrição" passando depois à representação propriamente dita, a qual nos reportaremos ao tratar dos atores. O que nos importa aqui é o fecho da crítica - "É destas produções que o público precisa; o espírito das massas não as rejeita, abraça-as" - revelador da consciência e do caráter pedagógico com que o crítico exercia o seu ofício.

Duas outras comédias completam o repertório analisado por Machado. Trata-se de composição do dramaturgo José Romano, a quem o crítico vê com grande reserva. Uma delas, Miguel, o Torneiro, é uma imitação do francês, que além de não ter "originalidade" se apresenta com "galicismos de vocabulário e de frase". Nada mais é dito a respeito da peça. A outra, Feio de Corpo, Bonito n'Alma, apesar de original, não merece elogios - "Escrita debaixo de um sentimento liberal, e com intenção filosófica, nem assim o Sr. José Romano conseguiu fazer uma obra completa. Adivinha-se a substância, mas a forma é mesquinha demais para satisfazer a crítica".

Comparando a idéia capital da comédia - revelar a beleza da alma na deformidade do corpo - com a do Corcunda de Notre Dame, Machado estabelece paralelo entre Antônio e Quasímodo:

"Antônio é o Quasímodo menos a figura épica; entre o ferreiro e o sineiro de Notre Dame há um largo espaço; aque

24. Vide Anexo, VI, p. 12.

le tem a verdade; este tem mais ainda, tem a grandeza". (...)

"Há uma coisa ainda que separa Antônio do sineiro de V. Hugo, mas que o separa levantando-o, na apreciação moral. Antônio é bonito n'alma por um sentimento de amizade, por uma confraternização de operário. Se a gratidão embeleza Quasímodo é um pagamento de serviço, uma dívida de dedicação. Antônio é pelo desinteresse que se eleva, pela fraternidade da bigorna. Avantage-se mais".

E conclui:

"Estas observações não servem de crítica. José Romano não pretendeu fazer um Quasímodo do seu Antônio, e por consequência o seu valor está a par da sua composição".

Transcrevemos a comparação feita pelo cronista porque sentimos nela uma leve ironia. O cotejo entre um e outro personagem nos sugeriu, embora não venha explicitada como na peça anterior, uma imitação da obra de Vitor Hugo, que, no entanto, não chega a bom termo. Se a idéia serviu-lhe de base, o autor não soube bem adequá-la à forma dramática.

Parece-nos que José Romano, segundo as opiniões críticas de Machado, não se saiu bem em nenhum gênero dramático e é o que constataremos quando passarmos ao estudo das peças encenadas no Teatro São Pedro.

Comentadas as comédias que compuseram parte do repertório do Teatro Ginásio, voltamo-nos para os dramas, que deveriam, em princípio, pertencerem todos a escola realista, atendendo assim ao estilo do teatro.

Já sabemos que isso não aconteceu, e que a primeira crítica teatral de Machado aborda essa questão. Ao refe-

rir-se a Um Asno Morto ele toca exatamente neste ponto: a invasão da dramaturgia romântica na cena realista, e como partidário que é dessa última, vê com restrição os dramas românticos, sem contudo perder a objetividade de seus julgamentos. Pouca coisa mais é acrescentada à análise do drama. Machado faz um resumo da peça (25) e conclui com uma observação na qual mais uma vez se evidencia a sua postura anti-romântica:

"Tudo se regosija, e o drama romântico em todo o seu correr - acaba numa atmosfera profunda de romantismo".

A Machado, sem dúvida, não agrada o estilo romântico. E é o que ele principalmente critica em Rafael (26) de Ernesto Biester - "Como estilo, é lírico demais; mesmo a sua lirismo por todos os poros; uma sucessão de odes, coruscante de figuras. Há trechos, em que a situação pede mais concisão, mais lisura, mais *netteté*, na frase, mas onde a firmeza da ação se perde em chuva super-abundante de imagens. Revela-se aqui o autor pouco cuidadoso, que só procura o efeito, arredando-se assim da intenção primitiva, que não lhe negarei, de uma pintura mais verossímil de caracteres".

Como se pode deduzir da observação feita em todas as peças encenadas no Ginásio primavam por levar a bandeira da renovação. Entre essas composições, podemos colocar ainda o drama Valentina (27), em quatro atos, que também não merece o aplauso do crítico. É mais uma peça que em nada contribui para o melhoramento do nosso teatro. Machado nem cita o autor. É verdade que essa falha encontra explicação fácil no tipo

25. Vide Anexo VI. p. 1.

26. Vide Anexo VI, p. 16.

27. Vide Anexo VI, p. 21-22.

de crítica feita por ele - a de folhetim. As peças eram comentadas logo após serem representadas o que mantinha vivos na lembrança de todos os leitores, dados referentes à peça, como o nome do autor, os atores, a data da representação, e outros. Isso justifica-lhes a ausência em muitas das críticas por nós analisadas.

Falando sobre o texto, o crítico diz que "não é completo, é apenas um grupo de belezas atadas a esmo". E continua a sua apreciação sobre a construção dramática da peça:

"Conhece-se através das cenas uma pintura carregada de caracteres, um descarnado de sentimentos, talvez pungente demais. O poeta, na apreciação moral da ação tomada, esqueceu-se das exigências da forma, e a face plástica não satisfaz plenamente o público."

Só uma palavra de animação nos chega do crítico, quase a encerrar o seu comentário - "Drama íntimo, se perde na incorreção da forma ganha no contraste palpitante dos caracteres. Há cenas, há lances verdadeiramente dramáticos. A aparição do menino afogado, quando os dois esposos estavam em luta íntima de paixão, é de mestre: o filho vem reconciliar duas almas que se desprendiam. O sangue de ambos vinha dizer: - não se podem separar, eu sou o elo que os prende".

Porém, se as peças representadas no Ginásio, a que referimos até agora, embora pertencendo a gêneros diversos, tiveram em comum, o não pertecerem ao ideal preconizado pelo teatro, outras, do repertório, muito se aproximaram dele.

É o caso dos dramas Probidade (28) e Dois Mun-

28. Vide anexo VI, p. 14.

dos (29), de César de Lacerda, que abordam temas sociais.

Segundo a crônica, Probidade foi um grande sucesso - "Ainda uma enchente! Aquele drama caiu no gosto do público que o aplaude sempre" - o mesmo acontecendo com Dois Mundos - "Foi levado ainda uma vez no Ginásio, e ainda uma vez alcançou da platéia os aplausos significativos de um duplo instinto moral e social".

Realmente, o drama em dois atos e um prólogo marítimo, A Probidade, alcançou, segundo os periódicos da época, enorme êxito. Por exemplo, o Jornal do Comércio, do dia nove de outubro de 1859 traz o anúncio do drama, que já se encontrava na sua 56ª representação e a crônica de Machado, de 16 de outubro, é posterior a esse número! Ainda em novembro, dia dezoito, ele se encontra em cartaz no Teatro Ginásio.

Na crítica à representação de Dois Mundos, Machado estabelece, a partir do "elemento democrático", que, para ele, "é uma proeminência em algumas das composições de César de Lacerda", um paralelo entre a referida peça e Probidade:

"... o primeiro ato da **Probidade**, e os três atos dos **Dois Mundos** parecem atestar a favor da asserção. Na **Probidade** é uma criatura ideal, Henrique Soares, protestando contra as superioridades obrigadas, e o talento honesto menoscabado em proveito da parvoíce; nos **Dois Mundos** é um paralelo frisante entre a aristocracia e a classe ínfima, entre o salão e a oficina; entre a casaca e a blouse, entre a luva e o martelo. Toda a vantagem fica ao mundo das pobres honestas. (...)

E fecha a sua crítica com um comentário sucinto sobre o texto do drama:

29. Vide Anexo VI, p. 34-35.

"Todos conhecem os Dois **Mundos**; é inútil narrar as cenas que levam esse poeta - operário ao pé de uma beleza ativa que só abandona com o ridículo na cara e a dor no coração".

Não é mais longa a sua apreciação sobre Proibidade - "É um belo drama, menos o monólogo do judeu Jacó" - e chega até a preferir Luís a ele - "Todavia falemos franco, depois do Luís do Cibrão, não sei que acho na **Proibidade**".

O tema das duas peças se volta para o social - o grande enfoque da época - só que a julgar pela análise de ambas, Luís, de acordo com o juízo expresso pelo crítico, consegue atingir a perfeição na forma e na idéia.

De autoria de Ernesto Cibrão, o drama, "moderno", como o classifica Machado, é "uma dupla profissão de fé: a artística e a social".

Fruto da dramaturgia realista, o drama enfoca um problema social - "a luta do peão e do nobre; o antagonismo do coração e da sociedade".

E reafirmando uma postura já adotada em suas "Idéias sobre o Teatro -I-, "... a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas", ele aponta na composição de Cibrão essa "identificação", essa preocupação com os problemas sociais - "Não são idéias novas, mas são sempre idéias bem queridas das massas" - que, segundo ele, a arte teatral deveria expressar com o fim de corrigir.

É a sua visão realista, a que já nos referimos anteriormente (30), de que a cena deve espelhar a sociedade para que

30. Veja-se a parte referente a "Idéias sobre o Teatro" (I e II).

possa haver interação entre o tablado e a platéia, nascendo daí a realização plena da arte teatral.

A teoria proposta em seu ensaio, adquire o referendo da prática, pois, ao encerrar o folhetim sobre a peça o que ele destaca é o "aplauso do público", resposta sonora à mensagem do tablado: "Esta é a minha opinião, isto é, a opinião do público que aplaudiu freneticamente o jovem poeta".

Para o crítico, o público era o "termômetro" da arte teatral, e isto nos leva a considerar a peça de Ernesto Cibrão, na época, um dos grandes sucessos do tablado do Ginásio.

Embora Machado, como partidário do realismo, se entusiasmasse pelos aspectos sociais abordados por essa dramaturgia, não se descuidava, contudo, da feição artística do texto.

Entre outras qualidades que salienta na obra (31), diz que "os caracteres que movem a ação estão bem reproduzidos" e que "concepções como estas não morrem".

Referindo-se, especificamente, ao autor do drama, diz que as qualidades apontadas na peça o "levam a crer e esperar no Sr. Cibrão um dramaturgo de futuro e nomeada"; crença e espera que não foram em vão, pois, em julho de 1871, na "Semana Ilustrada", volta a comentar um outro drama do jovem dramaturgo português - Pecadora e Mãe - com elogios que confirmam a sua previsão, sobre o autor de Luís.

31. Vide Anexo VI, p. 8-9.

Outro drama do repertório do Ginásio Dramático a despertar o entusiasmo do crítico, é O Romance de Um Moço Po-
bre, de Octave Feuillet, um dos grandes dramaturgos da época.

Começa pelo elogio da tradução feita "por uma das penas mais elegantes e corretas da imprensa diária", passando depois ao comentário da peça em si, que considera um dos "mais notáveis dramas do moderno teatro francês".

Pelo breve resumo (32) que faz do enredo podemos perceber que a composição o entusiasma por pertencer à drama - turgia realista e encerrar uma bela lição de moral.

Cita ainda, na crítica, a título de orientação do gosto do público, digamos, o sucesso do drama em Paris - "freteticamente aplaudido nas 150 representações consecutivas que teve" - local de onde nos vinham os modelos para a nossa drama turgia.

Não tão enfático é o seu comentário sobre Abel e Caim (33), de Mendes Leal. Aponta alguns senões - como o desfe cho prolongado - que, no entanto, não chegam a desmerecer a obra. O traço a ser valorizado é o do indivíduo - Caim - simbo lizando a sociedade: "A sociedade tem sido efetivamente o Caim do talento".

Na sua avaliação crítica "um dos melhores do re- pertório" é A Honra de Uma Família, "excelente por todas as faces".

32. Vide Anexo VI, p. 37.

33. Vide Anexo VI, p. 20-21.

Pela descrição que Machado faz do drama (34) - tanto da parte formal - "Depois os cinco atos que decorrem são uma série continuada de cenas, importantes todas, de um acabamento completo, como ação, como diálogo, como estilo, como sentimento"- como do conteúdo - "A luta dos sentimentos e das conveniências sociais, tudo se encontra tão bem, tão perfeitamente se chocam" - e da perfeição com que é composta à "scène à faire" - " que a ação caminha sempre interessante desde a primeira cena até a última que é uma verdadeira chave de ouro" - podemos concluir que nos encontramos diante de uma peça modelo da dramaturgia realista, o que justifica a admiração com que Machado inicia a crônica sobre este espetáculo - "Que drama, amável leitora!" - tão pouco comum nos seus comentários críticos, feitos sempre em linguagem tão comedida.

Esta peça, considerada por Machado, uma das melhores, completa o repertório das peças que, representadas no Ginásio Dramático, foram criticadas por Machado, em sua coluna "Revista dos Teatros" do jornal O Espelho. Não obstante, resolvemos incluir, aqui, o seu primeiro trabalho como colaborador da "Revista Dramática" do Diário do Rio de Janeiro - a crítica sobre o drama nacional, Mãe, de autoria de um dos nossos maiores dramaturgos da época, José de Alencar - por manter o mesmo estilo dos anteriores, talvez pela proximidade temporal - a sua última crítica na "Revista dos teatros" data de 1º de janeiro de 1860 e a crônica sobre o drama alencariano é de 29 de março do mesmo ano.

Mãe (35), foi, sem dúvida, uma das representações

34. Vide Anexo VI, p. 7.

35. Vide Anexo VI, p. 43-46.

que marcaram o palco brasileiro da época. Escrita por seu grande amigo, Alencar, a quem Machado tanto admirava, dedicou à peça atenção especial.

Drama realista que, colocando no palco um dos mais pungentes problemas sociais do Brasil - a escravidão - concretizava um dos grandes anseios da nascente dramaturgia - peças com assunto nacional.

E é, sem dúvida, a este aspecto que o crítico dá destaque em sua crônica - "praticou as regras e as prescrições da arte sem dispensar as sutilezas da cor local" - sem deixar, contudo, de ressaltar os dotes do grande dramaturgo - "os lances são preparados com essa lógica dramática a que não podem atingir as vistas curtas".

Ao resumir a peça, Machado caracteriza as principais personagens envolvidas na trama e indica os momentos dramáticos mais importantes da obra.

Para ele, "o drama é de um acabado perfeito, e foi uma agradável surpresa para os descrentes da arte nacional".

Preso ao momento histórico cultural em que vivia, não lhe percebeu o crítico a criação idealizada da escrava - símbolo mais de mãe do que de cor - deixando-se impressionar por ver em cena um tema nacional, imbuído que estava pela luta em favor de uma literatura voltada para assuntos nossos.

Aliás, esse foi um dos pecados dos nossos romancistas e dramaturgos desse período - tratar o índio e o escravo - duas realidades da nossa sociedade - sem a devida verossim

milhança. Idealizaram-nos, colorindo o esboço realista, com os tons do subjetivismo romântico.

Alencar não fugiu à regra, embora não se possa negar-lhe as qualidades de bom dramaturgo que Machado apontou no amigo, nem o sucesso da peça em questão.

O Teatro de São Pedro ocupou também, nos folhetins da "Revista dos Teatros", lugar de destaque, senão pelo repertório, pela importância histórico-cultural desta casa de espetáculo na vida do Rio de Janeiro.

O próprio cronista afirmaria "O teatro São Pedro é o grande teatro nacional..."

Construído, em 1813, por sugestão e empenho de D. João VI, recebeu-lhe o nome: Real Teatro de São João. Mas um incêndio o destruiria em 1824; reconstruído, em 1826, passou a chamar-se de Teatro de São Pedro, em homenagem a D. Pedro I. Em 1831, com a sua abdicação, tornar-se-ia Teatro Constitucional Fluminense. Em 1838, volta a chamar-se São Pedro de Alcântara, continuando sua atribulada história até 1928, quando foi demolido, para dar lugar a outra casa de espetáculos, o Teatro João Caetano.

O nome, sem dúvida, justifica-se pela ligação que teve o ator com o Teatro de São Pedro, imprimindo-lhe, inclusive, no período abrangido pela crítica de Machado, uma tendên-cia dramática oposta, podemos dizer, à do Teatro Ginásio.

O repertório (36) criticado por Machado comprova essa tendência que não lhe agradava, a ele, que pedia renova -

36. Vide Anexo V.

ção para o tablado nacional: no folhetim sobre o polêmico drama O Sineiro de São Paulo, ele expressa esse desagrado: "O que deploro deste já é a tendência arqueológica de pôr à luz da atualidade essas composições-múmias, regalo de antepassados infantes, que mediam o mérito dramático de uma peça pelo número dos abalos nervosos. Não entro agora em considerações sobre o teatro de S. Pedro; pouco espaço me dão. As que devia fazer, creio que deixo entrever nestas poucas palavras que expendi. Amor ao trabalho e coragem de dedicação. Se não for essa uma norma de vida, aquele tablado histórico, em vez de colher louro capitolinos, ver-se-á exposto à classificação pouco decente de hospital de inválidos. Não lhe desejo essa posição".

Criticar essa tendência, era, no entanto, criticar o próprio João Caetano, o qual é julgado, nas crônicas, como empresário e como ator.

Poucos são os comentários feitos por Machado sobre o desempenho de João Caetano. Como muitos de sua época, não deixou de lhe reconhecer o talento:

"Aprecio o Sr. João Caetano, conheço a sua posição brilhante na galeria dramática de nossa terra. Artista dotado de um raro talento, escreveu muitas das mais belas páginas da arte. Havia nele vigorosa iniciativa a esperar".

como também não deixou de lhe apontar os defeitos:

"Não nego, não poderei negar o talento do Sr. João Caetano; seria desmentido cruelmente pelos fatos. Mas também não lhe calo os defeitos. Ele os tem, e devia desprender-se deles. No **Sineiro de São Paulo**, esses defeitos se revelaram mais uma vez. Há frases bonitas, cenas tocantes, mas há em compensação verdadeiras nódoas que mal assentam na arte e no artista".

Embora não participasse do credo dramático que o ator professava, manteve a imparcialidade, a que tanto se propusera como crítico, nas suas apreciações sobre João Caetano.

Um exemplo é o comentário feito à peça Simão ou o Velho Cabo-de-Esquadra (37), no qual tece elogios a atuação do artista, chegando mesmo a considerá-lo "eminente nos últimos quatro atos". E continua:

"No primeiro, notei-lhe maneiras e gestos menos rudes para um soldado, queria mais exatidão na pintura da individualidade; e um cabo de esquadra, ainda que tivesse saído de um salão, sempre é um soldado; o campo de batalha transforma o indivíduo. Todavia o artista remontou-se no segundo ato. Aqui o contraste é de um belo efeito. A alegria e a chufa do campo de batalha tornou-se em abatimento e tristeza. O mundo é perfeito; há expressões, emoções bem desenhadas; e a frase acional é precisa, simples, eloquente".

Essa opinião expressa por Machado assemelha-se a do diretor de Instituto de Surdos-Mudos, Dr. E. Huet, que levava os seus alunos ao teatro:

"Meus discípulos me pediram para vos oferecer um **bouquet** e nisso convim com o mais indizível prazer. Eles vos têm tanto melhor compreendido quanto a mímica natural é a sua linguagem nativa. Eu mesmo dela me sirvo para lhes dar a inteligênica dos sinais combinados que servem à sua instrução; além disso, eu tive o cuidado de os fazer conhecer o drama que foi representado. Segundo a opinião de meus discípulos, vós vos mostrastes arrebatado pela naturalidade com que representastes, pela verdade de vossa mímica e ainda pelo patético. Quanto a mim, eles são bons juizes na matéria. Eu só vos digo uma palavra: achei-vos sublime".

37. Vide anexo, VI, p. 21.

Esse cotejo evidencia que o crítico julgara com isenção o bom trabalho feito por João Caetano, não permitindo que tendências próprias o impedissem de ser imparcial em sua apreciação.

Para melhor avaliarmos esses julgamentos, era preciso, ao menos, conhecermos o enredo da peça que, segundo Dêcio de Almeida Prado, foi "escrita para explorar os dons mímicos de Frédéric Lemaître, já principiando a envelhecer e com dificuldades de dicção devido à falta de bons dentes".

"O papel era o de um infeliz que emudecera diante de emoção fortíssima. única testemunha de crime revestido de monstruosidade, não o podia denunciar por lhe ter faltado a palavra e não saber escrever - situação característica de melodrama, resolvida nas últimas cenas, evidentemente, com a recuperação da fala e o castigo dos culpados".

Quanto à Nova Castro (38) e O Sineiro de São Paulo (39), duas outras interpretações suas, pouca coisa ficamos sabendo, através dos comentários de Machado: da primeira nos diz que "é uma antiga tragédia" e da segunda que "é um drama, velho na forma e no fundo, pautado sobre os preceitos de uma escola decaída, limpo totalmente de mérito literário".

É a posição do crítico, que já se declarara partidário do realismo que se refirma nesses seus juízos. A mesma que o orientará em seu pedido ao empresário João Caetano, na sua crônica sobre a Nova Castro, para que este renove o repertório do Teatro São Pedro, então sob sua direção:

38. Vide Anexo VI, p. 13.

39. Vide Anexo VI, p. 18.

"Desejo, como desejam os que protestaram contra a velha religião da arte, que debaixo de sua mão poderosa a platéia de seu teatro eduque e tome uma outra face, uma nova direção; ela se converteria decerto às suas idéias e não oscilaria entre as composições-múmias que desfilam simultâneas em procissão pelo seu tablado. Seria a cúpula do seu Capitólio. As bênçãos da reforma lhes cobririam a cabeça; e as maldições dos ~~fósses~~fósses, se os houvessem, não lhes fariam mal nenhum".

Para Machado o tablado devia ser visto sempre como uma maneira de se educar o povo, moral e artisticamente. Sem dúvida é essa sua visão que embasa o pedido feito ao empresário João Caetano.

Machado, porém, não faz nenhuma referência à participação de João Caetano em O Cativo de Fez (40), afirmando que apenas dois motivos o levaram a assistir a peça: "o dever de cronista e a curiosidade de ver a Sra. Ludovina da Costa".

Comenta o trabalho da artista dizendo que ela é todo o drama: todo o mais pessoal, é força dizer, nem lhe apanha os vãos".

Na obra João Caetano, de Décio de Almeida Prado, encontramos referência à peça e à interpretação do ator, além de outras informações sobre o drama de Antônio Joaquim da Silva Abranches, "premiado pelo Conservatório de Arte Dramática de Lsiboa e que teve a sua obra de celebridade, sendo representado, no Brasil, pelo menos até 1859, quando Machado de Assis classificou-o de 'fantasia romântica', de 'drama inconsistente e inverossimilhante, com todos os defeitos da escola e sem uma só de suas belezas'- A situação dramática é a mesma do Frei Luís:o

40. Vide Anexo VI, p. 37.

marido que ressurgue da África com a esposa casada pela segunda vez. Mas Silva Abranches abusa de todos os recursos que Garret, escrevendo depois dele, fez questão de deixar de lado: imprecacões, ameaças, intrigas e contra-intrigas, desafio, prisões sigilosas, mortes espetaculares".

Na crônica em que trata da peça, Machado reafirma os seus pressupostos críticos:

"A leitora sabe que o clássico não é o meu forte; aplaudo-lhe os traços bons, mas não o aceito como forma útil ao século. Digo forma útil, porque eu tenho a arte pela arte, mas a arte como a toma Hugo, missão social, missão nacional e missão humana."

Também na sua primeira crônica, sobre O Asno Morto, embora se confesse realista, julga-o como um bom trabalho da escola romântica, o que implica na imparcialidade de suas avaliações.

Mais tarde ele reforçaria, na abertura da "Revista Dramática", essa sua postura eclética - julgando de cada escola o que ela possa ter de bom - não mais radicalizando, como na primeira crônica citada, a sua filiação estética.

Essa apreciação que faz do espetáculo, queremos salientar, é uma das poucas em que Machado comenta, além do drama principal, uma outra peça que complementa a representação: assim, além da breve referência à ária pelo Sr. Martinho - "uma futilidade, futilmente desempenhada" - também alude à comédia Dez Contos de Papelotes (41), original brasileiro por ... três estrelas.

Machado não a julga "digna de um público ilus

41. Vide Anexo VI, p.p. 32-33.

trado" e tanto lhe é aversa a comédia que prefere faltar ao dever - ele que é tão cômico dele - de historiar o teatro a continuar a comentar o texto. Mesmo assim dedica um bom espaço à crítica - nada animadora - do espetáculo.

Pelo anúncio estampado no Jornal do Comércio de 3 de dezembro de 1859, ficamos sabendo que é uma peça em um ato, com os seguintes personagens: Bento, Belchior - Sr. Barbosa; Alexandre, escrevente de cartório - Sr. Lisboa; Inocência Beleza - Sr. Martinho e Rosa, órfã - Sra. Elisa - e cuja ação se passa no Rio de Janeiro.

Lendo a crônica sobre a representação é preciso lembrar-mo-nos de que o crítico não apreciava este tipo de composições que, para ele, denegria a arte teatral, porque tinha como fim único o divertimento do público.

A programação do Teatro de São Pedro, caracterizava-se à época, por constantes representações em benefício deste ou daquele artista. É o caso do drama Susana (42) ou A Predição Realizada, uma tradução do francês - como a maioria das peças - apresentado em benefício da Sra. Ludovina Soares da Costa.

Para o crítico, o arcabouço de Susana reproduz o estereótipo dramático da época, tanto na forma - "oito quadros vazados em lugares comuns" - quanto no tema - "velho e conhecido" - uma aldeia feliz, que entra no mundo, e que depois volta aos caros penates onde um desfecho moral absolve o autor e a platéia".

42. Vide Anexo VI, p. 14-15.

No seu julgamento a composição não vale nem como passatempo.

É preciso, no entanto, ressaltarmos que as composições teatrais, eram compostas, mais de obras desse tipo - tão do agrado do público - do que por uma dramaturgia, como a idealizada por Machado.

Ainda no São Pedro, mais três obras ilustrariam tal tese - O Escravo Fiel (43), Pedro Espanhol e Chins Conspiradores - todas de Carlos Antonio Cordeiro, "infatigável autor teatral nos intervalos das atividades jurídicas." (44)

Ao referir-se a O Escravo Fiel, drama abolicionista, Décio de Almeida Prado diz ter sido o seu autor, Carlos Antônio Cordeiro, um dos poucos dramaturgos da época, que, embora medíocre, mereceu a proteção do empresário do Teatro São Pedro, João Caetano, o que explicaria a apresentação de peças tão fracas, naquele palco.

Torna-se necessário também não perdermos de vista o conjunto, pois enquanto a crítica condenava certas obras o público as aplaudia.

O próprio Machado, em sua apreciação sobre o drama, cujo texto "não (lhe) parece ter um direito à estima do corpo literário", ainda que ressalte "as tendências liberais do autor" e "alguma coisa de nacional que há" no mesmo, não esconde a reação do público - tão diversa da sua - "O drama foi coberto de aplausos e seu autor chamado freneticamente à cena" - concluindo que para o autor "é quanto basta para satisfa

43. Vide Anexo VI, p. 38-41.

44. PRADO, Décio de Almeida. João Caetano: o Ator, o Empresário, o Repertório. S. Paulo: Perspectiva. 1972. p. 135.

zer o trabalho de longas noites e laboriosos dias".

Mais uma vez o gosto do público não se coaduna com o julgamento do crítico e da crítica - pois para Salvador de Mendonça, "tanto o drama como as duas comediazinhas que lhe serviam de complemento, Pedro Espanhol e Chins Conspirador, não passariam, literalmente, de "imundícies" literária (45) - espelhando, esse desencontro de opiniões, o que Machado tantas vezes afirmara em seus folhetins - era preciso educar as plateias.

Machado não é tão radical em seus ataques e procura, na análise do drama, indicar os pontos que mereceriam maiores cuidados. A leitura da crítica nos leva a tomar a posição do cronista, tão lógicos são seus argumentos.

Até a colocação sobre a linguagem usada pela personagem do negro parece-nos muito bem apreciada. Cabe, no entanto, uma pergunta: ao analisar O Demônio Familiar, de Alencar, não teria o crítico percebido a mesma falha?

É bem possível que, embora não possamos classificar a sua crítica de tendenciosa, Machado não examinasse as obras do amigo, com os mesmos olhos.

Ainda ilustrando essas composições mais do agrado do público do que da crítica temos as obras de José Romano.

O autor de Erro e Amor (46) já era uma figura conhecida no tablado carioca, sendo suas peças encenadas tanto no Ginásio Dramático - Feio de Corpo, Bonito d'alma - e - Miguel, o Torneiro (tradução) - como no São Januário - Vinte

45. Idem, p. 136.

46. Vide Anexo VI, p. 22-25.

e Nove compondo, com as de Macedo, Cibrão, Novais, Biester, o pequeno repertório das composições nacionais criticadas por Machado de Assis, nesse período (1859/1860).

Souza Bastos, Na Carteira do Artista, assim se refere à figura do dramaturgo: "Foi por muito tempo moda dizer mal das peças de José Romano; mas o que é verdade, é que o público estimava-o, as suas obras faziam belas carreiras e com elas as empresas enchiam os seus cofres. E José Romano escreveu em todos os gêneros, desde a cançoneta à mágica, desde a farsa ao alto drama" (47).

E o que deduzimos da leitura da crônica machadiana sobre o drama é que nem o crítico, nem a crítica da época, aplaudiam as peças de José Romano. Dedica-lhe, Machado, uma atenção especial, mas para apontar os defeitos que encontrara no espetáculo - vários - que o levam a concluir que Erro e Amor não é um drama, é uma galeria de cenas desconchavadas, que provam evidentemente a incapacidade do Sr. José Romano, como dramaturgo. Tanto a concepção como a forma, são um parto laborioso e exíguo de mal pensadas noites e lucubrações".

A julgar das duas posições, parece-nos, mais uma vez, constataremos uma distância entre o gosto do público e o ideal dramático dos intelectuais da época. De fato as peças do dramaturgo deviam ser do agrado do povo, pois o Jornal do Comércio do ano de 1859, do dia 30 de outubro, já trazia uma nota, informando que "Acha-se em ensaio o drama do Sr. José Romano, Erro e Amor". A doze de novembro, no mesmo jornal, outra nota dava notícias do drama: "Prepara-se para subir a cena,

47. SOUSA, Bastos. Carteira do Artista. Lisboa: Antiga Casa Bertrand. 1898. pp. 213-214.

quarta-feira, 16 do corrente, o novo drama em 3 atos, original português do Sr. José Romano, Erro e Amor.

Os dois primeiros atos são passados na cidade do Porto e o último em uma aldeia próxima a Estremoz.

O cenário é novo e pintado pelo cenógrafo o Sr. Tassani Ferdinandi; o vestuário é da atualidade. "E no jornal do dia 15, encontramos o anúncio da estréia da peça no dia 17:

"Erro e Amor

drama em três atos, original português do Sr. José Romano, ornado de música, composto e ensaiado por M. Prosperit Fleuriet.

Personagens

O Marquês de Vila Velha - Sr. Florindo		
A Marquesa, sua mulher - Sra. Adelaide		
Ricardo de Faria, jogador - Sr. Lisboa		
amigo do marquês		
Alfredo		Sr. Amoedo
Firmino	criados do marquês	Sr. Martinho
Ritinha		Srª Ricciolini

Camponeses

A ação é passada na atualidade, o primeiro e o segundo atos em casa do marquês, na cidade do Porto, e o terceiro n'uma aldeia, ao pé de Estremoz. O cenário é todo novo."

Não eram todas as peças que vinham com anúncios tão detalhados; sem dúvida o gosto do público imperava nesse particular também. O que constatamos, ainda, é que o espaço da do pela imprensa ao drama, vem reforçar a opinião de Souza Bastos de que, embora a crítica não considerasse, na época, José Romano, um bom dramaturgo, o povo o considerava.

Machado mesmo cita essa postura da crítica: "A crítica séria não pode encontrar naquela produção o cumprimento dos preceitos da plástica; as cenas seguem-se, mas não se encadeiam; não se prepara a ação; no fim de cada diálogo o espectador repete aquela frase: Qu'est-ce que celá prouve? à

quoi bon celà? (...).

Não podemos deixar de assinalar que o crítico estampa neste trecho um público refinado, idealizado por ele, tanto quanto a dramaturgia, que se preocupa com a arte, com o espetáculo, ao mesmo nível do cronista, que fala em francês (embora fosse comum à época, não deveria sê-lo tanto) e que, ao invés de participar, de sentir somente a representação, se põe a analisá-la e questioná-la em termos artísticos.

Sem dúvida, para o crítico era difícil aceitar o gosto dramático do povo, por isso usava tão freqüentemente o seu ofício para orientar, para educar, para apurar esse gosto, mesmo constatando, inúmeras vezes, a inutilidade desse esforço.

Algumas peças, no entanto - como é o caso de Mães Arrependidas (48) - vinham animar a sua espinhosa missão de julgar a nossa nascente dramaturgia, fortemente influenciada pela francesa, não certamente, no que tinha de melhor, mas no que mais agradava ao povo - Minha Sobrinha e Meu Urso (49) e Cabelos de Minha Mulher (50) - como, por exemplo essas comédias importadas de lá.

Sobre Mães Arrependidas, encontramos o anúncio, no Jornal do Comércio, de 30 de novembro de 1859, da sua representação, a 2 de dezembro, no Teatro São Pedro, o qual estampava, além dos nomes dos personagens outras informações so

48. Vide Anexo VI, pp. 28 a 32.

49. Vide Anexo VI, p. 6.

Sobre essa comédia encontramos o seguinte no Jornal do Comércio dos dias 8 e 9 de setembro: "Representa-se-á a nova comédia em 3 atos, ornada de música, original de Claiwille e De Frascatti, traduzida pelo Sr. Gonçalves Braga, intitulada Minha Sobrinha e Meu Urso".

50. Vide Anexo VI, p. 5.

bre a peça. "O drama em quatro atos por M. Feliciano Maillefille, e traduzido livremente do francês pelo Sr. Lessa Paranhos,

As Mães Arrependidas

Personagens

Regis, conde de Plonzastel	- Sr. Florindo
Platão, conde de Rovenkine	- Sr. Pedro Joaquim
Joana, condessa de Rovenkine	- Sra. Ludovina
Cecília de Rovenkine, sua filha	- Elisa
Rosa Marquis, modista	- Adelaide
Artur Marquis, seu filho	marquês
de Laverdao	Sr. Amoedo
O barão Smoloff	Sr. Azevedo
Um criado	Sr. Timoteo
Uma criada	Sra. Ricardina
Um despenseiro	Sr. Pedro Montani

Convidados

A ação passa-se em Paris, em 1856, na rua do Rivoli. O drama é ensaiado e metido em cena pelo Sr. João Caetano. O cenário é todo novo. O vestuário é da atualidade.

Machado, ao comentar o espetáculo, não cita o nome do tradutor, mas elogia-lhe o trabalho, o que comprova, mais uma vez, a imparcialidade do crítico, uma vez que a figura de Lessa Paranhos não era muito apreciada nem por ele nem pela intelectualidade da época.

O drama, pelo resumo que dele faz o cronista, coloca no tablado um problema social, ocasionado pela "question d'argent", que culmina com a morte de Artur, a qual Machado critica por parecer-lhe desnecessária "... não sei qual o motivo por que dá esse remate à sua peça; não quero crer que pre - tendesse manifestar assim a superioridade do barão sobre a casa do filho da modista. Deve conhecer a índole do século".

O problema tem suas raízes nas mães - daí o nome da peça - que, ao fim, se refugiam em um convento, numa atitude mais de drama romântico do que realista.

Pelos comentários machadianos, no entanto, a obra apresenta trechos - como os do terceiro ato - que são muito bem construídos, principalmente no que se refere às idéias ali defendidas.

O que temos a lamentar é que essas composições, são, como esta, na sua maioria, traduções do francês e não produções nacionais. Exceção feita a algumas, como é o caso de Cobé (51), drama indianista, em verso, do dramaturgo Joaquim Manuel de Macedo, escrito provavelmente em 1852 e só levado à cena no dia 7 de setembro de 1859, no São Pedro de Alcântara.

O anúncio, para essa apresentação, foi estampada no Jornal do Comércio, do dia 6 do mesmo mês e ano:

"Drama de cinco atos, original brasileiro do Sr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo, intitulado

COBÉ

Denominação dos Atos

- 1º A praguejadora
- 2º A escolha do confidente
- 3º O sarau
- 4º O Anjo da morte
- 5º Cobé por Branco

Personagens

Agassamú	- Sra. Ludovina
Dna. Branca	- Sra. Adelaide
Valentina	- Sra. Ricciolini
Cobé	- Sr. Florindo
D. Rodrigo	- Sr. Gusmão
D. Gil da Cunha	- Sr. Amoedo
D. Fuas	- Sr. G.L. Azevedo

Terminará o espetáculo o novo drama em 1 ato, apropriado ao dia, original brasileiro do mesmo Sr. Dr. J.M. de Macedo, denominado

Amor e Pátria

Personagens - (segue-se uma lista de nomes) -
Senhoras, cavalheiros e povo.

A ação passa-se no dia 15 de setembro de 1852.

Machado, no entanto, ao referir-se ao espetácu-

51. Vide Anexo VI, p. 4-5.

lo, como era de seu costume, não faz alusão ao segundo drama, que complementa a sessão artística.

Na apreciação de Sábato Magaldi, "Cobé, que dá título ao drama, representa a idealização romântica da nobreza indígena, espezinhada, nos tempos coloniais pelo conquistador português".

A peça, pareceu-nos, ser uma mescla de drama romântico - pelo assunto -; de tragédia neoclássica - pela divisão em cinco atos e por estar escrita em decassílabos brancos -, com leves tons de drama moderno - pela revolta contra a autoridade paterna absoluta e contra a sujeição da mulher -, com algumas circunstâncias quase melodramáticas, como as cenas da morte do índio, entre outras.

Machado, na crítica que faz ao espetáculo, considera, embora não lhe agrade o gênero, o único adequado ao assunto:

"Um pincel adequado traçou com talento os caracteres, desenhou a situação, e no meio de grandes belezas chegou a um desfecho sanguinolento, nada conforme com o gosto dramático moderno, mas de certo o único, que reclamava a situação".

Mais uma vez imperava a ponderação e o bom senso do cronista no julgamento das representações. As considerações sobre o drama são poucas e circunscrevem-se ao texto, mais nada. Em 24 de abril de 1866, o crítico publica na "Semana Literária" um estudo sobre o drama, no qual aponta suas qualidades e seus defeitos.

A análise é mais literária, do que cênica, se podemos nos expressar assim, pois se atém unicamente ao texto, à construção dos personagens, à coerência deles, ao movimento

interno das idéias.

De todas as peças analisadas por Machado, nesse curto intervalo de tempo (1859/1860), tanto as encenadas no Ginásio, no São Januário, como as do São Pedro, apenas Cobé mereceu-lhe mais tarde, um estudo tão apurado.

Com ela encerramos o repertório do Teatro São Pedro, excetuando-se o drama Jocelyn ou Marinheiro de Martini-ca (52), em cinco atos, sobre o qual Machado nada diz porque "é um drama conhecido, nada a dizer de novo", referindo-se apenas as interpretações do Sr. Florindo, da Sra. Ludovina e da Sra. Teresa Soares.

As peças desse Teatro, estudadas por Machado, estão, como vimos, diretamente ligadas ao empresário João Caetano, de tendência dramática oposta a de Machado de Assis, sendo natural pois que o repertório do São Pedro não tivesse merecido do crítico nem grandes louvores, nem demoradas apreciações, ressaltando-se, contudo, que enquanto "cronista dos fatos teatrais", ele não tenha faltado ao seu dever de assistir aos espetáculos que lá eram levados e de comentá-los com a mesma isenção de ânimo que procurou manter sempre nesse ofício.

Poucas foram as peças (53), levadas à cena no São Januário, que mereceram a atenção de Machado de Assis. Explica-se o fato pelo próprio teatro, que, na época, ocupava pouco espaço na cena carioca.

52. Vide Anexo VI, p. 10.

53. Vide Anexo V.

Martins Pena, em 1847, assim se refere ao Teatro São Januário, em Os Folhetins:

"Passando-se a companhia lírica francesa do imundo Teatro São Januário para o de S. Francisco deu acertado passo. Deixava um pardieiro por um teatro elegante(...)"
(54)

Nas crônicas, porém, a visão que Machado nos passa dessa casa de espetáculos é mais animadora, simpática até, embora saliente aquilo que a pesquisa nos anúncios teatrais dos jornais da época e os seus próprios textos já haviam atestado - ela está à parte do grande borburinho teatral, centrado evidentemente no Ginásio e no São Pedro.

"Já tem ido ao velho teatrinho de São Januário? É uma pequena companhia de aspirações modestas que se vai desenvolvendo, bem arredada de seus companheiros. Na tarde de domingo há lá a sua pequena sessão artística da qual os espectadores saem plenamente satisfeitos. Não estranhe leitora; os poucos elementos da companhia postos em ação e desenvolvimento pelo talento reconhecido do empresário, e pela boa vontade de todos, caminham perfeitamente, e aquelas tendências balbuciantes não saem imprudentes e inoportunas da esfera das primeiras práticas (...) Trate o talentoso empresário da boa escolha do repertório, da aquisição de vocações encobertas e conduza os espíritos da sua platéia gradual e suavemente a uma nova esfera de arte mais e mais filosófica, e eu asseguro, do estofo desta conversadeira, um futuro de proveito para a arte".

Em nossa pesquisa - circunscrita, temporalmente, ao período compreendido pela atividade crítica machadiana, na "Revista dos Teatros" - o primeiro anúncio encontrado do Teatro de São Januário refere-se à peça O Desertor Francês, a

qual Machado não alude.

"Companhia Dramática sob a direção do
ator De-Giovani
Domingo, 4 do corrente - Dia de grande
gala
Espetáculo às 4,30 da tarde

Depois que a orquestra tocar o Hino Na-
cional, representar-se-á o muito aplau-
dido drama em 3 atos, intitulado

O DESERTOR FRANCÊS

"

Completando o anúncio segue-se a relação dos
personagens, além da enumeração de oficias, tambores, porta-ban-
deiras, soldados, etc.

Coincidentemente, essa peça será uma das últimas
do repertório do São Januário, fechando o período de nossa pes-
quisa, ainda que com elenco diferente:

"Domingo - 22 de janeiro de 1860
Drama em 3 atos ornado de tropa e banda de
música, intitulado O Desertor Francês.
O Sr. João Caetano fará o papel de capitão
Valcour, a Sra. Ludovina o de Eugênia, e
o Sr. Amoedo o de Carlos. As evoluções mi-
litares serão mandadas executar pelo capi-
tão Valcour. Terminará o espetáculo a gra-
ciosa comédia em 3 atos, do Sr. Pena, inti-
tulada O Noviço. O Sr. Martinho fará o pa-
pel de Noviço."

As apresentações no Teatro São Januário, como e-
xemplificamos, não são do mesmo nível daquelas que se dão no Gi-
nário ou no São Pedro; o repertório, quanto à qualidade e à quan-
tidade, se apresenta pobre.

Artur ou Dezesseis Anos Depois (55), é o primeiro
espetáculo deste teatro a ser criticado por Machado, que dedica,

55. Vide Anexo VI, p. 5.

em sua crônica, algumas linhas ao teatro, ao empresário e ao drama em si.

A leitura da coluna "Teatros" nos mostra, entre - tanto, que o espetáculo de domingo, dia em que o cronista foi ao teatro, não se resumiu apenas na apresentação desse drama:

"Companhia Dramática sob a direção do ator De-Giovani
Domingo, 11 de setembro - espetáculo às 4,30 da tarde

O 1º ator o Sr. Antonio José de Areas tendo de se retirar para o Sul no dia 12 do corrente por obsequio à direção e a pedido de seus admiradores, presta-se a tomar parte neste espetáculo. Representar-se-á em 1º lugar o interessante drama em 2 atos, ornado de música,

Artur ou Dezesesseis Anos Depois

A Sra. Jesuína desempenhará o papel de Artur.

Findo o drama, o exímio artista o Sr. (ilegível) executará a muito jocosa cena cômica que tanto fanatismo fez em outros teatros, denominada

O Sr. José do Capote

assistindo à representação do Trovador. Seguir-se-á a jocosa e muito aplaudida comédia em 2 atos, ornada de música in titulada

O Anjo da Paz

Finalizará o espetáculo com a jocosa e muito aplaudida cena cômica intitulada

O Devoto de Baccho

desempenhada pelo distinto ator o Sr. Arêas."

A comparação entre o anúncio e a crônica nos leva a concluir que a Machado não agradavam essas outras partes do espetáculo, não se referindo o crítico a elas, apenas dedicando sua atenção à peça principal.

Este aspecto de sua crítica nos revela "um cronista dos fatos teatrais", como ele mesmo se alcunha, que seleciona

os fatos, não abordando, em suas crônicas, toda a realidade dos acontecimentos teatrais de então. Podemos afirmar que Machado peneirava o que havia de melhor na programação teatral para então dá-lo ao público. Se é um cuidado a ser louvado, é também sem dúvida, uma forma de distorcer a realidade da época, que ele cansou de afirmar, não condizia com os seus ideais de arte teatral.

Só na crônica do dia 30 de outubro, o crítico volta a citar o teatro, dedicando-lhe um breve comentário: "Deve reentrar, hoje, sábado, no teatro de S. Januário, o Sr. Germano que, com a sua companhia, volta de Pernambuco. Leva o **Vinte e nove**."

O anúncio da peça, estampado no Jornal do Comércio, nos dias 29 e 30, pouco nos acrescenta, pois ficamos sabendo, apenas, que se trata de um drama em quatro atos; o do dia 2 de outubro, no entanto, quando da sua representação no Teatro São Pedro, nos dá maiores informações - trata-se de um original português da autoria de José Romano. A peça volta em cartaz, no São Januário, a 27 de janeiro de 1860, tendo o Sr. Furtado Coelho no papel do capitão Jorge.

O próximo comentário sobre o São Januário só aparecerá na crônica do dia 20 de novembro e em poucas linhas:

"Nem me é dado falar em S. Januário, onde fui ver o **Anjo Maria**. - Exceção feita de alguns defeitos de desempenho, o drama satisfez-me. O cuidado da ~~mise en scène~~ e o estudo dos diversos papéis prova porventura vontade e trabalho por lá! Ainda bem! o trabalho é sempre fecundo; - a arte pede sempre sacrifícios!"

O próprio crítico faz menção, no folhetim do dia

11 de dezembro, ao fato de não comentar com frequência a vida teatral do São Januário: "(...) Tenho deixado no esquecimento o pequeno teatro de S. Januário (...)" e comenta, brevemente, sobre três espetáculos levados à cena neste teatro, nas últimas semanas:

"O ~~Anjo Maria~~ foi representado com gosto e estudo; falam também do ~~Anjo e demônio~~ onde tem um papel importante a Sra. D. Manuela.

Ultimamente foi levado à cena o drama ~~A Torre de Londres~~, de grande espetáculo, e que pelo que me consta, foi montado com esmero e cuidado. Não conheço a peça, mas dizem que é uma das melhores do repertório clássico."

concluindo a crônica, com uma promessa que, em breve, se tornará realidade: "Irei vê-la o mais breve possível, e procurarei frequentar mais esse teatro que, apesar de afastado, tem por garantia o trabalho e a dedicação."

Logo no próximo folhetim, o do dia 18 de dezembro, ele dedica mais da metade da crônica a essa casa de espetáculos; começa falando sobre o teatro:

"Sem recursos, mal localizado, e por consequência fora do centro da atividade pública, o Sr. Germano troca cada esforço por um obstáculo, cada êxito por uma privação. Está no caso do Ixion da fábula, no meio do seu isolamento devido a um orgulho muito legítimo de dignidade.

Não tem uma companhia completa e perfeita, sou o primeiro a dizê-lo; mas, por outro lado, posso discriminar o trabalho da incúria, e sempre que uma soma de talento se casa ao labor e ao estudo há uma possibilidade de futuro.

O movimento destes últimos dias no teatro S. Januário, é um evidente pretexto do trabalho, e todo o trabalho carece de uma recompensa. É montando peças novas, ensaiando-as com acurado esforço e tino, que o Sr. Germano procura compensar a localidade e as prevenções gratuitas",

e passa então à crítica de dois espetáculos - um o Anjo Maria (56), "uma comédia-drama do repertório moderno" e o outro, Os Filhos de Adão e Eva (57), uma composição alegórica sobre o fato bíblico do primeiro pecado, feita com precisão no espírito e na forma da tradição.

A análise, sobre as duas peças, se restringe ao tablado: comenta o desempenho dos atores, criticando, corrigindo, elogiando. Sobre os textos, nada.

Quanto ao anúncio de Os Filhos de Adão e Eva, pouco nos acrescenta: "é uma 'linda' comédia, em dois atos, or nada de música".

Pedro (58), de Mendes Leal Júnior, é o último espetáculo do teatro São Januário, criticado por Machado de Assis, na sua última crônica - 1º de janeiro de 1860 - para a "Revista dos Teatros". É também a peça de estréia do Sr. Furta do Coelho neste teatro.

O drama lhe agrada, principalmente, pela "tendência liberal":

"O nome ilustre de um conde que cai para dar lugar ao nome do talento obscuro que se levanta, é o pensamento do drama e constitui para mim um símbolo. É a democracia do talento que reage sobre a nobreza do brasão, um elemento poderoso que procura suplantar uma força gasta."

No entusiasmo que se depreende de suas palavras, fica difícil não ver o próprio Machado como "um dos talentos obscuros que se levanta".

56. Vide Anexo VI, p. 26.

57. Vide Anexo VI, p. 36.

58. Vide Anexo VI, p. 41-42.

Dos obstáculos comentados pelo crítico, apenas este texto mereceu a sua atenção. Sobre os demais, pouco ou quase nada foi dito, o que nos leva a supor que não lhe tivessem despertado o interesse.

O estudo dessas opiniões críticas de Machado sobre as representações no São Januário, permitiram-nos avaliar não só o repertório - modesto - como a sua importância - relativa - na história do teatro nacional. Há, porém, que ponderar do quanto Machado utilizou-se da crítica com o fim de incentivar os que de algum modo lutavam pela existência do teatro no Rio de Janeiro - é, sem dúvida, o caso do São Janurário.

4.2.4.2. Atores

É preciso lembrar, ao enfocarmos este item, quanto o momento político afetava o meio artístico de então: da luta pelo nacionalismo nascia o desejo de uma companhia de atores brasileiros, que encenassem peças de tema nacional, escritas por autores brasileiros.

No entanto, não era fácil, neste contexto histórico-social, a criação de uma companhia dramática que prescindisse do elemento estrangeiro.

"...a tacinice do meio colonial, aliada às dificuldades da vida cultural na Colônia diante das exigências censórias e controladoras da Metrópole, haviam tornado difícil a existência de companhias dramáticas de qualquer espécie, durante muito tempo". (59)

59. AGUIAR, Flávio. A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar. São Paulo: Ática. p. 3.

Essa situação só mudaria a partir de 1833, com a criação, por João Caetano, de sua própria companhia dramática. A partir daí as companhias nacionais começaram a surgir, embora o elemento estrangeiro permanecesse ainda em nossos palcos, ora como ator, ora como empresário.

Em 1838, é encenada, pela companhia de João Caetano, composta exclusivamente de atores brasileiros, a tragédia Antonio José ou O Poeta e a Inquisição, considerada a data, como um possível marco do que se convencionou chamar a fundação do teatro nacional. (60)

Em 1855, o empresário Joaquim Heliodoro dos Santos, organizou sua empresa teatral no velho São Francisco de Paula, que passou a chamar-se então Ginário Dramático, tornando-se reduto do repertório realista francês. Tal fato caracterizou o ano como do nascimento do teatro realista brasileiro.

No período abrangido pela crítica machadiana - setembro de 1859 a janeiro de 1860 - temos apenas essas duas companhias ocupando o palco carioca - a de João Caetano e a de Joaquim Heliodoro - uma atuando, principalmente, no São Pedro de Alcântara; a outra, no Ginásio Dramático.

A de João Caetano, pautando-se pelas normas dramáticas do romantismo, valorizando as atitudes enfáticas e exageradas, talvez, que o ator e ensaiador teimava em manter, apesar das críticas constantes de que era alvo, pela imprensa da época.

60. A 2 de dezembro João Caetano representara O Príncipe Amante da Liberdade ou a Independência da Escócia, também só com atores brasileiros.

A de Joaquim Heliodoro, que se pautava pelos cânones modernos de uma interpretação mais desembaraçada e equilibrada, tendo a frente o diretor Emile Doux, imprimiu aos espetáculos do Ginásio uma marca de renovação.

Desses artista, trinta e cinco nomes (61) - 23 atores e 12 atrizes - ilustraram as crônicas macnadianas, alguns com maior, outros com menor frequência.

Dos vinte e três, cinco consideramos como principais, pelo espaço ocupado por eles nas crônicas estudadas: Furtado Coelho, Heller, Graça, Moutinho, João Caetano.

João Caetano (62) sobressai pela própria figura, tão marcante, no movimento teatral da época. Machado se refere apenas a dois papéis do ator, Simão e John.

No primeiro, diz que

"O Sr. João Caetano esteve iminente nos últimos quatro atos, completando a sua apreciação pelo elogio que faz da encenação do ator, como mudo - 'o mudo é perfeito; há expressões, emoções bem desenhadas; e a frase acional é precisa, simples e eloqüente". (63).

Já no segundo, os defeitos, mais da escola do que do artista, se sobrepõem às qualidades do desempenho:

"Mas também não lhe calo os defeitos. Ele os tem, e devia desprender-se deles. No **Sineiro de São Paulo**, esses defeitos se revelaram mais uma vez. Há frases bonitas, cenas tocantes, mas há em compensação verdadeiras nódoas que mal assentam na arte e no artista."

61. Vide Anexo VII.

62. Vide Anexo VIII, p. 1.

63. Vide sobre João Caetano o anexo X, p. 18-19.

Nessa análise feita pelo crítico entrava, sem dúvida, uma boa dose do seu preconceito contra o romantismo, que não só ele, mas os intelectuais de então, personificavam em João Caetano.

Não bastava porém pertencer a companhia de Joaquim Heliodoro para ser elogiado pelo crítico. É o caso do ator Martins (64), a quem ele se refere em três espetáculos do Ginásio Dramático, apontando-lhe as más interpretações.

Seguindo como normas a estética realista o cronista critica o desempenho do ator indicando-lhe como principal defeito a não reprodução da realidade: "Da mesma maneira lhe lembro que o exterior com que se apresenta não está de acordo com a individualidade que reproduz".

Os outros quatro artistas a que nos referimos estavam ligados a empresa de Joaquim Heliodoro, excetuando-se o Sr. Furtado Coelho, que em 1860, passa para o Teatro São Januário.

O Sr. Heller (65), desempenha seis papéis no Ginásio, dos quais o mais importante foi o de Chennevières, "no qual revelou muito talento".

Machado se entusiasma com o ator (66), pois este acabara de entrar para o Ginásio, deixando de lado "as constelações do romântico": "Este moço tem-se desenvolvido muito depois que se uniu ao Ginásio; foi a pedra de toque de uma vocação larga".

64. Vide sobre Martins o Anexo X, pp.16-17.

65. Vide Anexo VIII, p. 3.

66. Vide sobre Heller o Anexo X, pp. 14-15.

Crê na má influência da estética romântica, culpando-a pelos defeitos encontrados no ator: "Há talvez ainda uns laivos de uma educação artística viciosa; a fala ressent-se de uma gravidade própria do romantismo".

O traço mais improtante a ser ressaltado no desempenho do artista é a cópia da realidade: "Uma fisionomia móbil é ainda um mérito que ele põe em encenação com um resultado feliz. Não imitou, reproduziu a figura que lhe estava confiada".

Como constatamos, o crítico persegue a representação natural, a transposição da realidade para o palco, como o elemento mais importante do desempenho do ator.

É o que ele destaca ao tratar das apresentações feitas pelo Sr. Moutinho (67) - tanto como Baltasar, como Manuel Esota ou como Esperança - o artista se esmera no espelhamento da realidade. (68)

"O Sr. Moutinho, no papel de Baltasar, o lavrador, revelou-nos ainda a grande extensão de seu belo e eminente talento. A naturalidade, as maneiras rudes e respeitadas, ao mesmo tempo, do homem do campo, foi tudo bem desempenhado pelo Sr. Moutinho. (...) Ajunte-se a isto um todo perfeitamente caracterizado em que nada escapa, nem mesmo as meias por fora das calças, uso das aldeias daquela terra". (...) "É ainda o lavrador de que falei, com o estudo dos menores gestos, de todas as inflexões".

O Graça (69) é outro artista do Ginásio Dramático que ganha espaço nas crônicas teatrais machadianas. Ao refe

67. Vide Anexo VIII, p. 5.

68. Vide sobre Moutinho, o Anexo X, pp. 7-10.

69. Vide Anexo VIII, p. 4.

rir-se a ele diz Machado: "O Graça é sempre o Graça, um grande artista"; ou em outra apreciação: "O Graça, o inimitável Graça, vai aqui como sempre altamente perfeito".

O artista devia realmente, na época, ser um dos melhores atores, porque nas seis peças comentadas por Machado, nas quais ele trabalha, consegue sempre uma palavra de elogio do crítico.

No papel de Bertoldo em Os Ovos de Ouro, comenta o cronista "revelou ainda seus grandes dotes artísticos; foi magnificamente bem no característico e no dizer do papel. No duelo, quando é tocado pelo florete, não conheço nada melhor".

O ponto de apreciação machadiana está sempre baseada no paralelismo encenação e realidade. Quanto mais próxima dessa for a representação do artista, melhor ela será.

Furtado Coelho (70), de todos eles, é quem desenvolve um trabalho mais extenso - representa em onze peças, sendo dez, apresentadas no Ginásio, e uma encenada no São Januário, Pedro, drama com o qual o artista faz sua estréia neste teatro.

Aponta no ator (71), como sua suprema característica, a naturalidade:

"O Sr. Furtado Coelho, Paulo de Chennevières, pintou o caráter de que esteve encarregado com expressão e verdade. Teve cenas de verdadeira expansão, no segundo ato sobretudo. O que se nota neste artista, e mais que em qualquer outro, é a naturalidade, o estudo mais completo da verdade artística".

70. Vide Anexo VIII, p. 2.

71. Vide sobre Furtado Coelho o anexo X, pp. 1-6.

E a deduzirmos das considerações feitas por Machado, Furtado Coelho era o artista completo, tanto ia bem nos dramas, como nas comédias

"O Sr. Furtado Coelho revelou-nos uma nova direção de suas tendências. Depois de percorrer uma parte da escala artística, na interpretação de diversos e encontrados sentimentos dramáticos, inclinou-se anteontem para a comédia e entrou no salão com o riso e a chufa nos lábios. Não é um estranho na tenda em que se acaba de sentar; a inspiração deu-lhe antecipado conhecimento".

Tanto se fazia de ensaiador - "O Sr. Furtado, como ensaiador, merece ainda os aplausos do folhetim" - como de ator.

A atenção e o cuidado com que Machado assistia aos espetáculos para então comentá-los depreende-se da leitura de suas crônicas. Está sempre alerta, vigilante para bem julgar. É o que sucede com a sua apreciação sobre o ator Furtado Coelho. Admirador do trabalho do artista, não deixa escapar, contudo, algumas imperfeições, pequenas, que lhe nota na encenação. É o caráter do cronista que se revela nas observações que faz ao intérprete de Abel, no drama Abel e Caim, colocando a Arte sempre em primeiro plano.

Quanto às atrizes (72) apenas a Sra. Gabriela (73), que nos parece ser filha de João Caetano - Gabriela da Cunha Vecchy - uma das maiores intérpretes do nosso realismo, representou unicamente no Ginásio Dramático.

72. Vide Anexo VIII.

73. Vide Anexo IX, p. 1.

As demais - Sra. Tereza Soares, Sra. Ludovina , Sra. Eugênia Câmara, Sra. Velluti - representavam no Ginásio e no São Pedro ou São Januário.

A Sra. Gabriela (74) que interpretou os principais papéis dos dramas de maiores sucessos representados no Ginásio, obteve sempre do crítico aplausos pelo seu perfeito desempenho tanto como Elisa de Chennevières - "uma página para a odisséia da artista" - como Elisa de Valindo - "A minha probidade de cronista está satisfeita; mas dela não precisa a consciência pública para avaliar o desempenho de Elisa de Valindo. Não se comenta Shakespeare, admira-se" - ou ainda em Rafael - "...o que diria eu? ficaria descorado de verdade em face da criação de sábado".

Não só obtinha a artista, o elogio do crítico , como o aplauso do público, que, como lemos nas crônicas, vem, não só através de "palmas entusiásticas", como "de flores" e "cantos" prestar-lhe "reverências conscienciosas".

Ludovina (75) "atriz de um passado de palmas, a pesar da escola viciosa de seu gênero", já não ocupa o mesmo espaço nas crônicas. Deduzimos que as apreciações se ligam mais ao que ela foi, do que a sua atuação no momento.

Embora representando nos moldes românticos, "com pensa", segundo o cronista, "os desvarios da velha escola; é a trágica eminente, na majestade do porte, da voz e do gesto , figura talhada para um quinto ato de Corneille, trágica, pelo gênio e pela arte, com as virtudes da escola e poucos dos

74. Vide sobre Gabriela, o Anexo X, pp. 20-23.

75. Vide Anexo IX, p. 2.

seus vícios". (76)

Eis mais uma vez comprovada a imparcialidade do cronista, que, contrariando suas convicções estéticas, é capaz de apontar na outra escola suas qualidades.

De Tereza Soares (77), fala pouco, algumas vezes severo - "Esta moça, que pode adiantar-se, creio que não tem muito amor à arte. Nas emoções então parece que pede um copo d'água" - não nos deixando, em nenhum de seus julgamentos uma boa impressão da atriz. (78)

Esta também vinha da "velha escola", o que para o crítico já era um mau começo. Mas alentador como sempre foi em suas apreciações, indica-lhe o tempo e a vontade como dois possíveis caminhos para um futuro melhor na arte.

Quanto a Eugênia Câmara (79), de quem tanto fala antes da chegada de Portugal, parece não agradar muito ao cronista o seu desempenho. Vê nela apenas "disposições pronunciadas para a cena, onde um estudo acurado pode dar-lhe uma posição regular". Diz ainda que a atriz "tem uma esfera própria: a comédia". (80)

Ocupa-se, também, com outros artistas, aqui e ali, criticando e elogiando. Não poderíamos enumerá-los todos, nem o objetivo de nosso trabalho é este. Pretendemos apenas, com algumas de suas avaliações, exemplificar as avaliações críticas que Machado fez dos atores da época.

76. Vide sobre Ludovina, o Anexo X, pp. 24-27.

77. Vide Anexo IX, p. 1.

78. Vide sobre Tereza Soares o Anexo X, pp. 28-29.

79. Vide Anexo IX, p. 3.

80. Vide sobre Eugênia Câmara, o Anexo X, pp. 30-33.

De tendências realistas procurou sempre, em suas crônicas, incentivar as interpretações que se moldavam por esses parâmetros e criticar nos atores da "velha escola" os exageros românticos.

Procurou, em todas as suas observações, ressaltar a naturalidade na representação, traço, para ele, fundamental, procurando sempre a coerência nas interpretações para que o conjunto tivesse o que ele considerava "a primeira regra em arte dramática - a harmonia".

4.2.4.3. Cenário - Decoração

O realismo provocou uma verdadeira revolução na montagem das cenas, pois com ele mudava-se a concepção não só do cenário, como da indumentária.

Diferente do teatro clássico e romântico, o "drama de casaca" realista operava uma mudança radical, tanto na maneira de vestir das personagens, exigindo uma elegância moderna, particularmente vistosa e refinada com respeito às atrizes, como também nas cenas que deviam espelhar a atmosfera da ação.

Dos elementos convencionais com que se decoravam as cenas do drama romântico, passamos aos inúmeros elementos usados para reproduzir o mais possível a realidade: móveis burgueses, salas com paredes forradas com papel (a última moda em decorações), quadros, espelhos e lareiras.

Aos olhos do "cronista dos fatos teatrais" não passariam despercebidos tais elementos. Preso a noção de realidade - primordial na nova estética - o crítico avalia as decorações e os cenários com a mesma atenção que dispensou à vestimenta. Basta recordarmos o caso das meias, a que ele faz referência, quando fala sobre o desempenho do Sr. Moutinho.

Assim, importa-lhe que o cenário (81) seja uma complementação visual do ambiente sugerido pelo texto -

"Em vez de acomodar o cenário às situações e circunstâncias, a pessoa encarregada disso confunde totalmente, - e comete anacronismos de tirar o chapéu. Os olhos da platéia já estão fatigados de oscilarem entre decorações gastas e inoportunas. É preciso notar, vêm muito ao caso esses acessórios de disposição para o bom êxito de uma peça; e não há quem não se ria de ver, por exemplo; Luiz XIV ou Molière, sentado em uma cadeira de Francisco I, e em um gabinete do tempo da revolução".

e que esteja de acordo também com a importância da casa de espetáculos - "Aconselhamos uma reforma sobre estes dois acessórios (um retrato e uma cadeira). São duas coisas que não estão na altura da importância do Ginásio, como pessoal, como repertório e como público".

Dentre os cenógrafos da época a merecerem a sua atenção temos o Sr. João Caetano Ribeiro, de quem elogia o trabalho:

"Prima sobretudo a do terceiro e quarto atos. A primeira, uma tapada com aléias, é notável pela perspectiva aérea, pelo ambiente que separa e isola os troncos e as ramagens; a segunda, as ruínas de uma sala na velha torre de Elven, vista entre dois crepúsculos, o ocaso e o luar, é notável também pelo resultado feliz dos toques de luz so-

81. Vide Anexo XI.

bre a fisionomia grave e majestosa de um montão de destroços; a passagem do dia para a noite é de um efeito mágico. O Sr. João Caetano Ribeiro prima sempre naquele gênero de pintura".

Parace-nos que ao crítico nada escapou na análise que fez dos espetáculos da época. Se não se aprofundou em nenhum dos aspectos comentados é porque não estava no espírito do folhetim. Precisamos não perder de vista o tipo de crítica feita, que tinha como fim primário a simples informação sobre os espetáculos teatrais da época, não visando à finalidade artística dos mesmos, mas apenas porque o teatro era moda, então.

Mesmo assim Machado conseguiu imprimir a esses simples comentários semanais uma seriedade que podemos afirmar escapa ao próprio caráter folhetinesco dos escritos.

É que para ele a crítica foi sempre uma missão séria, da qual se afastou unicamente por uma questão de temperamento. Não aceitando dobrar-se a outros preceitos que não os artísticos, preferiu deixar a arena da crítica, o que implicou, para nós, na perda de um dos bons críticos teatrais do século XIX.

4.2.4.4. "Revista Dramática"

Como já nos referimos anteriormente, Machado encerra, com a crônica sobre o espetáculo Mãe, de José de Alencar, esse tipo de crítica teatral, dando início, com o mesmo texto, a 29 de março de 1860, à sua colaboração na "Revista Dramática"

do Diário do Rio de Janeiro (82), onde ingressou, a convite de Quintino Bocaiúva, redigindo aí diversas seções que se chamaram "Revista Dramática", "Comentários da Semana", "Conversas Hebdomadárias", "Ao Acaso", "Semana Literária" e "Cartas Fluminenses", sob os pseudônimos de Gil, Job e Platão.

Essa colaboração, que se estendeu até março de 1867, caracterizou-se por verdadeiros hiatos entre as publicações - crônicas teatrais da "Revista Dramática", a partir de 1860 - e por um estilo diferente daquele em que foram redigidos os textos da seção "Revista dos teatros" de O Espelho.

Como texto de abertura, publica, no Diário do Rio de Janeiro, um folhetim intitulado "A Crítica Teatral" que precede o comentário ao drama Mãe, de José de Alencar, e no qual o cronista reafirma várias posições, anteriormente colocadas nas suas "Idéias sobre o Teatro I e II".

Continua a ver o palco como "um grande canal de propaganda" e se confessa "um dos crentes mais sérios e verdadeiros" dessa arte: "Firme nos propósitos que sempre adotou, o folhetinista que desponha, dá ao mundo, o espetáculo espantoso de um crítico de teatro que crê no teatro".

Mantém seu enfoque social da arte dramática crendo na sua eficácia - "se há alguma coisa a esperar para a civilização é desses meios que estão em contato com os grupos populares" - embora constate, como antes, que a "atualidade dramática não é uma realidade esplêndida".

Reafirma sua postura crítica de "severa imparcialidade, da qual não pretende afastar-se uma vírgula", propondo-

82. Vide Anexo XII.

se a uma "censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte da crítica", resultado das suas idéias sobre a imprensa.

Já mais amadurecido, já mais ponderado, não se enuncia, como anteriormente, só adepto do realismo, mas sim eclético: "não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas".

Aliás, ao comentarmos suas apreciações sobre os espetáculos do Teatro Ginásio já salientamos essa imparcialidade do julgamento de Machado de Assis, que, mesmo se confessando adepto do realismo, não deixava de elogiar as peças românticas que ele considerava bem feitas.

O tempo, talvez, fê-lo eclético, pelo próprio ofício que escolhera; de tanto julgar, concluiu que em todas as estéticas, há sempre alguma coisa de bom:

"Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo. Entendo que o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito".

Machado não estava só amadurecido, talvez, melindrado também. Vários de seus críticos, entre eles Mário Mattos, apontaram-lhe o temperamento como a causa do abandono da crítica: "Se não a exerceu militantemente foi por ceder ao temperamento, foi para evitar controvérsias. Mas não por falta de finura e competência. O pouco que disse foi sempre certo".(83)

83. CASTELLO, Aderaldo. Ideário Crítico de Machado de Assis. In: Revista de História, nº 11. Julho-setembro. São Paulo, 1952 p. 93.

Tinha consciência, Machado, de que ajuizar sobre obra alheia não era tarefa fácil, principalmente, quando, como ele, o crítico pretendia ser imparcial:

"Escrever crítica e crítica de teatro não é só uma tarefa difícil, é também uma empresa arriscada. A razão é simples. No dia em que a pena, fiel ao preceito da censura toca um ponto negro e olvida por momentos a estrofe laudatória, as inimizades levantam-se de envolta com as calúnias. Então, a crítica aplaudida ontem, é hoje ludibriada, o crítico vendeu-se, ou por outra, não passa de um ignorante a quem por compaixão se deu algumas migalhas de aplauso".

Apesar de tudo conserva seus propósitos iniciais: a crítica era vista por ele ainda como um dever, um dever que ele cumpria com consciência, outro aspecto importante da crítica, pelo qual ele tanto batalhou: "Esta perspectiva poderia fazer-me recuar ao tomar a pena do folhetim dramático, se eu não colocasse acima dessas misérias humanas a minha consciência e o meu dever".

Algumas pedras, no entanto, já lhe deviam ter magoado os pés, no caminho que escolhera, pois Machado passa do folhetim aos ensaios, trocando assim, pouco a pouco, a poltrona de espectador pela cadeira do escritor, não se atendo tanto aos espetáculos propriamente ditos, ao comentário da decoração, do público, mas voltando-se muito mais para a dramaturgia.

A crítica aos espetáculos - Dalila, Espinhos e Flores, Os Mineiros da Desgraça - ficará, então, restrita quase só à análise do texto - "~~Os Mineiros da desgraça~~, literariamente falando, é o que se pode chamar um belo livro; o estilo, fluente e brilhante; o diálogo, fácil e vivo; as cenas, bem dispostas e bem enredadas" - um ou outro destaque à ação - "A ação se

caminha às vezes por uma esfera de misticismo, define em geral um fato comum e cruelmente vulgar; é a vida real desenvolvida nas nuvens" - ou ao cenário - "As duas vistas pintadas pelo Sr. João Caetano Ribeiro, no 3º e 4º quadros, são de um belo efeito, sobretudo a primeira, onde, a par dos grupos de árvore, de senhados com habilidade, está o traço firme e preciso das formas arquitetônicas da galeria" - como na crônica sobre o drama Dalila, de Octave Fenillet; uma ou outra referência ao público - "O público, que o aplaudiu, mostrou estar agradado do modo por que se lhe falou" - e aos atores - "À sociedade dramática nacional devemos a exibição desta. Os seus diversos papéis foram desempenhados com mais ou menos relevo" - como na crítica, de 24 de julho de 1861, sobre o drama de Quintino Bocaiúva - Os Mineiros da Desgraça.

Apenas poucos textos se referem à representação dos espetáculos. A próxima crônica é de 1863 - portanto um intervalo de 2 anos entre as duas - e trata sobre "A Morte de João Caetano", com breves comentários sobre a reabertura do Ateneu Dramático, com uma peça do teatro português O Dilúvio Universal, que o cronista promete assistir para comentar, mas não o faz.

Mais dois anos - 1865 - e temos uma nova crônica - "Os Primeiros Amores de Bocage" - que é, na verdade, uma carta ao Sr. Cons. J. F. de Castilho, na qual Machado expõe a sua opinião sobre a comédia de Mendes Leal.

Já reafirmamos, várias vezes, que Machado não apreciava muito o gênero cômico, principalmente aquele que tinha como fim único o riso. A essa questão ele retorna ao tratar do texto sobre Bocage.

"A Comédia é hoje um estudo descurado. Crismou-se de comédia uma forma sem sabor, sem dignidade, sem elevação: uma coisa que nem é a farsa nem a comédia, tirando um pouco ao insípido vaudeville, às vezes mais chulo, às vezes mais sério, é verdade, mas daquela seriedade que consiste em não contrair os músculos do rosto, e nada mais".

Machado apreciava, contudo, a comédia bem feita, que ele, aliás, considerava de difícil execução -

"...o autor, segundo declara, quis abranger em uma só obra os três gêneros da comédia, a de caracteres, a de costumes, e a de enredo. Nenhuma é fácil, e a primeira é sobremodo difícil".

Elogia o texto e o autor, salientando, que a comédia de costumes de Mendes Leal é uma boa comédia, não pelos "calções, os móveis e o pregoeiro do testamento da velha", mas sim porque o autor "estuda os costumes do tempo e o espírito da sociedade, com raro discernimento e cuidado".

Como se deduz, o enfoque social do teatro ainda era uma das grandes preocupações do nosso crítico.

No ano seguinte, 1866, escreve, em fevereiro, um outro folhetim, "O Teatro Nacional" no qual propõe como única solução à desoladora situação da arte teatral no Brasil a construção de um "teatro", historiando os passos já dados nesse sentido, inclusive por Alencar e Macedo, entre outros.

Aponta, como principal defeito desta arte teatral, a ausência de uma ação educativa sobre o povo:

"...longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfastiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento. Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo".

Havia, sem dúvida, uma dose enorme de pessimismo nessa apreciação machadiana; um pessimismo de quem queria para o Brasil um teatro nacional à altura de seus anseios dramáticos, isto é, com uma dramaturgia e com montagens de espetáculos capazes de assegurar um movimento duradouro sobre o qual se erigisse um teatro que refletisse tanto ideais dramáticos quanto o ideal da nacionalidade.

Tão ponderado quanto em seu texto sobre "A Crítica Teatral", ele analisa, com imparcialidade, as influências românticas e realistas sofridas pela nossa cena, concluindo que o que restou foram as obras nacionais. Daí a importância da construção de um teatro, para que se estimulasse o aparecimento, cada vez em maior número, dessas obras, salvando a nossa cena de um declínio total.

Nesse mesmo ano, continua a dedicar a sua atenção a dramaturgia nacional, voltando-se, especificamente, para a análise da produção dramatúrgica de três autores nacionais.

Em fevereiro ainda, publica a crônica sobre "O Teatro de Gonçalves de Magalhães"; em março estuda, em três folhetins, "O Teatro de José de Alencar" e, em maio, em dois outros, "O Teatro de Joaquim Manuel de Macedo".

Abrimos aqui um parêntese para tratarmos de duas críticas inéditas de Machado de Assis, que complementam o seu estudo referente ao Teatro de Macedo.

Em nossa pesquisa, deparamos, na seção "Inéditos", da Revista do Livro, nº 11, Edição Comemorativa do Cinquentenário da Morte de Machado de Assis (setembro, 1958), com algumas críticas suas, escritas para a "Semana Literária" e que, até aquele momento, não haviam sido publicadas.

Duas delas nos interessaram sobremaneira - a do dia 17 de abril de 1866, sobre O Cego e a do 24 do mesmo mês e ano, sobre Cobé, peças de autoria do dramaturgo Joaquim Manuel de Macedo - porque a elas, se refere o crítico, ao iniciar o folhetim sobre o teatro de Macedo, a 1º de maio de 1866 - O Cego e o Cobé, do Sr. Dr. Macedo, apesar das belezas que lhe reconhecemos, não tiveram grande aplauso público" - embora elas não constem da relação de peças analisadas - Lusbela, Luxo e Vaidade, A Torre em Concurso, O Fantasma Branco, O Novo Otelo, O Primo da Califórnia, Amor e Pátria, Sacrifício de Isaac - levando-nos a supor que não tivessem merecido a atenção do crítico.

As próprias datas - 17 e 24 de abril - já são um indício da seqüência temporal desses escritos, não implicando tal constatação, em continuidade do assunto. Esta, porém, se evidencia, a partir das palavras do autor ao iniciar a crônica do dia 1º de maio. Portanto, a seqüência de datas, a seqüência dos títulos e as próprias palavras do cronista nos norteiam para uma só direção: esses dois textos constituem a primeira parte do estudo de "O Teatro de Joaquim Manuel de Macedo".

Pareceu-nos, entretanto, que o "achado" não interessou a ninguém, pois que as edições da Crítica Teatral, até 1958, apresentassem tal falha, compreende-se, uma vez que a publicação dessas críticas só se deu nesse ano. No entanto, a edição das Obras Completas pela Aguilar, do ano de 1986(!), também não inclui os dois textos.

Eles deveriam, o quanto antes, ocupar o lugar que lhes é devido, preenchendo-se assim tal lacuna. Transcrevemos-lo, no anexo XIII, não só pela importância que representa

ram para o nosso trabalho - pois esse segundo texto crítico sobre Cobé em muito veio enriquecer o primeiro, breve comentário publicado na "Revista dos Teatros" - mas também como uma contribuição à bibliografia - tão pobre e incompleta - sobre a Crítica Teatral machadiana.

Sobre esses ensaios vale citar a opinião de Sábato Magaldi, que bem sintetiza-lhes a importância e o valor:

"Poucas páginas há tão lúcidas como os de seus comentários sobre o teatro de Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo ou Antonio José. Tornaram-se fonte obrigatória para a análise desses autores".
(84)

A próxima crônica é de 1875, quase dez anos depois, e é um breve comentário a um espetáculo levado na Fênix Dramática - uma comédia - revista do ano de 1874 - Rei Morto, Rei Posto, de autoria de Joaquim Serra, um dos melhores escritores nacionais. Machado mantém-se restrito ao texto; nem uma palavra sobre os atores ou a representação.

Três anos mais tarde, ele escreveria sobre "O Caso Ferrari", em O Cruzeiro, um texto que mais nos lembra um conto do que propriamente uma crítica, uma vez que autor se atém unicamente à exposição do enredo da história, sem emitir juízos críticos.

O último dos textos compilados por Mário de Alencar para este volume, se refere ao dramaturgo Antonio José e foi escrito para a Revista Brasileira, I, em 1879. Trata das peças escritas pelo autor, como era conhecido, e em especial

de o Anfitrião - tema tratado também por Pauto, Molière e Camões - comparando essa comédia com a dos outros autores que igualmente se inspiram na aventura pagã.

Temos certeza, no entanto, de que os esforços até aqui empreendidos para reunir a crítica e a dramaturgia de Machado de Assis foram insuficientes, na medida em que, as edições, até aqui apresentadas, mostram-se incompletas. Por esse motivo ressalvamos que nos ativemos, como fonte para este nosso estudo, aos textos que compõem o volume Crítica Teatral das Obras Completas de Machado de Assis da W.M. Jackson Editores, porque nos foi impossível, dada a diversidade dos enfoques, como o do crítico, do dramaturgo e do censor e a quantidade de material a ser pesquisado sobre cada tópico, compilar todos os textos esparsos de sua Crítica Teatral. Só para exemplificação, citamos dois textos polêmicos da sua crítica, que se encontram, no volume Teatro, da W.M. Jackson, e tratam do drama Suplício de uma Mulher, traduzido por Machado, sobre o qual aludimos, no capítulo referente ao Teatro de Machado de Assis. Essas críticas saíram estampadas no Diário do Rio de Janeiro, em 1865; uma, a 28 de setembro, sob o título, "História deste Drama", na qual Machado relata a história da peça, escrita a "quatro mãos" e os problemas advindos dessa parceria; outra, de 3 de outubro, denominada "Crítica Teatral", que enfoca mais o espetáculo propriamente dito.

Arrolamos ainda, alguns títulos, como "A História de uma Moça Rica", "O Taborda", "S. Luís - Pecadora e Mãe", "S. Luís - Pupilas do Sr. Reitor"; "Macbetta e Rossi", "Cancros Sociais", que atestam o quanto ainda falta para que possamos obter uma visão completa da Crítica Teatral de Machado de Assis.

Muitas outras, com certeza, se encontram espalhadas por aí, à espera de um pesquisador interessado em reuni-las.

Embora esparsa em vários periódicos, escondida sob pseudônimos diversos, o material coligido permite afirmar - mos que Machado de Assis emprestou seu valor literário à crítica teatral, permitindo que esta atividade se consolidasse entre nós. Não será demasiado assinalarmos que a produção crítica de Machado de Assis tenha sido uma das pedras angulares, ao lado da contribuição de Alencar, para a divulgação deste novo gênero, que até então não houvera podido afirmar-se entre nós.

Equilíbrio, retidão, em síntese, imparcialidade, são as características que ressaltam da atividade crítica de Machado de Assis, e, quando é traído pela condescendência, isto não significava parcialidade amesquinhada por interesse subjetivos, mas fidelidade as suas convicções e ao seu compromisso para o desenvolvimento de um teatro nacional.

Nessa medida, talvez, possamos dizer que Machado de Assis tenha dado maior contribuição ao teatro enquanto crítico do que como dramaturgo.

O estudo desses textos críticos machadianos sobre o teatro nos permitiu, pela diversidade de enfoque, agrupá-los em três momentos distintos.

O primeiro (1856), constituído por algumas idéias "vagas", como o próprio autor as adjetivou, sobre a comédia moderna e de um ensaio (1859) sobre a arte dramática e a

instituição que lhe servia de censura - O Conservatório Dramático - no qual expôs suas idéias fundamentais sobre a Arte Teatral - caracterizou-se pela colocação dogmática dos preceitos críticos que iria seguir.

E de fato essas idéias formaram a base de sua crítica e o acompanharam no transcorrer de toda essa sua atividade: a visão da arte dramática, não só como meio de informação e formação - o verdadeiro meio de civilizar os povos - mas também como espelho da sociedade.

A partir delas é que questiona a validade de uma arte teatral, feita mais de traduções do que de textos nossos: onde espelhar-se o povo? Como formar e informar, sem liames a ligar a lição ao aprendiz?

Esse questionameto forma-lhe o discurso crítico, apelando, conclamando a reformas, a modificações na arte: textos nacionais, público melhor educado, melhor orientado nos caminhos do tablado.

A época, a voz do crítico não soava sozinha na imprensa carioca. Os intelectuais que engrossavam as fileiras dos realistas, faziam-lhe companhia.

Num primeiro relance esse papel nos parece bem desempenhado por Machado de Assis, assim como o seu discurso nos revela, numa primeira leitura, um crítico que, se preocupando com a arte teatral, enquanto expressão de um povo, imprime características sociais a sua visão de arte. E não só, mas também um crítico que se propõe como meta principal, renovação para o nosso teatro, sem, contudo, perder a mira da nacionalidade, pela qual tanto lutou.

No entanto alguns pontos nos parecem questionáveis: que renovação pedia ele? Uma renovação nos moldes realistas. Só que como já vimos anteriormente essa renovação vinha mais a título de rótulo do que de essência. A própria luta em prol de uma dramaturgia nacional propunha como modelo a ser seguido, o teatro realista, de modelo francês, o que, de início, já descaracterizava o nacional, que acabava ficando apenas na língua, uma vez que os problemas e a visão crítica da sociedade estariam subordinados aos padrões culturais europeus, particularmente aos franceses e não aos nossos.

É evidente que essa nossa avaliação crítica só se tornou possível através da perspectiva histórica de que se dispõe, atualmente, e que nos deu condições para uma outra visão do fenômeno.

O segundo momento da crítica machadiana, composto pelos comentários publicados a partir de 11 de setembro de 1859 a 1 de janeiro de 1860, em O Espelho, na seção "Revista dos Teatros", sobre os espetáculos teatrais de então, se caracterizou por uma mudança na forma de abordagem, já que do ensaio passava à crítica de folhetim, mais leve, mais superficial, dirigida mais às cabeças loiras do que aos intelectuais da época.

"Não é bom cansar as cabeças loiras", diria Machado, no fecho da crônica do dia 11 de setembro de 1859, a crítica de abertura na "Revista dos Teatros" de O Espelho. E é com essa leitora que ele se preocupa o tempo todo, referindo-se a ela em quase todos os seus trabalhos - "Que drama, amável leitora!" ou em outro "As leitoras conhecem decerto o drama: não concordam comigo?"

Parece-nos que a expressão - cabeças loiras - além de caracterizar um público feminino e fútil, caracteriza também, na opinião do Prof. Jacó Guinsburg, um público de brancos - vistos com uma certa ironia - o que em se tratando de um crítico mulato, como é o caso de Machado de Assis, precisa ser levado em conta. A crítica dava-lhe, não só, o status literário, advindo da função e do nome na imprensa do Rio da época, mas o fazia participante desse público de brancos, ele que se branqueava, enquanto "cronista de fatos teatrais": "Talvez não me conheçam, mas é fácil; um cronista é reconhecido entre um povo de cabeças. Eu então cheiro a folhetim a duas léguas de distância".

É interessante notarmos que ele usa como elemento comparativo sempre o termo cabeça - ou as loiras ou a sua de folhetim - o que nos induz a ver na metáfora uma conotação intelectual, inerente ao vocábulo.

Este "posto oficial que lhe confere o cargo de cronista" o integra na sociedade dos brancos intelectuais..." e pude embeber-me, como todos (o grifo é nosso), em um ~~mare~~ **magnum** de emoções novas".

Muitas dessas apreciações, precisamos não perder de vista, se ligam ao tipo de crítica machadiana - a de folhetim, pois essas crônicas, de antemão, tinham a direção - nar-lhes a escrita, um ritmo e uma especificidade inerentes ao estilo do folhetim.

Era preciso conversar com o leitor, peça tão importante para a imprensa, quanto o espectador para o teatro - "Nada mais de novidades no mundo dos espetáculos. Eu não desejo fatigar as minhas leitoras com a narração de peças

conhecidas e cujo desempenho é sempre o mesmo com pouca diferença. Podemos conversar em outra coisa", Talvez desse jogo tenha nascido o modo de escrever os seus romances chamando sempre o leitor a participar da história.

Nos folhetins temos as cabeças loiras que enfeitavam as platéias dos teatros, para as quais, naturalmente, o espetáculo valia mais pelo aspecto social do que pelo artístico, e que se transformaram, na épica, no leitor, não muito caracterizado, mas peça também importante na sua narrativa.

É que a opinião pública dera-lhe degraus na sociedade que a cor, o nascimento e a posição social anterior não lhe haviam dado. Sabia, pois, o valor desta conquista, e por isso o apreço em que tinha as leitoras do folhetim e o leitor do livro - o público, enfim, que retribuía em ascensão social a sua deferência para com ele.

Declarando-se realista, ele julga os espetáculos a partir desses pressupostos críticos não deixando contudo, como vimos no corpo deste capítulo, de avaliar, com imparcialidade, as peças pertencentes a "velha escola" como ele a denominava.

Assim, embora a crítica de folhetim fosse mais um comentário sobre os espetáculos teatrais, o crítico de O Espelho conseguiu imprimir às suas crônicas semanais um caráter de seriedade vindo da probidade, da imparcialidade, tantas vezes reafirmada em seus textos - "A imparcialidade da crítica dá uma negativa" -; "O público é assim, vem de tempos a tempos deitar os seus louros à artista que tantas páginas tem escrito no livro da arte, e onde a crítica em sua consci-

ência de imparcialidade não lhe pode negar uma realeza legítima e absoluta" -; "Prometi na minha revista passada algumas considerações sobre O Sineiro de São Paulo. Fiz mal; contava com algumas representações do drama, e enganado em minha esperança, acho-me agora com apreensões muito fugitivas para uma crítica precisa e imparcial" - e da consciência, que ele também sublinhou em vários trechos, como de importância capital, para o exercício da crítica - "Fui, por conseguinte, prevenido contra afetos e desafetos; e disposto mais que nunca a propor o X desconhecido na pedra da minha consciência" -; ... e fique certa a artista que não virei sussurrar-lhe um entusiasmo de consciência postiça. Sei o que sinto e digo-o bem alto".

Não se deixa levar pelas impressões momentâneas para opinar superficialmente sobre os espetáculos e levanta a sério o seu ofício que em algumas crônicas chega a referir-se ao fato: "Sinto acanhada a esfera em que me revolvo para poder fazer uma análise séria e profunda daquele drama. Tudo que posso dizer não passará de ligeiras observações tomadas à vol d'oiseau; mais nada.

"Depois assisti apenas a uma récita, e não conheço o drama em livro. São inconsistentes, portanto, as impressões que o meu espírito, sempre fiel ao compasso do dever pode apontar. A leitora deve contentar-se com elas."

Ao analisar Abel e Caim, duas vezes ele coloca esse mesmo problema das impressões colhidas na primeira apresentação da peça:

Estas ligeiras observações são o apanhado de uma só noite, e ressentem-se de indecisão. O espírito público está talvez mais adiantado do que o meu; mas a crítica tem por fim analisar, e para analisar completamente há mister de co-

nhcimentos mais latos e documentos mais verdadeiros".

.....

"Considerações são estas, feitas com cuidado, revelam acanhamento na frase e na observação. É que nas estréias a crítica deve colocar-se terra-a-terra, para apanhar assim impressões mais vivas e mais de perto; se se levantar às eminências da arte, como Anteu na torre pode ouvir mal a nova palavra da arte."

Sem se afastar desses preceitos críticos que lhe nortearam os juízos, cria, Machado de Assis, um estilo próprio nos julgamentos das peças, que deixa entrever, a quem as lê, o futuro ficcionista. A análise desses textos nos revelou, pois, dois níveis de linguagem: um, do crítico - que analisa e avalia os espetáculos - outro, do literato - que cria com as palavras, dimensões outras que extrapolam o espaço cênico.

A metáfora, que lhe seria mais tarde, uma marca do estilo narrativo, já começava então, nessas críticas de folhetim a ganhar espaço - uma espécie de preâmbulo à crítica propriamente dita dos espetáculos - sugerindo-nos, esse processo verbal empregado pelo cronista, que o escritor é quem primeiro captava a peça, cedendo depois lugar ao crítico, para analisá-la.

Para ilustrar tal afirmativa lançamos mão de um exemplo, que nos pareceu o melhor. Trata-se da crônica sobre a peça Um Asno Morto, cujos quatro parágrafos iniciais (27 linhas) são dedicados a comentários metafóricos sobre a vida.

Toda essa divagação se encerra com o fecho seguinte, que ao mesmo tempo serve de "ponte" para o início do

estudo do espetáculo propriamente dito:

São reflexões filosóficas de muito peso e que me fervem cá no cérebro a propósito de um asno...morto, minhas senhoras".

Hã, por assim dizer, uma introdução "filosófica", como ele mesmo a chamou, antecedendo o comentário da peça.

Só então o crítico assume o seu papel. E ele o faz, tecendo algumas considerações sobre a peça e resumindo-lhe a história.

Questiona-se, sob este disfarce, a respeito das colocações feitas:

"Como me ocorrem reflexões filosóficas a propósito de um asno, em vez de divagações amorosas, a propósito dos olhos que estrelavam a sala por lá, não sei".

Aparentemente um simples aparte literário. No entanto uma análise mais detida nos leva a reconhecer no texto o estilo machadiano dos romances. É o aparente monólogo do escritor, que, na verdade dialoga com o leitor ou com o espectador. É também a dualidade escritor-crítico, pois ao crítico, com certeza, não deveriam ocorrer "divagações amorosas, a respeito dos olhos que estrelavam a sala por lá". Tal preocupação denunciava, sem dúvida, a linguagem do escritor.

O terceiro momento da sua crítica, formado pelos textos que apareceram na "Revista Dramática" no Diário do Rio de Janeiro, a partir de 1860 até 1879, e mais as duas crônicas sobre O Cego e Cobé, é uma volta aos ensaios, não mais sobre as suas idéias acerca do Teatro, mas sobre os autores e obras da nossa dramaturgia.

Nas críticas do momento anterior, escritas para O Espelho, Machado observava não só a encenação do texto, como a da platéia também. É como se o crítico analisasse o espetáculo de quem assistia ao espetáculo.

Nos ensaios estará centrado muito mais na análise dos textos - sua formação e coerência internas - que eram, na época, os primeiros de uma dramaturgia voltada para o nacional.

Nesses estudos mantém os preceitos que nortearam toda a sua crítica - a imparcialidade, a consciência, a ciência - sob os quais julgou as obras de Macedo, Alencar, Gonçalves de Magalhães e Antônio José.

Dentro dessa mesma linha comentou alguns fatos relacionados ao teatro, sobre os quais expôs a sua opinião, nesta mesma revista.

Em todas essas análises conservou-se fiel a sua visão social da arte teatral, cuja finalidade maior era, para ele, a de civilizar a sociedade.

De gosto mais apurado dava preferência ao drama e a comédia bem feita, criticando, sempre que possível, a farsa e a baixa comédia. Não podia elogiar as peças escritas apenas para divertir o público, não aceitando, por isso, o teatro popular.

Seus elogios para artistas e diretores tinham uma direção certa - a nova escola, no que sem dúvida, não estava sozinho. A julgar pelos comentários dos jornais da época, Machado era respeitado por suas opiniões, compartilhadas por outros intelectuais de então, dentre os quais destacamos

Alencar, pela ascendência, podemos dizer, exercida por ele não só sobre Machado, como sobre toda essa geração realista.

Este estudo tornou patente o valor do crítico Machado de Assis, embora seja esta uma área da sua produção a exigir novas contribuições quer compilando-se o conjunto das críticas esparsas produzidas, quer com outras abordagens analíticas. Esta exigência se impõe sobretudo quando se percebe que entre tantas máscaras, a do crítico é a que menos consegue ocultar a face do artista, denunciando um dos traços mais marcantes da personalidade do homem Machado de Assis - a de crítico.

5. A CENSURA TEATRAL NO BRASIL:

O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO

5.1. O PRIMEIRO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO

Em um de seus primeiros trabalhos de crítica - Idéias sobre o Teatro - Machado dedicava um capítulo ao Conservatório Dramático, definindo-o assim:

"A literatura dramática tem, como todo o povo constituído, um corpo policial que lhe serve de censura e pena: é o conservatório". (1)

Sobre a sua história, que, segundo Galante de Souza "ainda não foi escrita" (2), recolhemos algumas informações nas obras sobre o teatro no Brasil e na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Raros e controversos são os estudos existentes. Lafayette Silva situa o início dessa história "Em princípios de março de 1843..." (3), já, Galante de Souza nos diz:

"Não foi em princípios de março, como assevera Lafayette Silva, mas em janeiro de 1843 que se deram os primeiros passos para a fundação do Conservatório Dramático. Realizaram-se duas sessões preparatórias: uma a 15 de janeiro e outra a 12 de março do referido ano". (4)

Um estudo mais recente, Khêde (1981), fornece-nos

1. ASSIS, Machado de. O Conservatório Dramático in Crítica Teatral. Rio. Porto Alegre. S.P. W.M. Jackson Inc. Editores. 1955 p. 21.

2. SOUZA, Galante de. O Teatro no Brasil. Rio de Janeiro. INL. 1960. p. 310.

3. SILVA, Lafayette. História do Teatro Brasileiro. Rio. MEC. 1938. p. 34.

4. SOUZA, Galante de. Op. Cit. p. 130.

novos dados:

"De posse dos documentos do Arquivo Nacional, aos quais Galante de Souza provavelmente não teve acesso, podemos afirmar que a história do Conservatório Dramático inicia-se em 1839. De acordo com o documento de número 0011, a 7 de outubro de 1839 houve a sugestão de se criar uma comissão de censura. O documento 0001 estabelece ainda a comissão para preencher as lacunas do serviço de censura, por nomeação do Governo da Regência em 1840. Em 18 de março de 1843, documento 0007, há a apresentação dos artigos orgânicos do Conservatório, que são aprovados em 24 de abril de 1843 como consta do documento 0006. A 30 de abril de 1843, instala-se solenemente o Conservatório Dramático". (5)

O Conservatório Dramático Brasileiro atuou no Rio de Janeiro, sede da Corte, e teve sua história dividida em dois períodos: de 1843 a 1864 e de 1871 a 1897, quando foi definitivamente extinto.

Como já dissera Machado de Assis, a função do Conservatório é a da censura; uma censura preocupada em manter os princípios da Arte. Por isso, segundo ele:

"Dois são ou devem ser, os fins desta instituição: o moral e o intelectual. Preenche o primeiro na correção das feições menos decentes das concepções dramáticas; atinge ao segundo analisando e decidindo sobre o mérito literário dessas mesmas concepções. Com estes alvos um conservatório dramático é mais que útil, é necessário". (6)

5. KHÉDE, Sonia Salomão. Censores de Pincenê e Gravata: Dois momentos de Censura Teatral no Brasil. Rio: Codecri, 1981, p. 57.

6. ASSIS, Machado de. Op. Cit., p. 21.

Da criação do Conservatório Dramático Brasileiro de ver-se-ia esperar, pois, uma importante atuação no campo da dramaturgia brasileira, incentivando-a, orientando-a, alargando-lhe os horizontes.

Mas a cena nacional quase nada lucrou com isso, sendo mesmo prejudicada, à medida que o Conservatório falhava na prática de suas aspirações.

Machado de Assis, no já referido artigo, publicado em O Espelho, de 25 de dezembro de 1859, sob o título "O Conservatório Dramático" colocava aos leitores essa questão:

"Corresponderá à definição que aqui damos desse tribunal de censura, a instituição que temos aí chamada - Conservatório Dramático?"

A interrogação machadiana encontra, hoje, resposta na opinião de Sonia Salomão Khéde sobre esse tribunal de censura:

"...a censura teatral no Brasil funcionou na forma de um entrave à formação de um público diversificado, com poder opinativo e de escolha" (7),

tendo sido também, ainda na opinião da professora,

"...responsável pelo afastamento de escritores da estatura de Alencar da dramaturgia". (8)

7. KHÉDE, Sonia Salomão. Op. Cit. p. 83.

8. Ibidem, p. 89.

No mesmo artigo, Machado de Assis apontava ainda como causa do fracasso do Conservatório a sua lei de organização:

"...se não corresponde, onde está a causa desse divórcio entre a idéia e o corpo? (...) É evidente que na base, na constituição interna, na lei de organização". (9)

- numa demonstração de sua lucidez crítica que a pesquisa de Sonia Salomão Khêde vem hoje corroborar.

E para avaliarmos, então, os fundamentos da crítica machadiana a tal instituição, voltamo-nos para a sua história.

Revendo, na Biblioteca Nacional, documentos a ela referentes, encontramos os Artigos Orgânicos propostos por um grupo de intelectuais para a fundação do Conservatório e que elucidam quanto às finalidades de tal associação:

"Os cidadãos brasileiros abaixo assinados (10), desejando promover os estudos dramáticos e os melhoramentos da cena brasileira por modo que esta se torne a escola dos bons costumes e da língua, resolveram formar entre si uma associação debaixo do título e denominação de - Conservatório Dramático. E n'este propósito, convieram nos Artigos seguintes, que serviram de base e de outras tantas regras sobre as quais se há de erguer e trabalhar a referida Associação até

9. ASSIS, Machado de. Op. Cit. p.p. 21-2.

10. Relação dos nomes dos intelectuais: Diogo Soares da Silva Bivar - Presidente; José Rufino Rodrigues Vasconcellos - 1º Secretário; Luis Carlos Martins Pena - 2º Secretário; Francisco de Paula Vieira de Azevedo; Luis Honório Vieira Souto; José Florindo de Figueiredo Rocha; Agostinho Nunes Montez; Hermogenes Francisco de Aguilar Pantoja; Manoel de Araujo Porto Alegre; Conego Januário da Cunha Barboza; José Pereira Lopes Cardal; Luiz Garcia Soares de Bivar.

que se organizem mais adequados estatutos." (11)

O primeiro, dos catorze Artigos Orgânicos propostos, expressa "seu principal instituto":

"O Conservatório Dramático terá por seu principal instituto e fim primário - animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias - corrigir os vícios da cena brasileira, quanto caiba na sua alçada - interpor o seu juízo sobre as obras, que de invenção nacional, que de estrangeira, que ou já tenham subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas, e finalmente dirigir os trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da Arte, por meio de uma análise discreta, em que se apontem e combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de os emendar." (12)

A finalidade primeira dos signatários preocupados em criar um órgão oficial que servisse às atividades dramáticas de maneira a dar a essas atividades uma orientação segura através de críticas profícuas e voltadas para o melhoramento da cena brasileira, foi, como se constata da leitura desse primeiro artigo, a artística.

Previam a censura, no artigo oitavo:

"...a veneração à nossa Santa Religião - o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas - a guarda da moral e decência pública - a castidade da língua - e aquela parte que

11. Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático. Rio: Biblioteca Nacional.

12. Ibidem.

13. Ibidem.

é relativa à ortoepia". (13)

Mas não é isso o que encontramos na prática, como o atestam as palavras do próprio Machado de Assis, nesse mesmo artigo:

"Julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e a religião, não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua. (...) Julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação". (14)

De onde, pois, advinha esse caráter vassalo, como chamou Machado?

A leitura do artigo décimo segundo nos revela o embrião da dependência da censura dramática à Censura Imperial, de onde, talvez, tenha vindo o termo vassalagem, usado por Machado, e cujos fins, como veremos ao longo da história do Conservatório, não serão os mesmos, prevalecendo os da Censura Imperial sobre os artísticos:

"Se o Governo Imperial houver por bem de encarregar ao Conservatório, a censura das peças que subirem à representação nos Teatros públicos da Corte, ou ainda a sua inspeção moral, o Conservatório se prestará prontamente a este encargo, podendo propor e requerer o que lhe pareça acertado para o seu cabal desempenho." (15)

13. Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático. Rio: Biblioteca Nacional.

14. ASSIS, Machado de. Op. Cit. p.p. 22-3.

15. Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático. Rio: Biblioteca Nacional.

rio só obrigatória, quando as obras censuradas pecarem contra a veneração à Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades Constituídas, e contra a guarda da moral, e decência pública: nos casos, porém, em que as obras pecarem contra a castidade da língua e aquela parte que é relativa a ortoepia, a sujeição só pode ser voluntária, devendo o Conservatório n'estes dois casos notar os defeitos, mas não negar a licença. O que tudo comunico a VM. para conhecimento do referido Conservatório - Deus Guarde a VM. Paço em 27 de agosto de 1845." (17)

E não pára aí a forma de censura aos censores. Os formulários com que as peças lhes eram encaminhadas, tinham, impressos na primeira folha, o aviso de 10 de novembro de 1843 e a Resolução Imperial de 28 de agosto de 1843, o que evidencia a importância dada pelo Governo Imperial à observância dessas normas quando do julgamento das peças.

O aviso, impresso em primeiro plano, centrava sua preocupação em preservar a Família Imperial, quando presente aos espetáculos, de qualquer tipo de agravo.

"Não devem aparecer na cena assuntos, nem expressões menos conformes com o decoro, os costumes e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar, maiormente n' aquelas em que a Imperial Família Honrar com a Sua Presença o espetáculo". (Aviso de 10 de novembro de 1843)

Sem dúvida o "mecanismo" censório obtinha os efeitos desejados, como se constata no parecer de José Clemente Pereira, sobre a peça Maria Tudor, julgada a 20 de janeiro de 1844, e no qual se lê (o grifo é nosso):

17. Parte Final da Publicação do Decreto nº 425 de 19 de julho de 1845. Rio: Biblioteca Nacional.

"...não posso convir em que se autorize a representação do referido drama, e muito principalmente no Teatro de São Pedro de Alcântara, honrado freqüentes vezes, e sem prévia participação, com a Augusta Presença da Família Imperial."

A censura, pois, pretendia atuar muito mais a nível de repressão de idéias, visando a manutenção do poder institucionalizado, do que atuar a um nível artístico, dramático, o que se percebe claramente na Resolução Imperial, de 28 de agosto, que transcreve os termos do decreto de número 425, com data de 19 de julho do mesmo ano.

Ao compararmos a proposição do primeiro Artigo Orgânico e as finalidades colocadas para a criação do Conservatório com o aviso e a Resolução Imperial impressas nos formulários de censura, percebemos a distorção havida nesses fins e o conseqüente esvaziamento do que se chamou seu principal instituto e fim primário, o que nos levou a concluir que a preocupação com a Arte nada mais era do que uma máscara, para encobrir os reais propósitos de um outro tipo de censura.

Perdia-se, assim, a razão de ser do Conservatório Dramático e é "justamente contra essa última parte das normas da censura que já se rebelava, em 1859, o futuro autor do Brás Cubas" (18), pois, para Machado de Assis, o Conservatório não alcançava a sua finalidade porque a censura recaía apenas

18. SOUSA, J. Galante de. Machado de Assis, Censor Dramático in Revista do Livro, Rio de Janeiro, nº 3-4 de dezembro de 1956. p. 84.

no que dizia respeito às leis do país, da moral e da religião.

Sobre essa postura censória, ele assim se referiu no seu artigo "O Conservatório Dramático":

"Organizado desta maneira, era inútil reunir os homens de literatura nesse tribunal; um grupo de vestais bastava". (19)

Dessa forma, continuava Machado de Assis, "a censura estava obrigada a suicidar-se de um direito e subscrever as frioleiras mais insensatas que o teatro entendesse qualificar de composição dramática". (20)

O que o crítico pedia é que se promovesse uma mudança no Conservatório - "ampliando as suas atribuições" - "dando-lhe um caráter mais sério" - "direitos mais iniciadores". E completava esse pedido com uma comparação que sintetizava toda a ironia da opinião machadiana sobre a atuação do Conservatório - "... façam dessa sacristia de igreja um Tribunal de censura". (21)

Machado já havia percebido o desvio artístico da censura, questionando mesmo a validade da atuação desse órgão: "Qual é a influência de um Conservatório organizado desta forma? E que respeito pode inspirar assim ao teatro?" (22)

19. ASSIS, Machado de. Op. Cit., p. 22.

20. SOUSA, J. Galante de. Op. Cit., p. 84.

21. ASSIS, Machado de. Op. Cit., p. 24.

22. Ibidem.

Tinha razão Machado, as decisões do Conservatório não inspiravam respeito. Ilustra tal fato o caso da interdição da peça de José de Alencar - As Asas de um Anjo.

"Em fins de maio de 1858, foi à cena, licenciada pelo Conservatório e pela Polícia, a referida peça. Após a terceira representação, entendeu a polícia de suspender a licença da peça, sob o pretexto de que a peça continha exageros da escola realista. Alencar veio para a imprensa diária defender-se da pecha de imoral e criticar severamente a passividade do Conservatório, e a peça voltou à cena. Abalado profundamente num dos seus mais importantes esteios, o Conservatório lutava para subsistir". (23)

E Galante retoma, na sua história sobre o Conservatório Dramático, a mesma questão colocada, tantos anos antes, por Machado de Assis:

"Desde que as suas decisões seriam respeitadas tão somente na parte literária o que nem sempre acontecia e, se a condenação literária não impedia uma peça de subir à cena, por que havia aquela instituição de levar a sério uma censura apenas formal"? (24)

No entanto, nenhuma atitude era tomada para a melhoria da situação do Conservatório, que cada vez se tornava mais grave.

Em sessão de 31 de janeiro de 1862, conta Galante de Sousa, por proposta de 1º secretário interino, Domingos Jaci Monteiro, resolveu aquela instituição dirigir-se ao Governo, pedindo nova organização. Neste pedido, o autor da proposta não duvidou em afirmar:

23. SOUSA, J. Galante de. O Teatro no Brasil. Rio: INL. 1960, p. 314.

24. Ibidem.

"O Conservatório Dramático veio a ser mera comissão de polícia, diferenciando-se da polícia oficial em não ser pesada aos cofres do Estado, e, sem garantias, sem vantagens de espécie alguma, pois apesar do imenso trabalho gratuito com que tem carregado esta associação, nunca obteve sinal algum de reconhecimento, tendo sido pelo contrário mais de uma vez alvo de calúnias, impropérios e motejos, não tendo podido, por sua organização tornada imprópria com o andar do tempo, prestar à arte e à literatura dramática os salutares, e eficazes serviços que tiveram em vista seus fundadores." (25)

Embora possamos constatar a existência desses movimentos em prol de uma reformulação das bases do Conservatório, nada foi feito. Como diz Galante de Souza:

"O Conservatório caminhava a passos largos para o desaparecimento. Desprestigiado, sem apoio legal, economicamente falido, ridicularizado, só lhe restava um alvitre - a dissolução... A 10 de maio de 1864, tomava-se a medida extrema: dissolvia-se o Conservatório Dramático Brasileiro". (26)

Vale a pena transcrever, a título de encerramento da primeira fase da história do Conservatório, trecho do elogio fúnebre de Bivar, feito por Joaquim Manuel de Macedo:

"...o Conservatório Dramático Brasileiro não pôde fazer pelas letras e pela arte dramática o que por certo estaria na mente e no empenho do seu principal fundador. O trabalho foi estéril, a dedicação perdida, os resultados nulos. (...) quiseram que ele vivesse exclusivamente para a censura; para a censura bastava a polícia; a sua vida era inglória, devia morrer." (27)

25. SOUZA, J. Galante de. O Teatro no Brasil. Rio: INL. 1960, p. 317.

26. Ibidem, p. 318-9.

27. Ibidem, p. 319.

5.2. O SEGUNDO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO

O segundo Conservatório Dramático, nas palavras de Eugênio Gomes:

"nasceu das cinzas do primeiro, sob a mesma denominação, regulado pelo decreto nº 4666 de 04 de janeiro de 1871 - publicado no Diário Oficial de 10 de janeiro - que o reduziu a um pequeno corpo, constituído na mesma ocasião de cinco membros:

Presidente - Conselheiro João Cardoso de Menezes e Souza (Barão de Paranapiacaba)

Secretário - Antonio José Vitorino de Brito (Galante de Souza dá o último nome como Barros)

e mais Conselheiro Antonio Félix Martins, Dr. Joaquim Manuel de Macedo e Joaquim Maria Machado de Assis". (28)

O Presidente e o Secretário seriam nomeados por Decreto Imperial e substituídos quando o governo entendesse conveniente, o que, segundo Khêde "ilustra a tese autoritária". Para ela, "a burocracia interna obedecia a uma hierarquia altamente centralizadora e cada vez mais submetida ao poder monárquico, o que já se dava na atuação do primeiro Conservatório Dramático". (29)

Os membros do Conservatório Dramático deveriam ser revezados de dois em dois anos, porém, Machado de Assis, salvo um ou outro interregno, participou da entidade até a

28. GOMES, Eugênio. Machado de Assis, Censor Dramático. In Correio da Manhã. Rio. 05/02/1955.

29. KHÊDE, Sonia Salomão. Op. Cit. p. 59.

sua extinção em 1897.

A história do segundo conservatório é menos conhecida que a do primeiro.

Eugênio Gomes diz que "são extremamente escassos os dados sobre a segunda fase, ignorando-se ainda o paradeiro do respectivo espólio". (30)

De fato, um dos paradesiros de parte deste espólio parece ter sido encontrado por Josué Montello no Maranhão.

Em um artigo intitulado - "Ramalho Ortigão, Personagem no Brasil" -, ele trata de uns achados que fez na Biblioteca Pública do Maranhão: 16 pareceres de Machado de Assis(...) além de uma carta ao presidente do mesmo Conservatório, datada de 12 de fevereiro de 1887.

Para a história do Conservatório interessa-nos um trecho da carta que passamos a transcrever:

"...Creio que poderá ser licenciada, peço que, à semelhança do que se deu com o Boato, façamos uma reunião do Conservatório. V.Exa. designará o dia e hora, avisando-se ao nosso colega Taunay. Quanto ao lugar, acho que poderá ser mesmo aqui, na secretaria." (31)

A opinião seguinte é do mesmo articulista: "Por esse documento se vê que o Conservatório Dramático tinha por vezes as suas reuniões na Secretaria da Agricultura, no gabinete de Machado de Assis, que era ali chefe de seção". (32)

30. GOMES, Eugênio. Op. Cit.

31. MONTELLO, Josué. Ramalho Ortigão, Personagem no Brasil. In Jornal do Brasil, 22, jun., 1976.

32. ibidem.

Como se deduz, o segundo, tanto quanto o primeiro conservatório, não tinha um lugar fixo para suas reuniões. Se antes eram feitas na casa do presidente Bivar, agora tinham como local a Secretaria da Agricultura.

Realmente a história se repetia... o segundo Conservatório:

"Não foi mais feliz que o primeiro. Simples repartição decorativa, sem autonomia, sem força moral, tinha, a cada passo, as suas atribuições invadidas pela polícia, quando não era desrespeitado, nas suas decisões, pelos próprios atores ou empresários". (33)

Talvez sirva para o segundo Conservatório a opinião de Eugênio Gomes sobre o primeiro: "O Conservatório Dramático morreu por bem dizer de inanição". (34)

De fato, com o advento da República foi extinto o Conservatório Dramático. O decreto nº 2557, de 21 de julho de 1897, no seu artigo 10º, transferiu à Polícia a censura teatral, e o decreto nº 6562, de 16 de julho de 1907, aprovou o Regulamento para a Inspeção dos Teatros e outras casas de diversões públicas do Distrito Federal.

Como fechamento, parece-nos correta a afirmação de Eugênio Gomes:

"Essa instituição teve duas fases e ainda está por ser contada a história de sua existência, que não correu satisfatoriamente nem para si nem para o teatro nacional..." (35)

33. SOUZA, Galante de. Op. Cit. p. 320.

34. GOMES, Eugênio. Op. Cit.

35. Ibidem.

6. MACHADO DE ASSIS, O CENSOR

A atividade de censor dramático encontra-se entre as primeiras exercidas por Machado de Assis e, na opinião de Eugênio Gomes é "a menos conhecida". Ele, a ela, assim se refere:

"O que tem sido assinalado, mas sempre vagamente, é que o escritor fora auxiliar de censura, em 1862, membro do Conservatório Dramático Brasileiro, em 1871, sob a presidência de José de Alencar e, finalmente, vogal, por escolha do Imperador, em 1886".(1)

No entanto, dessas atividades, o que restou são os pareceres do período de 1862 a 1864, que se encontram na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional, e um outro, na seção de microfilmes, da mesma Biblioteca, pertencente à segunda fase do Conservatório, sobre o drama Os Lazaristas (2) de Antônio Ennes.

Os primeiros, segundo Galante de Souza, foram "encontrados, em 1952, pelo Dr. Eugênio Gomes, diretor da Biblioteca Nacional, na parte do Arquivo do Conservatório Dramático, existente na seção de manuscritos daquela biblioteca", e estão, hoje, compilados em um só volume. Esses pareceres, manuscritos originais, aparecem redigidos nos próprios formulários com que as peças eram encaminhadas ao censor. Em número de dezesseis, dez desses pareceres foram emitidos em 1862, quatro, em 1863

1. GOMES, Eugênio. Machado de Assis, Censor Dramático in Correio da Manhã. Rio. 05-fev-1955.

2. Sobre esse parecer temos a informar que pertence à 2ª fase do Conservatório Dramático Brasileiro e que a peça, que lhe é objeto de apreciação é "polêmica" pode-se dizer. Segundo Galante de Souza há notícia de uma Dissertação de Mestrado sobre Os Lazaristas que incluirá o estudo desse parecer de Machado de Assis.

e dois, em 1864, tal como ilustra o quadro 1:

QUADRO 1: DISTRIBUIÇÃO DOS PARECERES EMITIDOS POR M.DE ASSIS
1862 - 1864

Nº	Parecer sobre	Anos		
		1862	1863	1864
01	Clermont ou a Mulher do Artista	16/3		
02	Finalmente	20/3		
03	Um Casamento da Época	08/4		
04	Os Íntimos	09/5		
05	Os Nossos Íntimos	11/6		
06	Os Descarados	17/6		
07	As Garatujas	20/7		
08	Mistérios Sociais	31/7		
09	A Mulher que o Mundo Respeita	27/10		
10	As Leoaas Pobres	24/11		
11	A Caixa do Marido e a Charuteira da Mulher		12/1	
12	As Conveniências		/3	
13	O Anel de Ferro		20/6	
14	As Mulheres do Palco		14/9	
15	O Filho do Erro e Os Espinhos de uma Flor			08/1
16	Ao Entrar na Sociedade			12/3

Esses julgamentos referem-se a dramas (6), a comédias (7), a farsa (1), a comédias-dramas (3), (quadro 2).

Das dezessete peças analisadas por Machado de Assis como censor, seis encontram-se catalogadas, no próprio formulário do Conservatório, como traduções (quadro 2). Caracterizam-se por serem todas de autores franceses - Sardou , Augier , Scribe - o que confirma uma tendência reinante na nossa dramaturgia de então - a de utilizar em larga medida os textos europeus, principalmente os franceses, pertencentes à escola realista.

"...para fazer teatro, precisavam ir buscar, pacientemente, seus modelos na França e arredores." (3)

3. AGUIAR, Flávio. A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar. S.P: Ática. 1984. p. 8.

Das seis traduções, cinco são comédias, indicando uma preferência do gosto da época pelo gênero cômico (quadro 2).

"O que se vê, no repertório teatral brasileiro do século XIX, é a formação segura, ainda que lenta, de uma boa tradição cômica (grifo nosso), e a formação de um repertório muito precário, do ponto de vista da qualidade, no que se refere ao drama." (4)

Aparecem com a indicação de originais apenas seis peças: uma de autor português e cinco de autores brasileiros (quadro 2).

O original português é o drama Mistérios Sociais de César de Lacerda. Os brasileiros, datados de 1863 e 1864 - três dramas e duas comédias-dramas - são de autoria de Quintino Francisco da Costa - As Conveniências - (drama); Arcires - O Anel de Ferro - (drama); J.R. Pires de Almeida - Os Espinhos de uma Flor - (drama) e - O Filho do Erro - (comédia-drama) ; Joaquim Garcia Pires de Almeida - As Mulheres do Palco - (comédia-drama).

As demais peças não trazem nenhum tipo de indicação, excetuando-se duas:

- a comédia de Antônio Moutinho de Souza - Finalmente - que Galante de Sousa classifica em seus comentários sobre as peças, na Revista do Livro, "como uma adaptação à cena brasileira", e que Machado, em seu parecer, julga de origem francesa: "trasladou a composição que parece ser originariamente francesa para português cuidado e polido".

- A farsa - A Caixa do Marido e a Charuteira da Mulher - de J.P. B. que, através da leitura do parecer de Machado de Assis, po-

demos concluir tratar-se de mais uma possível tradução de autor francês: "Quem lê a comédia vê logo que é ela uma péssima tradução do francês, deturpada evidentemente, sem forma portuguesa nem de língua nenhuma".

Esses comentários nos levaram a classificar as referidas peças de traduções, como se constata no quadro 2, no qual tentamos reunir os dados por nós encontrados sobre cada peça julgada pelo censor Machado de Assis.

QUADRO 2: LEVANTAMENTO DAS PEÇAS SEGUNDO SUAS ORIGENS E GÊNERO TEATRAIS

Nº	Pareceres - Peças	Textos Originais		Tra- du- ções	Co- mê- dia	Dra- ma	Far- sa	Come- dia- Dra- ma
		Brasi- leiro	Portu- guês					
01	Clermont ou a Mulher do Artista			X		X		
02	Finalmente			X	X			
03	Os Íntimos			X	X			
04	Os Nossos Íntimos			X	X			
05	Os Descarados			X	X			
06	As Garatujas			X	X			
07	As Leoas Pobres			X	X			
08	A Caixa do Marido e a Charuteira da Mulher			X			X	
09	Mistérios Sociais			X		X		
10	Um Casamento da Época	X				X		
11	As Conveniências	X				X		
12	O Anel de Ferro	X				X		
13	As Mulheres do Palco	X						X
14	O Filho do Erro	X						X
15	Os Espinhos de uma Flor	X				X		
16	A Mulher que o Mundo Respeita							X
17	Ao Entrar na Sociedade				X			

As compilações dos pareceres emitidos pelo censor - tanto a relação publicada por Galante de Sousa na Bibliografia de Machado de Assis como seus comentários na Revista do Livro, sobre as peças, objetos desses pareceres, mais a publicação deles na Revista do Livro, nº 1 - obedeceram sempre a um critério cronológico: a data dos julgamentos. Deixamos de lado

esse critério e, instigados pela história do Conservatório Dramático Brasileiro e suas normas de Censura, voltamo-nos, muito mais, no nosso estudo, para as posições do censor frente a tais normas.

Lamentável que o estudo da Professora Sônia Salomão Khêde não haja abrangido a época em que Machado de Assis desempenhou suas funções, pois teria encontrado nele a consciência crítica que a levou ao estudo do problema. Infelizmente, o enfoque do nosso trabalho não nos permite alongar a pesquisa sobre a figura do censor, que ainda não foi estudada com a profundidade que merece. Um paralelo entre a postura de Machado de Assis e a dos demais censores, com certeza, seria uma contribuição importante à história do Conservatório Dramático Brasileiro.

Mas voltemos aos seus pareceres: como o censor se fez presente neles?

Machado, na sua função, não perdeu a consciência do papel desempenhado pela censura do Conservatório e continuou, em seus pareceres, com a mesma postura crítica adotada por ele, anteriormente contra essa instituição. Assim é que podemos comparar este trecho de um artigo seu sobre O Conservatório Dramático, no qual questiona os julgamentos das composições dramáticas:

"Julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e à religião, não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua. (...) Julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter me

nos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação".

com o "fecho" do seu primeiro parecer como censor:

"Sinto deveras ter de dar o meu assenso a esta composição por que entendo que contribuo para a perversão do gosto público e para a supressão daquelas regras que devem presidir ao teatro de um país de modo a torná-lo uma força de civilização. Mas como ela não peca contra os preceitos da nossa lei, não embaraçarei a exibição cênica de Clermont ou a mulher do artista, lavrando-lhe todavia condenação literária e obrigando pelas custas autor e tradutor".

Evidencia-se, da leitura de ambos, que o censor é ainda o crítico que se levanta, não já, a bom som, mas ainda para impor a sua voz. É ainda o homem lúcido que sabe que a sua função não pára nas prateleiras do Conservatório, mas que o seu voto o faz participante da dinâmica geradora de um público, cuja formação está diretamente subordinada às diretrizes teatrais impostas pelo Conservatório. No entanto, se o crítico pedia mudanças, o censor já se submetia às normas - "mas como ela não peca contra os preceitos da nossa lei, não embaraçarei a exibição cênica de..." - ainda que não de forma integral - "lavrando-lhe todavia condenação literária e obrigando, pelas custas, autor e tradutor".

Era pouca a atuação do crítico, pois podia apenas exigir custas como condenação literária, mas não podia impedir que as peças fossem representadas, só por estarem mal escritas.

O importante, porém, respeitando-se a situação política reinante, é poder constatar, através da análise de seus pareceres, a atitude de Machado, aceitando aparentemente as

normas, enquanto censor, e rebelando-se contra elas no mesmo julgamento, enquanto crítico.

À máscara de censor que o crítico começava a usar, assim se referiu Eugênio Gomes:

"...mas a verdade é que, ingressando no Conservatório Dramático dois anos e pouco depois, teve ele de cingir-se, como censor, àqueles mesmos rígidos princípios para cuja melhor aplicação o crítico tinha sugerido um tribunal de vestais..."

E é o próprio Machado de Assis quem dirá no parecer sobre a comédia Os Descarados: "Não há nela nada que contrarie os preceitos das nossas instruções".

Não que de vez o crítico se ausentasse... em parecer que transcrevemos abaixo ele se rebela, embora de forma mais branda, contra o tipo de censura do Conservatório:

"Quanto ao **Filho do Erro**, se é defeituoso literariamente falando, não me parece fora das condições legais e morais. Acho que se pode representar".
(Parecer sobre a comédia-drama O Filho do Erro)

"Observa-se, entretanto, diz Eugênio Gomes, que, com o correr dos tempos, o crítico cedeu quase inteiramente à vestal...Mas, não obstante, o conflito armado no espírito do homem de letras e, sobretudo do crítico profissional, não cessara, embora estivesse disciplinadamente reprimido. No começo de 1863, ao julgar a comédia em um ato A Caixa do Marido e a Charuteira da Mulher cujo autor se ocultava em três iniciais, Machado de Assis dava ainda mostras de sua compreensível inconformidade com as regras da censura, quando deu o seguinte e desabusado remate a seu parecer: " É uma farsa grotesca e sem graça, lutando a grosseria com o aborrecimento. Se estivesse nas minhas obrigações a censura literária, com certeza lhe negaria o meu voto, mas não sendo assim, julgo que pode ser representado em qualquer teatro".

Porém, o mesmo analista nos chama a atenção para os conceitos emitidos pelo censor, ao julgar o drama Mistérios Sociais do autor lusitano César Lacerda - que tinha como protagonista um escravo, o qual, ao fim da peça, casa-se com uma baronesa - pois para ele esses conceitos - aparentemente uma censura literária - ocultavam outro tipo de censura - a moral, a religiosa, a social.

A partir da argumentação do articulista, concluímos que Machado compartilhava, nesse parecer, como censor e como crítico, do jogo da censura do Conservatório.

"O que se infere nesse parecer é que o censor decidiu ficar francamente com a sociedade intolerante de sua época, condicionando a licença a uma alteração da condição social do protagonista que ia afetar, conforme suas próprias palavras "a parte principal do drama". Que fundamento tinha Machado de Assis para propor ou antes impor essa profunda alteração?"

Parece-nos, sem dúvida, que o problema maior estava no Machado mulato, alvo talvez de muitas restrições até chegar ao posto que ocupava e - por que não? - também no dramaturgo, que preferiu omitir-se numa época em que a questão servil (O Demônio Familiar, Mãe, Olgiato) era tratada em nosso palco.

Das suposições feitas, apenas uma certeza: o "manhoso" Machado soubera mais uma vez mascarar a sua verdadeira intenção.

Aparentemente, o crítico ia cedendo lugar ao censor, ou seja, a máscara já era o próprio rosto, pois Machado começava a fazer parte da Instituição... e, embora a houvesse criticado anteriormente, não admitia não fosse ela tratada de maneira condigna:

"Não me resta mais do que recomendar que se faça sentir às pessoas que remetem peças ao Conservatório, ou precisando mais, às pessoas que remetem peças como esta nos foi remetida, quanto a nossa instituição é digna e séria. O caderno em que está escrita a comédia **Os nossos íntimos** parece haver saído de uma taverna, tal é o seu aspecto imundo e pouco compatível com a decência do Conservatório Dramático".
(Parecer sobre a comédia Os Nossos Íntimos)

Mas na realidade o que acontecia é que o nosso Machado parecendo acatar as normas da censura estabelecidas pelo Conservatório se desmascarava ao julgar as peças segundo critérios seus, "discutindo-lhes o pensamento criador, a construção cênica, o desenho dos caracteres, a disposição das figuras, o jogo da língua".

Bem o eterno disfarce machadiano retratado em Dom Casmurro:

"Supões uma concepção grande executada por meios pequenos. Assim, para não sair do desejo vago e hipotético de me mandar para a Europa, Capitu, se pudesse cumpri-lo, não me faria embarcar no paquete e fugir: estenderia uma fila de canoas daqui até lá, por onde eu, parecendo ir à fortaleza da Laje em ponte movediça, iria realmente até Bordéus, deixando minha mãe na praia, à espera." (5)

A instituição era poderosa para ser atacada, por que então não se servir do julgamento das peças? Era a concepção grande executada por meios pequenos.

Assim, enquanto censor, mantinha as relações com a Instituição e, sob esta máscara, o crítico julgava as peças segundo suas normas, nem sempre condizentes com as do Conserva

tório.

E cada parecer é, sem dúvida, a prova dessa análise crítica, dessa consciência que ele tanto pregou, dessa ciência que, segundo ele, deve embasar toda crítica que se preze.

O crítico Machado sempre foi coerente em seu mister. Alguns pareceres seus valem por uma análise da peça. Sente-se-lhe o cuidado de quem não só leu, mas pesou, analisou, refletiu, enfim, tentou unir-se à obra antes de dar-lhe um veredito.

A leitura atenta desses pareceres nos permitiu retirar-lhes trechos que ilustram o julgamento do crítico, sob a figura do censor. Procedeu ele, tal como o disse em seu artigo, a uma análise crítica dos elementos componedores das peças que lhe foram confiadas pela censura.

Preocupou-se com o aspecto da língua, o estilo correto, a tradução bem feita, o emprego do termo exato. Eis o que trechos de seus pareceres comprovam dessa preocupação lingüística do censor Machado de Assis.

A ciência, como ele dizia, era importante ao crítico. E isto fica aqui comprovado com relação à tradução. O seu conhecimento de línguas estrangeiras e dos textos originais lhe forneceu bases sólidas para a apreciação dos textos traduzidos.

"Se a peça nada vale por si, a tradução veio torná-la mais inferior ainda se é possível. Não só a construção de frase portuguesa se ressentia do idioma original, mas ainda há vocábulos disparatadamente traduzidos. Entre outros, ocorre-me o verbo *demandar* - traduzido na acepção de pedir, em vez de perguntar que é a que cabe na oca-

sião (cena 6ª do 2º ato): e a palavra repétion (sic) - traduzida - repetição - em vez de ensaio - como convinha. E outras, e outras." (parecer sobre o drama Clermont ou A Mulher do Artista)

Nessas apreciações, por vezes, se fazia presente a ironia machadiana, como se constata no trecho que transcrevemos, do parecer sobre a comédia Os Nossos Íntimos, no qual o censor confessa ter tido alguma dificuldade em reconhecer o texto:

"A comédia Os nossos íntimos, é a mesma que já examinei com o título Os íntimos. Pude reconhecê-la apesar da tradução que está em vasconço. É deplorável que no teatro subvencionado, e donde devia partir o ensino, se representem peças tão mal escritas."

Para Décio de Almeida Prado o comentário feito por Machado tinha endereço certo - o empresário João Caetano, que encomendara a tradução da peça a seu genro, a fim de representá-la no Teatro S. Pedro de Alcântara, subvencionado pelo governo.

"A crítica torna-se ainda mais contundente se nos lembrarmos dos propósitos de João Caetano, ao fundar a Escola Dramática, de só admitir originais brasileiros ou traduções "feitas com o esmero exigido pelos que prezam a pureza da língua portuguesa". "Não só não montara ele, após o regresso da Europa, nenhuma peça brasileira como o nível das traduções continuava a ser o que sempre fora". (6)

E é contra esse nível que Machado se insurge neste mesmo parecer, apontando os erros que mais lhe chamaram a atenção:

"Uma simples e ligeira comparação entre o original e a tradução que tenho presente

6. PRADO, Décio de Almeida. Tentativas de Renovação in João Caetano: o Ator, o Empresário, o Repertório. S.Paulo; Perspectiva/EDUSP. 1972. p. 168-70.

basta para ver quanto esta é infiel, e como o tradutor suprimiu as dificuldades que não pôde vencer. Assim, vemos que a palavra Dandi (sic) está traduzida pela palavra garoto, e que as cenas alusivas a (sic) esse dito e a presumida posição de Caussa-de se acham despiudadamente mutiladas".

"Em geral a forma de expressão é toda francesa; o emprego dos pronomes que é da índole daquela língua foi usado e abusado pelo tradutor. Encontram-se a cada passo frases desta ordem: - e criou-o de maneira que lhe provasse que não é necessário dever-se o ser a um homem para ser-se seu filho".

"Por último assinalarei a introdução de um termo novo na língua: eficacidade! Parece que o tradutor ignora que a palavra eficacitê traduz-se por eficácia. E se ignora tal, lamento que se haja abalançado a fazer uma tradução".

O mau tradutor, na opinião de Machado, e cujo nome não aparece nem no formulário do Conservatório, nem no parecer do censor, é José da Silva Lessa Paranhos, do Tesouro, segundo Lafayette Silva e casado com Raquel, filha de João Caetano. En carregado pelo sogro de fazer uma nova tradução da peça Nos Intimes de Victorien Sardou, chamou-a de Os Nossos Íntimos para diferenciá-la da outra tradução já existente com o título Os Íntimos.

É importante saber que, das peças censuradas por Machado de Assis, apenas esta se apresenta com dois títulos: Os Íntimos, parecer de 9 de maio de 1862 e Os Nossos Íntimos, parecer de 11 de junho de 1862.

Galante de Sousa nos dá como tradutor da primeira, Manuel de La Peña,

"segundo informações obtidas nos anúncios para a representação da peça, no corpo dos quais fora transcrito o parecer de Machado de Assis, sem assinatura e a título de propaganda":

"A comédia dos íntimos que me vem sujeita a julgamento é uma das mais verdadeiras que se hão visto depois de Molière, e por justo título aplaudida."

"Dando-lhe o meu assenso e louvando-a como obra literária, acho que não só pode, mas deve ser representada e assim outras desta força que traduzam para o público a verdadeira comédia, a única digna deste nome."

"Altamente moral, e altamente literária, a comédia dos íntimos deixa uma lição e um exemplo, no meio do riso e do interesse que excita."

"O que sobretudo a recomenda para a nossa cena é que a moralidade que há a tirar dela dirige-se a toda sociedade humana, onde a boa fé da amizade foi muitas vezes aviltada pelo cálculo e pela malícia."

"E não se consta de sociedade alguma onde a simplicidade e a pureza dos costumes tenham feito desaparecer essa face do vício."

Com a representação dessa comédia inaugura-se a 23 de maio de 1862 o Ateneu Dramático, antigo São Januário.

Sobre a segunda peça, além do nome do tradutor, encontramos em Galante de Sousa algumas outras referências:

"A comédia foi anunciada para o Teatro S. Pedro de Alcântara, a 24 de abril de 1862, benefício de Antonina Marquelou. Do elenco faziam parte a própria beneficiada, João Caetano, Florindo, Gusmão, Lisboa, José Luís, Barbosa, Viana, Timóteo, Cabral, Ferreira, Orsat, Ricciolini e Vicência. Dos anúncios consta, porém, como primeira representação, nesse teatro, a do dia 14 de junho. Foi também representada em Niterói, no Teatro de Santa Teresa, pelos mesmos artistas, em junho e julho do dito ano."

Esses comentários elucidam sobre alguns dados, como data de representação, local, tradutor, mas não justificam a existência das duas comédias e suas representações no mesmo ano de 1862.

Essa justificativa, vamos encontrá-la na narração que Décio de Almeida Prado nos faz sobre o acontecimento:

"Pouco depois, em junho de 1862, realizava João Caetano a sua última criação, novamente com uma peça um tanto inesperada: Nos Intimes, de Victorien Sardou."

.....

"Nem o vaudeville moderno era o gênero do S. Pedro de Alcântara, nem o papel do Dr. Tholosan, protagonista por vias indiretas, amigo cheio de sabedoria e discricção, salvando sem que ninguém o perceba a periclitante honra conjugal do dono da casa para em seguida desposar-lhe a filha, seria o mais indicado a um ator como João Caetano. Mas, fora o chamariz do êxito parisiense, havia um bom motivo para despertar o seu nunca desmentido espírito de competição: a peça fora feita um mês antes por outra companhia."

"A circunstância de duas companhias representarem simultaneamente a mesma peça espicacou ao máximo a malignidade dos "a pedidos", pequenas notas anônimas, ou assinadas com pseudônimos, através dos quais a maledicência subia das ruas até as colunas dos jornais. Um deles, atacando o espetáculo do Teatro de S. Pedro, só ressaltava, e assim mesmo parcialmente, o próprio João Caetano: "Como era de esperar, realizou-se anteontem nesta casa, o enterro dos Nossos Intimos, composição de Sardou, habilmente transformada do francês pelo inteligente Sr. Lessa Paranhos, e ainda melhor estropiada pela magnífica companhia de coveiros do teatro de S. Pedro, os quais, executando-a com aquela humanidade que lhes é própria, arrumou com a desgraçada ao respectivo buraco. (...) Amigo de dar a Deus o que é de Deus e a César o que é de César, cumpre-nos dizer (sem lisonja) que o Sr. João Caetano, diretor, empresário, mestre-em-saiador e outras coisas mais do sarcófago normal da arte dramática, sendo quem melhor andou na cerimônia, também enterrou seu pai como pôde - concorrendo altamente para que a coisa marchasse, como marchou, de modo a satisfazer a todas as regras, a todas as exigências do mau gosto e do contrasenso artístico." (7)

7. Idem, ibidem.

Como se deduz do exposto, o novo título não representou apenas mais uma tradução: a apreciação do texto apontando para uma falta de cuidado com a linguagem, com a idéia a ser transmitida, induzia a uma crítica aos empresários pela má escolha de tradutores e pela não escolha de textos nacionais.

E a crítica não se restringiu apenas à dramaturgia. Fruto de uma competição teatral, a encenação da peça sofreu ataques violentos, representativos mais da inflamada polêmica do que de uma crítica abalizada.

É evidente que para uma devida apreciação do parecer dado seria necessário, em primeiro lugar, a leitura do texto original, tal como se apresentava e a partir do qual Machado estabeleceu as comparações, mas isto fugia ao objetivo da nossa pesquisa que se refere ao parecer propriamente dito e não ao estudo das fontes da peça. Passamos então à leitura do texto traduzido, ou seja, da peça à qual se refere o parecer.

No entanto, o manuscrito da tradução da comédia de Sardou, que conseguimos ler, na Biblioteca Nacional, sob o título Os Nossos Íntimos, traz o nome do Dr. Achilles Varejão como tradutor da obra e não o de Joaquim da Silva Lessa Paranhos. As datas também não coincidem: a do parecer, como já vimos, é 11 de junho de 1862; no entanto, no comentário transcrito sobre as peças, encontramos duas outras datas - 24 de abril de 1862 - como possível data da primeira representação da peça, o que nos chamou a atenção por ser uma data anterior à do parecer e - 14 de junho - posterior à data do parecer e que mais adiante ele explica ser a data da primeira representação. Mas, a data que encontramos no manuscrito é outra - 4 de outubro de 1863 -.

Embora com essas imprecisões, lemos a peça, numa tentativa de avaliar o parecer de Machado de Assis.

Quanto à apresentação, a peça lida estava encadernada e, embora o tempo tenha amarelecido as páginas, a primeira impressão é a de um caderno limpo, asseado, com caligrafia regular, que facilita a leitura. No seu decorrer, no entanto, encontramos muitas rasuras no próprio texto, o que realmente torna a apresentação um tanto desleixada. Elas aparecem nas páginas 56, 74, 75 e 76 sendo que nas três últimas há expressões inteiras completamente rabiscadas e rasuradas, como as há também, nas páginas 127 (três rasuras numa única página), - 132 e 134. A estas rasuras é que Machado de Assis se referia no seu parecer sobre a peça? Ou elas representam apenas uma coincidência?

A comédia de Sardou, em quatro atos e com quinze personagens, tem como tema o relacionamento humano.

A cena passa-se em Ville-d'Avay, na casa de Caussade, pai de Benjamina, que, viúvo, casa-se em segundas núpcias com Cecília, mais nova que ele quinze anos.

No primeiro ato, formado por dezoito cenas, se delineiam os relacionamentos, base da história da peça: Caussade e a mulher; a filha, Benjamina, que gosta de Tholozan, médico homeopata, que a ama também, embora esse namoro não seja do agrado de seu pai; Maurício, amigo de Caussade, que ama sua mulher e fica doente em sua casa; Jenny, a criada, que mais tarde se tornará o caso de amor de um dos filhos dos amigos de Caussade. A esse grupo de personagens juntam-se outros mais, todos amigos de Caussade, que ele "apresenta" nos primeiros atos e que

surgem depois para visitar a bela casa de campo que a sua riqueza lhe permitiu comprar. A visão que ele tem dos amigos, completamente idealizada pelo bom homem que é, fá-lo sentir-se feliz com a chegada deles. Tholozan é a figura que vai "desmascarando" os amigos de Caussade, mostrando ao bom homem o seu erro e ajudando-o a ver os amigos como eles verdadeiramente são. A intervenção de Tholozan é muito interessante: à cena treze ele começa a contar uma fábula sobre o Rato e seus íntimos:

-"Houve um dia em que um rato que abria o seu coração a todo mundo... e que tinha amigos... tantos amigos...".

Começa então a cena seguinte (p. 58) com a representação teatral da história da fábula a nível da peça, ou seja, o rato seria Caussade e os amigos do rato seriam, por sua vez, os amigos de Caussade. A metáfora está muito bem colocada e cria, no espírito do leitor, um plano paralelo fábula-peça que permite uma dupla leitura da obra.

Na peça, os amigos chegam e se mostram tal como são: invejosos, mal-educados, grosseiros. Para Caussade começa o processo do desmascaramento, da descoberta dos amigos que ele tanto idealizara.

No segundo ato, Tholozan retoma a história do rato, dando-lhe continuidade: - "Houve um dia em Ispahan um rato que entregava o coração a todo mundo, e que tinha tantos amigos... tantos amigos... que não tinha um sequer".

E o paralelismo fábula-peça continua: as atitudes dos amigos de Caussade vão demonstrar que entre todos os seus amigos, não havia um amigo de verdade.

Interessante é também a descrição que, às páginas 100-101, Tholozan faz dos vários tipos de amigos.

A figura desse médico na peça é muito bem colocada, pois ele percebe não só os males físicos, mas os morais, os espirituais, os sentimentais também. O uso constante que faz de metáforas e fábulas para exemplificar situações ou para correlacionar assuntos outros com a medicina, como neste exemplo:

-"É a única coisa que te concedo... Amor na centésima setentésima quinta dinamização". (p. 129)

dá à comédia uma outra dimensão literária. É o caso da fábula da pera na cena treze do segundo ato, páginas 114-116, da qual ele se serve para ilustrar a metade do casamento. Mais uma vez o médico coloca a metáfora a serviço da moral e dos bons costumes.

Porém, não são só os amigos que chegam que devem ser vistos de outra forma - os que estão dentro de casa também; é o caso de Maurício, que tenta roubar a mulher de Caussade, na sua própria casa, utilizando-se de sua hospitalidade. É ainda Tholozan que servirá como mediador entre o vício e a virtude, tentando mostrar aos dois apaixonados o erro dessa ligação.

O terceiro ato, formado por quinze cenas, é o desenrolar de ações que vão delineando o caráter das personagens. Tholozan, metáfora viva da virtude, tenta convencer a todos que "todos os meios são bons para que se salve a virtude".

No quarto ato, composto por dezoito cenas, todas as situações se resolvem de maneira satisfatória: Caussade fica com a mulher, que sabe agora valorizar seu amor; Maurício per-

cebe o erro que estava cometendo contra o amigo; Tholozan é en fim aceito por Caussade e fica com Benjamina. Cada amigo toma o rumo certo, depois de ter-se desmascardo devidamente. Ainda no último ato está presente Tholozan que continua ajudando a resolver situações. Uma raposa meiga salva a pele de Maurício e Caussade compreende de uma vez por todas que nenhum amigo seu é seu amigo.

Realmente após a leitura da peça e o que expusemos acima é fácil compreender o seu sucesso na época.

Sarcey nos conta o que foi a estréia em Paris:

"J'ai déjà assisté, depuis que je suis dans le journalisme, à quelques grands succès; mais je n'avais encore rien vu de pareil à ce qui s'est passé l'autre soir au Vaudeville: une salle ivre d'enthousiasme, folle de joie, battant des mains avec transport, avec fureur, et ne laissant pas même achever les phrases pour applaudir plus vite". (8)

Sardou dominava os palcos da época... e Machado, sem dúvida, já o admirava antes dessa comédia. No levantamento bibliográfico feito encontramos a seguinte referência:

"Este escrito acha-se inserto no folhetim anônimo. Refere-se com elogios, à tradução da comédia de V. Sardou, A Família Benoiton, por Machado de Assis, representada no Teatro Ginásio, em 04 de maio de 1857".

Porém, nem todos viam a obra de Sardou da mesma forma.

Em 1862, ano do parecer de Machado elogiando a tradução de Os Íntimos e do sucesso da representação da peça no Ateneu Dramático, Eduardo Limoeiro escreve um artigo - Crôni

8. Idem, ibidem.

ca - publicado a 21 de setembro em A Saudade, no qual ele critica não só a dramaturgia de Sardou, "talhada à Scribe", por ser superficial, como o próprio dramaturgo, a quem diz faltar experiência, idade e estudo.

"Marido ridículo e fanfarronadas duvidosas; pouca verdade de caracteres, mas situações às vezes naturais; muito espírito, mas moralidade equívoca e lição talvez improfícua. Há muita gente presumindo saber o que diz, que tem comparado Sardou a Molière. (...) Há grandes diferenças entre a comédia de caracteres e costumes; a primeira vive sempre, porque sendo o reflexo da civilização só pode morrer com ela; a segunda acaba ordinariamente com os vícios satirizados, e no futuro só grandes estudos arqueológicos a farão entender. (...) O que especialmente falta a Sardou é o desenvolvimento severo das paixões e o espírito analítico da filosofia, só adquirido por experiência, idade e estudo, mas que faz atravessar séculos aos livros. A nossa não está ainda madura para Molières; vamos, portanto, nacionalizando a comédia talhada à Scribe, com ligeiras pretensões a reformista, com pouco cuidado no que poderá acontecer, sem aproveitar demais as verdades históricas e morais, petulante, atrevida, salgada de bons ditos, prodigiosamente espirituosa, mas que pouco nos preocupa. Sempre é uma superioridade sobre esses melodramões, de dez atos, vinte quadros, e não sei que quantidade pavorosa de punhais, venenos, assassinatos, maldições e incestos".

Certamente o folhetinista que então atacava Sardou estava mais próximo da opinião que mais tarde os críticos fariam sobre o autor e sua obra - como Gassner, por exemplo, que reitera o julgamento de Limoeiro, quando aponta a superficialidade com que o dramaturgo abordou os temas de suas peças, como um de seus defeitos capitais - do que Machado que o elogiara em seu parecer, considerando a comédia em questão "uma das verdadeiras que se têm visto depois de Molière".

Machado, é preciso não esquecer, era grande admirador de Scribe, como ele mesmo declarou em suas críticas teatrais, não podendo pois deixar de apreciar Sardou, continuador do mesmo estilo de comédias.

Não nos deteremos aqui em tecer maiores considerações sobre as duas opiniões, uma vez que o nosso objetivo é apenas o de ilustrar formas diversas de apreciação da crítica sobre o movimento teatral da época.

Terminadas essas digressões, voltemos ao parecer de Machado de Assis sobre a tradução de Os Nossos Íntimos.

Não conseguimos, na peça lida, localizar todos os comentários feitos por Machado de Assis. Há, por exemplo, referências a Jorge Dandi e ao dandinismo, na segunda cena do terceiro ato, mas a palavra garoto que ele cita como tradução de Dandi, não foi localizada. Não descobrimos também o exemplo dado por Machado de frase mal traduzida. Há algo parecido: "L...e educou-o de maneira a provar-lhe que não é necessário ter tido um filho para se ter filhos: ..." (p.p.101-2). Comparando as duas, esta nos parece melhor construída, mas falta ainda o original para melhor avaliarmos a tradução.

Também não encontramos o termo tão criticado por Machado - eficacidade - pois não há localização nem de cena e nem de capítulo.

Não eram todas as traduções que mereciam de Machado esse mesmo rigor de análise. A algumas ele se limitava a elogiar:

"... e com tanto mais prazer me enuncio, quanto que a tradução está feita em português correto e elegante, fruta rara em teatro". (Parecer sobre a comédia Os Descarados)

e, outras, a criticar:

"Quem lê a comédia vê logo que é ela uma péssima tradução do francês, deturpada evidentemente, sem forma portuguesa nem de língua nenhuma". (Parecer sobre a farsa A Caixa do Marido e a Charuteira da Mulher)

Mas não se restringiu apenas a conferir ou avaliar traduções. Preocupou-se, e muito, com o estilo correto, a frase bem feita, o termo adequado, a clareza das idéias, o diálogo bem posto. Fundia-se, por certo, no censor, o crítico literário e o crítico teatral.

São exemplos dessa preocupação com o estilo os trechos abaixo retirados dos seus pareceres:

"A frase é polida, sem segunda intenção. Todavia o meu escrúpulo leva-me a aconselhar a supressão de uma expressão de Azevedo na segunda cena. É a seguinte resposta ao criado: - Ela disse que o alecrim havia de me fazer bem à cabeça... amarga zombaria: A frase isolada nada tem de repreensível; mas se nos lembrarmos que Azevedo está persuadido de que os ramalhetes de Augusto são dirigidos a sua mulher acharemos equívoco na expressão". (Parecer sobre a comédia Finalmente)

"O estilo é fácil e corrente, e o diálogo travado sem esforço". (Parecer sobre o drama Um Casamento da Época)

"Seu diálogo é bem travado e quase sempre natural. O estilo é desigual e pouco castigado, e não é difícil encontrar certas expressões de um gosto menos puro". (Parecer sobre o drama O Anel de Ferro)

"Mostra o Sr. Guimarães Júnior vocação e facilidade para o gênero. Sem dúvida resente-se a sua composição da incerteza de um estreante; o estilo nem sempre é igual,

falta às vezes movimento e vida; mas esses defeitos irão desaparecendo, à proporção que o autor se for amestrando".
(Parecer sobre a comédia Ao Entrar na Sociedade)

"Precisa o autor cuidar do estilo e até da linguagem. Juncar de perfumes não é expressão correta; castelos de Hespanha é uma expressão francesa. É o que me lembra neste momento". (Parecer sobre a comédia-drama As Mulheres do Palco)

Mas à análise a que o crítico se propôs não bastaria a apreciação do estilo, da tradução, do diálogo. Ela pedia mais. E é o que encontramos em seus pareceres: uma preocupação com todos os elementos da peça, principalmente com aqueles que mais de perto se relacionavam com a dramaturgia. É o caso da estrutura da peça, de como ela se apresenta, da sequência das cenas, da unidade da história do enredo, das situações, dos caracteres dos personagens dentro dessa estrutura, da lógica dos acontecimentos. A tudo está atento o olho crítico do censor:

"A bem dizer não é um drama, é uma narração fria, fastidiosa, trivial onde a luta dos sentimentos é nula, e onde nada existe do que pode constituir um drama".
(Parecer sobre o drama Clermont ou A Mulher do Artista)

"A comédia em um ato adaptada à cena nacional com o título de Finalmente - pelo Sr. Antônio Moutinho de Sousa pertence a essa ordem de composições fáceis e ligeiras, fundadas puramente sobre um enredo e tendo a graça nas situações e nos lances cômicos.

Não visando à pintura dos caracteres nem à reprodução dos costumes, essas peças preenchem o fim a que são destinadas, com um mérito igual às composições de outro gênero.

Finalmente - está neste caso. A situação do equívoco de Azevedo relativamente às pretensões de Augusto é que dá o relevo e a vida à comédia. O partido a tirar foi tirado. A vivacidade com que

está escrita contribui no interesse que a composição inspira". (Parecer sobre a comédia Finalmente)

"Como se vê, o poeta tinha um largo horizonte diante de si. Aproveitou-o ele? Sinto dizer que não. Falta à sua peça o vigor e a elevação que a tese reclamava. Os caracteres não estão desenhados com precisão e verdade; estão mal sustentados; e falta algumas vezes aos acontecimentos a lógica e a razão de ser".

.....
"Abundam no drama as cenas inúteis, e citarei entre outras, algumas do primeiro ato que não consistem em outra coisa mais que numa troca de cumprimentos, escritas, não direi com pretensão, mas com afetação que toca à trivialidade - por exageradas".

"Causa mau efeito, bem que se conheça a intenção com que foi produzida, a entrada do brigadeiro no fim do 4º ato, havendo aliás desaparecido no 2º e no 3º". (Parecer sobre o drama Um Casamento da Época)

"São três atos graciosos e vivíssimos, cheios de interesse e de lances, conduzidos com paciência e desenvolvidos com habilidade. As situações mais engenhosas e inesperadas se sucedem sem deixar entrever de uma cena o que se vai passar na outra. Tudo isto adubado de ditos picantes, expressões conceituosas e cenas verdadeiramente bem escritas". (Parecer sobre a comédia As Garatujas)

"A castidade da linguagem, o recato das situações, desafiam ao mais severo espírito, e eu próprio, sempre disposto contra as pinturas contemporâneas do vício na cena, não achei através dos cinco atos um ponto único em que pudesse julgar a peça susceptível de modificação".

.....
"A concepção, o desenvolvimento, as situações, tudo me parece perfeitamente conduzido por essa lógica dramática tantas vezes expulsada da cena em despeito dos protestos e dos clamores. Verdade nos caracteres e naturalidade nas situações, creio eu que são as qualidades principais desta peça (...)" (Parecer sobre a comédia As Leoas Pobres)

"Disse comédia, quando ela é farsa, pela indicação do frontispício e pelo contexto. É uma farsa grotesca, sem graça, lutando a grosseria com o aborrecimento." (Parecer sobre a farsa A Caixa do Marido e a Charuteira da Mulher)

"A mão do autor não é firme, e vê-se bem que ela vacila m.tas vezes em certas cenas mal trazidas e mal provadas. Entretanto o autor tem paixão suficiente para dar vida às suas concepções; resta-lhe adquirir os meios de saber empregá-la de maneira a não ferir o efeito e a verossimilhança". (Parecer sobre o drama O Anel de Ferro)

"Descendo agora à apreciação do drama no pouco que ele oferece à crítica devo notar primeiramente o defeito principal, a lém daquele, e q. daquele mesmo resulta: a ação é quase nula. E não só nula, senão ainda gasta e usada no teatro. Com efeito, se aproximarmos (sic) As mulheres do palco da Dama das Camélias veremos que até os enredos seguem a mesma linha paralela. Maurício é Armando, Lúcia é Margarida; quanto ao velho Duval não tem um semelhante nesta peça, mas há uma carta da mãe de Maurício que produz em Lúcia o mesmo efeito que as palavras de Duval em Margarida, o que vem a dar no mesmo. Há o mesmo amor, o mesmo retiro, o mesmo rompimento, as mesmas recriminações, até por ordem idêntica; e se Lúcia não morre no fim da peça, declara que vai para o hospital, já tocada pela doença que a levará à sepultura". (Parecer sobre a comédia-drama As Mulheres do Palco)

"O Filho do erro peca por não ter base. A razão que leva a mulher de Travassos a esconder o segredo do nascimento de Carlos e a sofrer as acusações e as suspeitas, é fútil e sem valor". (Parecer sobre a comédia-drama O Filho do Erro)

Mas não é só a faceta do dramaturgo que se revela na análise dos caracteres dos personagens. Muito mais a do escritor. Quem não irá, lendo seus pareceres sob este prisma, reconhecer o brilhante criador de personagens como Capitu, Bentinho, Quincas Borba, Flora, entre outros, todos muito bem arquitetados, todos muito bem construídos, todos muito naturais?

Machado estudou os dramas, as comédias, os outros gêneros, tentando perceber a medida exata de cada personagem e sua atuação dentro do gênero escolhido pelo autor. Cada passo

do personagem não pode, para ele, ser dado em vão, não ter coerrência, não caminhar para um fim lógico e perfeito.

"O drama, apesar do desenlace, é destinado a fazer de Helena uma heroína. Mesmo no lodo, vê-se que o autor lhe põe na cabeca uma auréola. Ora, em que merece Helena semelhante veneração (?) A vingança tomada por ela é um ato condenável e insensato. Nas orgias em que a vemos, a mesma falta de razão a acompanha (ilegível) às vezes que o autor lhe quer supor um sentimento e uma desculpa. Mas tudo isso é vão; Helena, criminosa no princípio, é criminosa no meio e no fim: é criminosa quando não é desarrazoada. Nada lhe pode conquistar a menor dose de simpatia". (Parecer sobre o drama Os Espi - nhos de Uma Flor)

"A ingenuidade de Manoel da Cunha e Elias, não é ingenuidade, é idiotia. Nenhum homem da idade de Cunha e nenhuma moça na idade de Elisa, fazem ou dizem o que eles dizem ou fazem, por simples singeleza do espírito". (Parecer sobre a comédia-drama O Filho do Erro)

"Os caracteres estão incertamente esboçados e às vezes contraditórios. O último ato parece-me forçado de mais e só trazido para preparar a situação com que termina a peça. Mas pensou o autor nesse duelo entre a mulher de Maurício e a mulher que tinha sido sua amante?" (Parecer sobre a comédia-drama As Mulheres do Palco)

"...revela um talento a quem não falta senão o estudo dos mestres e a reflexão precisa para a reprodução dos caracteres. Estes acham-se um tanto confusos, às vezes; outras vezes, um tanto contraditórios".

(Parecer sobre o drama O Anel de Ferro)

Esses trechos de seus pareceres foram escolhidos para comprovarem a preocupação machadiana com o personagem. É o literato que se esboça..., travestido de censor, ele é quem analisa ações, cria situações, questiona atuações, compõe caracteres, preocupa-se com nuances tais que evidenciam o futuro escritor Machado de Assis. É importante salientar que esse enq

foque do personagem dramático persistirá em seus romances - como em Dom Casmurro - revelando-se então, o dramaturgo, presente no escritor. (9) Dupla máscara, duplo disfarce. Sua obra - a representação da representação.

Os personagens, porém, são, às vezes, mais que pessoas: são símbolos. E isto também não escapa ao crítico que se debruça nas peças com a avidez de quem quer conhecer, profundamente, o que se esconde além das simples palavras. Veja-se como exemplo esta análise que Machado faz dos personagens da comédia Os Descarados de E. Augier.

"O poeta não fez personagens, fez símbolos. Charrier e Vernouillet simbolizam a nobreza financeira, D'Auberive a nobreza de sangue, Sergine e Giboyer a nobreza intelectual. Grupando assim as suas figuras, o poeta, entre a classe vencida e a classe aspirante, colocou a classe vencedora. A primeira é despeitosa, sarcástica, altiva e mordaz; trama contra o estado das cousas, afronta o triunfo dos adversários, remorde-se e zomba. A classe aspirante está definida sob dois aspectos: o primeiro, puro, sincero e legítimo, é Sergine; o segundo, gasto, descarado e imoral, é Giboyer (sic). Aquele não afronta, protesta; esta nem protesta nem afronta, transige.

Quanto à classe triunfante, essa está bem definida nos dois tipos de Charrier e Vernouillet: ambos afrontam a moral pondo a lei do negócio onde o negócio não pode existir; filhos da fortuna, nada reconhecem fora do círculo acanhado em que se debate o seu espírito especulativo. Grandes ambições os levam. Charrier, banqueiro rico e conceituado quer ser par. Vernouillet, desconceituado pela falência do banco territorial quer readquirir a fortuna e a posição perdida. Estas duas ambições acham-se face a face. Vernouillet, para impor-se de novo, comprou um jornal, mas isso não basta, sen-

9. Sobre o assunto consulte-se a dissertação de Mestrado de RIBEIRO, M.A.H.W. O Teatro Oculto na Ficção Narrativa de Machado de Assis: O Caso da Adulteração de um Adultério. ECA/UPS. 1981.

do já muito. Pois bem: é uma simples permuta de ações. Vernouillet recomendará o nome de Charrier para a grande casa legislativa; em troca, Charrier dar-lhe-á a mão da filha; é negócio: a mão de uma filha pela grave curul! É um bom negócio!

Estão assim bem desenhadas as fisionomias. O marquês D'Auberive também o está ativo por sua raça, rancoroso por sua derrota, o marquês faz uma mistura desses dois sentimentos e toma o partido de conspirar pela dissolução da sociedade, rindo e impelindo-a à sua queda.

Sergine é um caráter simpático e nobre: calmo, no meio de todas as lutas como quem tem a certeza de que o reinado da sua classe não está longe. Giboyer (sic) faz o contraste: é a inteligência em mercado, uma boa alma que se perdeu no mundo, sem crenças nem aspirações, sem sentimentos, nem cousa nenhuma.

Completa o grupo Henrique Charrier, perdulário da moda, adquirindo na vida que leva tristes qualidades para o futuro, mas enfim, rapaz ainda, e com alguma virtude e sentimento ainda no fundo do seu coração.

A marquesa d'Auberive, no meio do seu erro, não inspira ódio antes atrai simpatias e condolências. Seria isto um defeito se não fosse uma lição. Na sua classe se faziam os casamentos pelo nascimento, como na de Charrier se fazem pela fortuna. A marquesa não encontrou em seu tio d'Auberive o eleito de seu coração; encontrou-o em Sergine.

Resta Clemência, filha de Charrier; é um coração amante e terno, procurando eximir-se a (sic) impressão da atmosfera que se respira na casa paterna. Obediente até o sacrifício, prefere prestar-se à cobiça de seu pai a seguir os impulsos de sua alma.

Tal é o pensamento rapidamente esboçado, e o complexo das principais figuras desta excelente comédia". (Parecer sobre a comédia Os Descarados, de E. Augier)

Machado classificou a comédia como excelente, ele, que tantas restrições fez ao gênero cômico. É que esta pertencia à escola realista e como se depreende do seu julgamento colocava em cena a question d'argent, ou seja, o problema das

relações entre o amor, o casamento e o dinheiro, não fazendo do riso a sua única finalidade.

Adepto, como ele mesmo se declarou, do realismo, dedicou uma atenção especial, na análise da peça, aos personagens-símbolos, uma vez que, na estrutura da comédia realista - também chamada peça de tese, porque abordava questões sociais pelo prisma da moralidade e tinha como fim transmitir lições edificantes à sociedade - eles ganham significado maior à medida que encarnam os divergentes valores das classes sociais com os quais se trama o enredo das peças.

O parecer nos revela ainda, pela extensão e tipo do julgamento, quanto o crítico e o dramaturgo, bem mais que o censor, se entusiasmavam por esse tipo de dramaturgia.

Em outros pareceres, como é o caso de Um Casamento da Época, a análise dos principais personagens é minuciosa e profunda, questionando o censor os motivos colocados pelo autor para mudanças neste ou naquele caráter, nesta ou naquela personagem; acompanhando as ações desses personagens ao longo da peça e indicando onde, quando e por que ação e personagem não correspondem à unidade ideal concebida pelo crítico teatral e pelo censor:

"Para maior dificuldade os intervalos de tempo que separam os atos tornam mais sensível a mudança das coisas e dos caracteres. A figura de Elvira, por exemplo, transforma-se sem motivo imediato. Eu quisera, além das queixas por ela repetidas no 2º ato a respeito de seu marido, alguns atos deste que dessem razão à súbita mudança que faz Elvira de virtuosa para leviana e culpada. É verdade que Moncorvo faz a corte a Matilde, mas Elvira tudo ignora e só à hora de sua morte vem a saber a traição de sua amiga. Queixa-se Elvira, é verdade, de que seu mari

do a trata com desdém, mas tudo o que o espectador pode ver e depreender é um ou outro arrufo, como o do 2º ato, em que Moncorvo quer fazer com que sua mulher vá ao teatro. A vida desregrada de Moncorvo é conhecida por tradição; não digo que o autor alterasse as disposições da sua composição e nos desse o espetáculo desses desregramentos, mas quisera que o caráter desse marido tivesse mais luz e fossem mais patentes as razões dos desgostos profundos de Elvira. O caráter da baronesa, madrinha de Elvira, falseia-se a meu ver no 2º ato. A baronesa é uma santa mulher que tenta antes do casamento de Elvira fazer com que o brigadeiro, pai (ilegível) atenda ao disparate do consórcio que o coração daquela repugna. É uma figura nobre que avalia em pouco as vantagens do casamento com Moncorvo. Logo no fim do 1º ato fica-se com uma boa impressão daquela personagem. Chegando-se ao 2º ato, Moncorvo insta com sua mulher para que vá ao teatro. Nisto entra a baronesa. Une ela própria os seus aos esforços de Moncorvo. Elvira (pouco legível: recusa?), Moncorvo e Carlos saem. A baronesa exproba a Elvira a sua tenacidade. Elvira cai-lhe nos braços de bulhada em lágrimas, e declarando não poder mais conter-se, confia à madrinha os segredos da sua infelicidade. A baronesa responde à Elvira lembrando-lhe o divórcio. Nenhum exame, nenhuma esperança, nenhuma tentativa de trazer o marido transviado a bom caminho, nenhuma palavra de resignação, nada disso que aquela matrona que ali representava a sociedade devia fazer ou dizer antes de aconselhar esse triste e último recurso! A meu ver, de outro modo devia proceder a baronesa. E foi o próprio poeta quem se encarregou de tirar todo o cabimento à lembrança da baronesa pondo na boca de Elvira essas belas palavras com que ela responde à madrinha, e em que mostra com vivas cores a posição da mulher desquitada. Dir-se-á que a baronesa não dá o divórcio como um partido definido, e que ouvindo Elvira acaba por concordar com ela aconselhando-lhe toda a prudência. Para mim, isto é secundário. A simples enunciação da palavra basta para tirar à baronesa esse caráter de retidão e nobreza que lhe dá a idade e a pureza de costumes".

chado diga "que o estilo é fácil e corrente". No entanto, concordamos inteiramente quando ele diz que "abundam no drama as cenas inúteis".

Como o título diz, a peça é sobre um casamento feito por dinheiro e não por amor. A escolha do tema revela a influência da escola realista a qual enfocava, nas suas obras, as relações entre o dinheiro, o amor e o casamento.

O primeiro ato, formado por nove cenas, trata do casamento de Elvira, filha do brigadeiro, que a obriga a casar-se com Moncorvo, um rico pretendente a quem ela não ama. Amigo de seu irmão Henrique, Moncorvo torna-se, por imposição do pai, o marido de Elvira. Ela porém amava Eduardo, moço pobre, a quem seu pai não aceita como genro. Sendo órfã, Elvira só tem como confidente e conselheira a madrinha, a baronesa, que tenta interceder por ela junto a seu pai, o brigadeiro. Tudo em vão. O casamento se realiza. Estamos no ano de 1844.

O segundo ato, formado por seis cenas, cobre um intervalo de tempo de três anos e relata episódios da vida de casada de Elvira. Esta é a própria imagem do sofrimento. Suas queixas deixam a baronesa transtornada, propondo-lhe, enfim, o desquite como forma de sanar tanto mal. Elvira, porém, acredita nos "laços consagrados por Deus" e, embora o sofrimento a faça sucumbir muitas vezes, ela quer tentar cumprir sua parte na promessa do altar. Vale lembrar aqui o comentário de Machado, transcrito anteriormente, sobre o caráter da baronesa, a propósito desta posição da personagem.

O terceiro ato, formado por oito cenas, relata a continuação deste estado de coisas, um ano mais tarde. É no

quarto ato, também com oito cenas, e que tem o menor intervalo de tempo - cinco meses - que se dá a revelação do adultério de Elvira, bem como a volta do brigadeiro à cena, para desprezar a filha por seu ato vil.

O quinto ato tem lugar na casa da baronesa, no ano de 1850. Para lá foi Elvira, com a filha, pedindo-lhe abrigo. Agora está à morte e pede a Eduardo, o grande e inesquecível amor de sua vida, que a perdoe e vele por sua filha, agora órfã. Revela-se o segredo da traição de Matilde (na nossa anotação da leitura da peça encontramos Clotilde), sua amiga, que é a amante de seu marido. O brigadeiro, desesperado, pede à filha que o perdoe. A cena da morte é capaz de transformar a mulher que pecou em uma santa... e é isso o que acontece com Elvira.

Além do estudo das personagens, da estrutura da peça, da língua e das traduções, preocupou-se também Machado de Assis, em seus pareceres sobre as peças do Conservatório, com os temas que tratavam e com a forma pela qual eram tratados:

"Um casamento da época é um libelo contra os casamentos de conveniência, sem audiência do coração, nem consulta da vontade, tendo a provar, por filiação de tese, esta máxima de Camilo Castelo Branco: "A queda de algumas mulheres justificam-n'a alguns maridos". Como se vê o poeta tinha um largo horizonte diante de si. Aproveitou-o ele? Sinto dizer que não. Falta à sua peça o vigor e a elevação que a tese reclamava". (Parecer sobre o drama Um Casamento da Época)

"A comédia de Emílio Augier Os Descarados é um libelo contra a classe elevada pela revolução de Julho". (Parecer sobre a comédia Os Descarados)

Como se deduz do parecer citado, o olho do crítico se fez presente na leitura da peça, observando nela os deslizamentos, as imperfeições na construção dos personagens, na ação deles, na sua verossimilhança com o tipo real representado. É o caso da baronesa, sem dúvida. Percebe-se também a posição machadiana de valorização da família, quando da sua colocação sobre o divórcio, embasada com certeza pelos padrões da estética realista.

Esta peça foi a segunda que conseguimos encontrar na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional.

É um drama em cinco atos de Constantino do Amaral Tavares apresentado pela primeira vez no Teatro do Ginásio, no Rio de Janeiro, em maio de 1862.

A cena passa-se no Rio de Janeiro nos anos de 1844 a 1852. É portanto um longo período de tempo a ser manipulado pelo autor em apenas cinco atos. São doze personagens, dos quais os mais importantes são os analisados por Machado de Assis em seu parecer: Elvira, a protagonista; seu pai, o brigadeiro; Moncorvo, o rico pretendente, e a baronesa, confidente e madrinha de Elvira.

A leitura da peça tornou-se difícil em virtude da péssima caligrafia com que está escrita. Há palavras completamente ilegíveis, como se pode constatar da transcrição dos trechos acima, nos quais várias vezes apareceu a palavra ilegível, o que dificultou em muito a compreensão clara da história. Esses tropeços ortográficos impediram uma fluência de leitura e, conseqüentemente, geraram um distanciamento entre o leitor e a obra, que é, por si mesma cansativa, embora Ma-

"O objeto tomado como base de estudo na presente comédia é um fato sobejamente verdadeiro: o adultério venal". (Parecer sobre a comédia As Leas Pobres)

"Com poucas interrupções, esta peça é uma longa discussão mais ou menos viva, mais ou menos humorística, mais ou menos acertada, entre personagens que, à força de apreciarem a sociedade, os vícios, os sentimentos e as paixões, fazem desaparecer da peça todos os elementos que a deviam constituir". (Parecer sobre a comédia-drama As Mulheres do Palco)

"Li os dramas Espinhos de uma flor e O filho do Erro que me foram remetidos para interpor parecer. O enredo do primeiro é este: Helena, filha de Travassos é seduzida por Ernesto. É em um baile que se tem notícia deste fato. Helena é repudiada por seu pai e deixa a casa paterna lançando uma imprecisão. Depois vemo-la correr de orgia em orgia, de miséria em miséria, até morrer em uma esteira. Saindo da casa de seu pai, Helena liga-se a Ernesto por um amor criminoso. No meio da peça sabe-se que esta resolução foi tomada por vingança, para arruinar e desceituar o roubador da sua honra".

Porém Machado não se debruça apenas sobre a peça a ser analisada, seu olhar vai mais longe, insere-a numa visão crítica não só do teatro brasileiro de então, como também do teatro francês, fonte da nossa dramaturgia, e a partir do qual Machado tecerá suas comparações, fará suas críticas, indicará o bom e o ruim. Algumas vezes se entusiasma com as traduções que permitem ao público ver e sentir o bom teatro:

"Tanto nesse ponto de vista (o da moral), como no ponto de vista literário, parece-me esta peça das melhores do teatro moderno.

A concepção, o desenvolvimento, as situações, tudo me parece perfeitamente conduzido por essa lógica dramática tantas vezes expulsa da cena em despeito dos protestos e dos clamores". (Parecer sobre a comédia As Leas Pobres)

"Há muitas composições deste gênero e que fazem o repertório festejado do Palais-Royal de Paris, cuja base é o escândalo doméstico, sem fins moralizadores, assunto que anda agora em moda. Esta comédia está limpa dessa gafa invasora. Ainda bem". (Parecer sobre a comédia Finalmente)

"A comédia dos Íntimos que me vem sujeita a julgamento é uma das mais verdadeiras que se têm visto depois de Molière; e por justo título aplaudida. Dando-lhe o meu assenso e louvando-a como obra literária, acho que não só pode, mas deve ser representada e assim outras desta força que traduzam para o público a verdadeira comédia, a única digna deste nome". (Parecer sobre a comédia Os Íntimos)

"Eu já conhecia a peça que agora vem sujeita ao julgamento do conservatório. Costumo acompanhar o movimento dramático da França e sabia desta composição assim como do estrondoso efeito que ela produziu no público e na crítica. Quando a li vi que a crítica francesa e o público de Paris tiveram muita razão, e acabo de firmar esta opinião depois da leitura que fui obrigado a fazer agora na qual encontrei uma linguagem correta, sem quebra do espírito de que está cheio o original". (Parecer sobre a comédia As Garatujas)

Na maioria das vezes, porém, encontramos-lo, travejado de crítico, a exacerbar-se contra as composições nacionais e as traduções que só depõem contra o teatro em seus princípios e contra a dramaturgia enquanto veículo desses princípios:

"Clermont ou a mulher do artista é uma dessas banalidades literárias que constituem por aí o repertório quase exclusivo dos nossos teatros".

.....

"Pena é que os nossos teatros se alimentem de composições tais, sem a menor sombra de mérito, destinadas a perverter o gosto e a contrariar a verdadeira missão do teatro".

.....

"Bem severo é Ulbach, bem severo é Montègut, incetivando o teatro contemporâneo francês, mas quanto são cabidas as suas censuras ao nosso país, em cujo teatro se

legitimam as versões espúrias e mal alinhavadas de quanta fraudulagem, de quanta ruindade desonra o teatro estrangeiro!". (Parecer sobre o drama de Clermont ou A Mulher do Artista)

"Essa matéria estranha, a que o autor sacrifica as paixões e os sentimentos, é hoje o manjar essencial de certa ordem de espíritos; e é para sentir que o autor se deixasse levar por semelhante gosto". (Parecer sobre a comédia-drama As Mulheres do Palco)

Eugênio Gomes, avaliando a difícil tarefa que Machado de Assis desempenhou - a de julgar um repertório de traduções e peças nacionais medíocres sem poder usar o seu voto de forma a beneficiar a Arte e não tão somente a moral e os bons costumes - assim se pronunciou:

"Tornara-se realmente penoso o ofício já para si desagradável de censor ainda por que o veto do Conservatório Dramático nem sempre era cumprido pela polícia. Esta muitas vezes, arbitrariamente desrespeitava as suas decisões, permitindo a representação de peças que aquela entidade de específica e legal havia proibido. Além do mal estar que isso devia produzir, Machado de Assis era forçado a sobrepor a censura moral à censura literária, em seus pareceres".

Para o articulista também ficou clara a luta travada entre o censor e o crítico na apreciação dessas peças, um, subornado por critérios de uma instituição contra os quais o outro se rebelava.

No paralelo que tentamos traçar entre o censor e o crítico, verificamos que, embora fazendo parte de uma instituição - O Conservatório Dramático Brasileiro - não deixou de lado a sua postura crítica, levantando a voz contra a forma de censura do Conservatório. Os pareceres foram estudados de forma a revelar a constância desse paralelismo nos diversos enfoques dados por Machado de Assis nas análises que fez das peças.

É por isto que fechamos este capítulo com as posturas do crítico Machado que o censor deixou transparecer em seus comentários.

Uma das mais interessantes a ser notada é a conduta de orientação que o crítico sempre se impõe e que o censor assume em seus pareceres:

"Se insisto na menção franca, posto que sucinta, dos defeitos deste drama, é por ver que o autor pode pelo estudo alcançar o que lhe falta. O procedimento contrário seria uma traição. Desejo que o autor se convença de que deve legitimar as suas aspirações com o estudo constante dos modelos, estudo que, ao lado da observação dos sentimentos, é o único meio de conseguir uma glória imperecível, e antes disso, o aplauso legítimo da crítica sincera." (Parecer sobre a comédia-drama As Mulheres do Palco)

"Estas observações têm por fim indicar de passagem ao autor os escolhos a evitar no futuro, e se as faço com liberdade, faço-as também com a convicção de que o talento do autor pode sem dúvida triunfar dos defeitos de hoje e tomar conscienciosamente o caminho do progresso." (Parecer sobre o drama O Anel de Ferro)

Outros três elementos considerados por ele como básicos para o exercício da crítica - a análise, a ciência e a consciência - são encontrados também em seus pareceres.

Sobre o primeiro já nos referimos quando da análise das peças.

A ciência está, sem dúvida, embasando os seus criteriosos pareceres e a consciência se depreende do todo, da maneira imparcial com que procedeu aos seus julgamentos, sem agradar a amigos ou prejudicar inimigos, só tendo a Arte como bússola a guiar seus juízos.

"E se me é dado aduzir uma consideração direi que não só peças como esta devem ser sempre licenciadas, mas ainda que seria deplorável o caso em que o julgador por intollerância de escola fosse levado a pôr-lhe interdito". (Parecer sobre a comédia As Leos Pobres)

* * * * *

Muito haveria a ser dito se o nosso trabalho se limitasse só à figura do censor; porém, pela amplitude do nosso enfoque da obra teatral machadiana, ela se apresenta como uma faceta - a última - das atividades teatrais desenvolvidas por Machado.

Não que elas tenham seguido uma seqüência cronológica, pelo contrário, elas se caracterizaram todas por um momento maior - em que uma delas sobrepujou as demais - mesclando-se depois no tempo, com períodos em que Machado, concomitantemente, escreveu teatro, crítica e pertenceu ao Conservatório, como por exemplo no espaço de 1862 a 1864, em que foi relator, no Conservatório, pelo menos dezesseis vezes; produziu três comédias O Caminho da Porta (1863), O Protocolo (1863) Quase Ministro (1864), mas pouco escreveu como crítico teatral - A Morte de João Caetano - (1863).

O período, pois, durante o qual Machado exerceu a função de censor (1862-1864) não foi longo, como muitos não foram os seus pareceres (16), nem as peças que mereceram o seu julgamento (17); no entanto, a sua passagem pelo Conservatório foi marcada pela seriedade com que desempenhou tal tarefa.

A época não era das mais fáceis, pois a dramaturgia não estava numa fase áurea; pouca coisa nacional e pouca coisa que valesse a pena; mesmo assim o censor não se deixou a-

bater - a cada peça analisada ele repetia o seu recado - queria peças nacionais, queria boas peças que iniciassem o público nos verdadeiros caminhos da arte, caminhos estes que não significavam uma intenção de ruptura dos padrões dominantes da cultura européia, mas tão-somente a reprodução desses padrões ajustada a uma ambiência nativa.

Elogiou dramas e comédias que, embora não nossas, serviam para educar a platéia, para refinar-lhe o gosto, tentando assim continuar o que começara como crítico - a orientação do gosto do público.

Muitas de suas idéias sobre o teatro foram retomadas por ele no exercício da censura.

Manteve-se entusiasta da escola realista e sempre que peças pertencentes a ela caíam-lhe nas mãos para julgamento, o censor não deixava de extravasar a empatia que o ligava a esta vertente estética. Esse entusiasmo, porém, não o impedia de avaliar criteriosamente tais produções.

Nortearam-lhe os julgamentos de censor os mesmos elementos que ele considerara básicos para uma crítica abalizada: a análise, a ciência e a consciência.

Dentro de uma instituição que pecava pela falta da consciência artística ao julgar as obras - porque se norteara, nessas apreciações, por normas políticas, limitação esta imposta pela censura imperial - não embasando as suas opiniões críticas nem nos conhecimentos artísticos requeridos pelos seus próprios princípios, nem no exame analítico das obras para julgamento, a figura do censor, Machado de Assis - que não

abdicou de seus ideais artísticos - sobrepuja-se aos demais, pela integridade de seus juízos, comprovadores da probidade intelectual que caracterizou toda a atividade literária machadiana.

7. O IDEÁRIO TEATRAL DE MACHADO DE ASSIS

Em princípio, precisamos tornar claro que o Ideário Teatral de Machado de Assis não é algo que se encontra organizado na obra deste autor, não tendo sido por ele expresso de modo deliberado. Ao contrário, para que visualizássemos este corpo de princípios, acerca do teatro, foi preciso pinçarmos de sua produção, ora como dramaturgo, ora como censor e, sobretudo, como crítico, os elementos que, lançados originalmente de forma descontínua e isolada, asseguraram a elaboração de um painel ao qual atribuímos o sentido de seu Ideário Teatral.

Podemos dizer, numa primeira avaliação, que o Ideário espelha as colocações da época, no que diz respeito ao teatro de Machado, as suas crônicas teatrais e aos seus pareceres. Pois, como censor, seguiu, "grosso modo", às normas do Conservatório Dramático Brasileiro; como dramaturgo, tentou criar segundo as concepções dramáticas do realismo - não concretizando, porém, tal anseio - e, como crítico, norteou-se, em seus julgamentos, pelos parâmetros da análise realista. Daí poder-se concluir que o seu discurso explícito, relacionado às atividades teatrais, é um discurso estritamente comprometido, tanto quanto não o será o seu, como romancista.

Dentre os valores que integram este Ideário, sem sombras de dúvida, a moral ganha foros de essência, posto que Machado afirma categoricamente ser o teatro veículo da moral e da civilização - "O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização" - e que pertence à escola realista, exatamente por ser ela "mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora".

E esta concepção machadiana se fará presente tanto na sua dramaturgia - onde as mulheres são sempre muito bem comportadas, a família é valorizada e os temas não abordam mais do que relacionamentos felizes - como na sua crítica - onde o aspecto moralizador vem pela influência horaciana - ou nos seus pareceres - nos quais, além da manutenção da ordem social através da recorrência dos costumes consagrados e tradicionais e, por extensão, do próprio poder estabelecido, regra explícita a ser observada pelo Conservatório Dramático - revelando-se, contudo, a uma análise mais profunda de seus textos, como um reforço à moral estabelecida, com a qual ele compactua, diferentemente da sua atitude mais tarde, nos romances e contos.

Por isso cabe aqui salientarmos que esta visão merece reparos, visto que a moral é concebida e percebida em função de suas manifestações ou, por outras palavras, é tratada em sua exterioridade.

Isto equivale dizer que nos escritos de Machado de Assis, especialmente como censor e crítico, o que se nota é a sua atenção voltada para os aspectos em que a cena reforça os costumes consagrados, sem preocupação com os elementos inerentes à essência que poderia compor o cerne da mensagem. Destarte, não se encontram especulações ao nível da ética, sendo a ênfase na moral desvinculada de maior análise ética que lhe deveria dar sustentação. Assim, pode-se entender que são os fatores ligados a exterioridades das manifestações morais ou os ritos da moralidade, que interessarão a Machado na perspectiva de seu Ideário Teatral.

Dessa forma, a atividade teatral cingiu-se à observância e aceitação acrítica dos padrões estabelecidos,

não lhe cabendo especular, inovar ou avançar quaisquer proposições que não fossem aquelas preconizadas pelos cânones vigentes. Nessa medida, é lícito afirmarmos que a função do teatro, assim entendida, era abertamente conservadora, se não retrógrada. Aliás, essa vertente filosófica do Ideário Teatral Machadoiano casa-se perfeitamente com o ângulo estético desse mesmo Ideário que, ao assumir os pressupostos do teatro realista, encontra nas peças de tese o modelo ideal para a veiculação, manutenção e reforço das práticas morais burguesas. Ressaltamos que estamos falando em práticas morais e não em valores morais. Isto se deve ao fato de o teatro realista retratar o ambiente burguês, abordá-lo em suas exterioridades, sem, entretanto, focar-lhe os problemas em sua complexidade mais profunda, em sua essência.

Tanto se comprova esta assertiva que, de maneira geral o esquema maniqueísta traduz-se na punição exemplar dos vilões e, ao final, sempre há um desfecho feliz para as tramas.

Embora sejam posturas assumidas por Machado e claramente perceptíveis em seu ideário, enquanto dramaturgo ele não consegue textualizá-las dramaticamente.

Uma análise mais demorada de suas peças, mesmo se nos evidencia uma coerência com as idéias do folhetinista - para o qual o teatro era um veículo da moral e da civilização - conduz-nos a uma outra conclusão: o seu fazer teatral não configura o seu modo de pensar o teatro, porque o ambiente burguês retratado neles é mais idealizado que real. Os problemas não existem no universo dramático machadiano; pelo menos, os grandes problemas. Assim, fala do casamento, mas preocupan-

do-se, apenas, com as brigas dos casais ou então com o florescer do sentimento amoroso, sempre se atendo aos limites do superficial. Daí não encontrarmos em suas peças nem adultérios, nem dissoluções de casamentos, acabando todas elas com um final feliz, excetuando-se - Tu, Só Tu, Puro Amor - escrita de acordo com os dados históricos - e - Os Deuses de Casaca - uma obra de circunstância, digamos.

Se não tinham grandes valores dramatúrgicos, suas composições foram, no entanto, escritas em um estilo refinado - às vezes até demais para a platéia de então - e numa linguagem correta, reveladores de um dramaturgo que buscou, mas não encontrou, o caminho para o tablado.

Esse rigor com a correção da linguagem é um dos elementos que integram a concepção estética de Machado; porém, contrapõe-se à concepção do teatro como veículo da moral e civilização. Afinal seu refinamento bloqueia a possibilidade de um contacto direto com a platéia, sendo inacessível até mesmo para parcelas da elite. Portanto, a fidelidade a este dogma estético frustra, por princípio, a perspectiva que ele tem do teatro, de vez que é fator de entrave à comunicação com o público.

Mais narrativas, na apreciação de Quintino, as peças se assemelham muito aos contos machadianos como o comprova o texto do conto Linha Reta e Linha Curva, originariamente, o mesmo da comédia As Forças Caudinas (1).

1. O estudo desses dois textos se encontra no capítulo O Teatro de Machado de Assis.

Lembrando os provérbios de Musset, as composições dramatúrgicas machadianas são em geral curtas - por isso a nossa associação com os contos - não passando, na maioria, de comédias em um ato, com uma lição de moral - fim primeiro da arte teatral para o dramaturgo e para o crítico.

São ainda semelhanças com o estilo de Musset, a "sutil psicologia, a delicadeza do diálogo, o pudor dos grandes gestos e o mal-estar no palco". (2)

O próprio limite que não ousou ultrapassar como dramaturgo - o das peças em um ato - nas quais expunha uma idéia espirituosa, um provérbio, uma sentença, nos dá a medida da inspiração machadiana.

É que, preso às convenções teatrais da época, não encontrou uma linguagem capaz de exprimir a sua visão teatral do mundo e, ao se submeter às regras convencionadas, Machado se diminui, freia, se recusa a permitir a vazão de sua capacidade criadora, compactuando com as coordenadas que lhe são dadas, sem discuti-las, sem questioná-las, sem permitir a interferência de seu gênio criador.

Machado foi um homem deliberadamente ligado ao teatro, afinal, ao contrário da maioria de seus contemporâneos, que tiveram uma passagem pelo palco no princípio da carreira, ele jamais se dissociou das lides dramáticas: assumiu porque quis a função de censor, foi por longo período crítico teatral e nunca abandonou a dramaturgia. Portanto, esta sua vinculação

2. MAGALDI, Sábato. Op. cit., 117.

com essa arte não é fruto do acaso, de circunstâncias ou fortuidade, mas determinação de sua vontade, escolha de seu livre arbítrio.

Em que pese este perfil, Machado aceita, no que tange ao teatro, as convenções estabelecidas e, por isso, sua atuação nesta área torna-se protocolar, burocratizada, medio - crizando a sua produção, ao inverso do que ocorre com o ficcionista.

O jogo plástico escapa-lhe dos textos dramatúrgicos para ganhar espaço nos seus romances. É o caso, por exemplo, da cena do beijo entre Bentinho e Capitu, em Dom Casmurro.

Mas, se enquanto dramaturgo, o ideário que norteia Machado é o de um teatro com finalidade educativa, visando ao escopo da moral e da civilização, como crítico percebe-se-lhe a ênfase em aspectos subjetivos, quais sejam a impressão causada pelo espetáculo e o bom gosto com que foi encenado.

Convenhamos que tanto uma quanto outra são medidas extremamente frágeis. Afinal, qual a certeza que é possível termos em relação à impressão que um crítico forma acerca de um espetáculo?

Quantas variáveis não poderão intervir na formação dessa impressão? Já o "bom gosto" poderá estar ligado àquilo que for consensual, ao que for uso corrente, ao que for aceitado como elegante pela maioria. Destarte, qualquer inovação, ruptura ou mesmo algo que fugisse ao convencional poderia excluir-se do padrão de bom gosto.

Outros fatores que aparecem no Ideário de Machado são a imparcialidade, a honestidade intelectual, a tolerância e a urbanidade. Este conjunto indica, de um lado, a tentativa de objetividade a ser alcançada através da honestidade intelectual e da imparcialidade. Porém, como realizar esses ideais, se a análise se dá em função da impressão e do bom gosto? Certamente, o crítico tentou imprimir um cunho objetivo ao seu trabalho, mas, sendo homem do seu tempo, condicionado por todas as forças que compunham o contexto sócio-político-cultural da época, não lhe era possível restar incólume a tais influências e, portanto, estes pontos do Ideário, embora perseguidos, não puderam se realizar à plenitude. Não se trata, neste caso, de uma limitação pessoal do autor, mas da impossibilidade de se atingir a objetividade absoluta, porquanto o homem é, simultaneamente, observador e parte do objeto de sua observação, faltando, pois, por definição a distância necessária ao estabelecimento de uma perspectiva que leve à objetividade.

Quanto a urbanidade e tolerância, trata-se de postura quase paternalista, de quem se outorga uma posição superior e trata aos que são objeto de sua crítica com a indulgência dos superiores. Diga-se de passagem que este lado do Ideário, de certa forma, vincula-se a um outro, muito importante: a afirmação do teatro nacional. Nessa medida, a tolerância torna-se um mecanismo necessário à contribuição para o processo de afirmação desse teatro.

Novamente percebemos que as posições de Machado coincidem com as propostas teóricas do teatro realista.

Sem dúvida, o crítico pautou-se por tais postulações, permanecendo fiel a elas enquanto exerceu sua atividade -

de. Contudo é necessário assinalarmos que Machado, na escritura épica, transcende esse Ideário Teatral.

As colocações teóricas do teatro realista, pelas quais se norteou, passam de diretrizes a indagações, perdendo o caráter de normas, uma vez que, desmascaradas pelo romancista, revelam-se apenas como rótulos, sem uma face verdadeira.

Esse questionamento, precisamos sublinhar, não se restringiu só a esses valores; são apenas uma parte dele, integrando a indagação maior que permeia toda a ficção realista voltada para os mistérios do homem.

No entanto, na mesma época em que o crítico pugnavam na imprensa carioca pela afirmação de um teatro nacional, o dramaturgo assume posição inversa - traduzindo obras estrangeiras -, configurativas de um paradoxo, que ao lado de tantos outros, nos levou à hipótese da representação das figuras controversas.

É que o dramaturgo não concretiza, em seus textos para a cena, os ideais que propõe enquanto crítico. A sua dramaturgia, como já vimos, nada tem de representativa de um teatro nacional e/ou realista. Causa espécie que essas peças - pelos temas abordados e pela própria estrutura dramatúrgica - tenham sido escritas pela mesma pena que assinava as críticas machadianas.

Se, como crítico, a atuação de Machado pode ser comparada a de Alencar, na luta por um teatro nacional e na propagação dos princípios do realismo teatral, o mesmo não acontece no paralelo entre a produção dramatúrgica de um e de outro.

Enquanto os dramas e as comédias alencarianas evidenciam a coerência do dramaturgo que compõe suas peças de acordo com os princípios estéticos defendidos por ele como crítico, os textos machadianos para a cena apontam para o contrário.

Tão coerente quanto Alencar, foi Artur Azevedo, que realizou em cena o que postulava em sua crítica. Neste exemplo a qualidade intrínseca do texto dramatúrgico estava brilhantemente na adequação cênica, em detrimento, às vezes a outras qualidades literárias. É que Artur Azevedo foi o que podemos considerar um profissional do teatro, vivendo dele e para ele. Esta condição lhe permitiu a intimidade com o tablado de onde pôde, com maestria, intuir que para além do discurso dramatúrgico existia uma dimensão tão ou mais importante para a cena: a teatralidade do texto.

Machado, embora compartilhasse dos mesmos princípios estéticos do realismo não consegue, como Alencar e Artur Azevedo, expressá-los dramatúrgica ou cenicamente, estando pois a sua contribuição ao teatro nacional restrita às críticas.

Finalizando, podemos sintetizar o Ideário do crítico com a sua preocupação em relação ao cultivo da ciência literária e a sua análise como resultado de uma leitura coordenada, de uma parte, pela ciência, que lhe confere a objetividade e, de outra, pela consciência, que lhe é conferida pelos seus valores subjetivos. Nessa medida, procura identificar o sentido social e do pensamento filosófico e estético da obra

criticada, bem como procura realizar o aspecto positivo da realização cênica pelo componente quase heróico de se fazer teatro e, por esta razão, estar contribuindo para a manutenção e afirmação do teatro nacional.

No que diz respeito ao censor, seu Ideário estará restrito e subordinado à legislação que criou o Conservatório Dramático, a qual vetava quaisquer posições capazes de representar ofensa aos membros da família imperial e às instituições estabelecidas,

"(...) sendo a sujeição ao julgamento do Conservatório só obrigatória, quando as obras censuradas pecarem contra a veneração à Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades Constituídas (...)"

Machado acata plenamente as normas, queixando-se apenas de elas não serem extensivas também às questões de estilo - "Sinto deveras ter de dar o meu assenso a esta composição por que entendo que contribuo para a perversão do gosto público e para a supressão daquelas regras que devem presidir ao teatro de um país de modo a torná-lo uma força de civilização. Mas como ela não peca contra os preceitos da nossa lei, não embarçarei a exibição cênica de Clermont ou a Mulher do Artista, lavrando-lhe todavia condenação literária (...)"

Trata-se de uma posição nitidamente conservadora, já que, como censor, mostra-se favorável à ampliação dos temas restritivos à montagem de espetáculos. Aliás, um paradoxo em relação ao crítico que se pautava pela tolerância e que propalava a necessidade de afirmação do teatro nacional.

Há, porém, ao lado desse conservadorismo, contraditoriamente, a declaração de seu entusiasmo pelas mudanças - "Ora, isto importa uma revolução; e eu estou sempre ao lado das reformas - que o deve, enquanto censor, impulsionar à cata de outros ares, outras idéias e conceitos, além dos nossos. E onde buscá-los? Na França, evidentemente. No parecer sobre a comédia As Garatujas ele dá depoimentos desses seus vãos ilustrativos, que lhe servem, como ele próprio diz, de parâmetro estético, para melhor embasar a sua própria avaliação - "Costumo acompanhar o movimento dramático da França e sabia desta composição assim como do estrondoso efeito que ela produziu no público e na crítica. Quando a li vi que a crítica francesa e o público de Paris tiveram muita razão..."

Quando tentamos costurar estes fragmentos que compõem o Ideário Teatral de Machado de Assis e buscamos um sentido de unidade para elementos díspares e até contraditórios, o que ressalta é a sua adesão cordata aos preceitos vigentes. Confrontados os cânones do teatro realista, os padrões da moral burguesa, os interesses políticos do Império, enfim, confrontada a percepção sobre o teatro, emanada da ordem estabelecida, e o Ideário Teatral Machadiano, não há propriamente divergências; Machado revela-se fiel intérprete daqueles interesses emanados do poder estabelecido, sendo difícil até notar-lhe a marca pessoal.

Talvez não seja por demais arriscado afirmar-se que, em função desta quase subserviência aos padrões estabelecidos é que se tenha amiudado a atividade teatral de Machado, principalmente enquanto dramaturgo, já que, como crítico e

ensor, estar subordinado àqueles princípios não comprometeu a competência do seu trabalho. De qualquer modo, não se percebe ao nível de seu Ideário Teatral uma linha evolutiva no transcorrer de sua obra, e talvez seja esta uma das razões para um desempenho tão desigual entre o comportado dramaturgo, que seguiu os cânones propostos, e o ficcionista que, partindo da estética vigente, superou-a, rompendo a forma épica, travestindo-a, realizando uma obra maior.

8. MACHADO DE ASSIS, UM TEATRO DE FIGURAS CONTROVERSAS

"Já tive ocasião de dizer que Machado de Assis, como autor, nunca perdeu de vista o teatro. Compreendeu a tempo que não era a sua vocação, mas nunca se divorciou do gênero.

Levado pelo entusiasmo que dominou a nossa literatura teatral na segunda metade do século passado, e também porque acreditou no teatro como escola de costumes e de civilização, dedicou-se nos primeiros tempos da sua carreira literária a escrever comédias e a traduzir o que lhe parecia digno de representar-se. Em tempo, e alertado por Quintino Bocaiúva que lhe dizia positivamente que o seu teatro 'não era para ser representado' (o que equivalia a declarar, como já lembrou um crítico, que o seu teatro não era teatro), voltou as vistas para o romance, para a crônica e para o conto. Mas nunca abandonou o gênero. Fantasiava, às vezes, dando a seus escritos a forma de teatro, e, de vez em quando, praticava o gênero na sua forma concreta."

SOUZA, J. Galante de. "Machado de Assis, Censor Dramático" in Revista do Livro, nºs. 3-4, dezembro - 1956, p. 83 .

As análises de Machado de Assis como crítico, censor e dramaturgo nos levaram à percepção de um teatro de figuras controversas, encenado pelo próprio Machado.

O jogo plástico que ele não realizou, com brilhantismo, no teatro, realizou-o na vida real, mascarando, não só a sua individualidade, como o seu discurso.

Um de seus críticos, Magalhães Júnior, chama-nos a atenção para esse desmascaramento do discurso em Machado de Assis, em uma nota explicativa à crônica "Bons Dias!", publicada em 25 de novembro de 1888, na Gazeta de Notícias e que ele compilou em livro - Diálogos e Reflexões de um Relojoeiro - com outros trabalhos do gênero:

"Machado para mistificar o leitor nessas tiradas humorísticas, vira muita vez pelo avesso os seus próprios sentimentos e preferências pessoais. Não houve no Brasil maior devoto de Molière do que ele. A afirmação que ele faz acima vale como uma advertência ao leitor: não é Machado quem fala; é Policarpo, o relojoeiro, com a mais absoluta autonomia de gosto..."

Assim a cada máscara machadiana corresponde um discurso diferente o que nos conduziu às figuras controversas, não naquilo que elas possam ter de antagônicas, contraditórias mesmo - porque é bom nos lembrarmos de que Machado não foi esse ser límpido e transparente, cujos pensamentos podem ser definidos dentro desta ou daquela maneira de pensar - mas ao movimento ambíguo dessas várias falas, que compõe, à medida que elas não se completam, outras sugestões de leituras, permitindo novas interpretações a cada contacto com a obra.

O primeiro e o mais importante desses discursos é o do crítico que inicia essa atividade em 1856.

Já repetimos inúmeras vezes, no decorrer deste trabalho, que Machado foi um bom crítico, um dos melhores do século XIX, em nosso país, e que das suas atividades ligadas ao teatro, esta foi a de melhor desempenho seu.

Além das qualidades que pregou como necessárias a tal atividade, considerou a imparcialidade como uma das mais importantes, preconizando em seu primeiro folhetim da "Revista Dramática" do Diário do Rio de Janeiro "que não pretendia afastar-se uma vírgula" dessa imparcialidade.

Machado deu ao mundo brasileiro, ainda nas suas palavras, o raro espetáculo de um crítico de teatro que acredita no teatro, o que estampa, sem dúvida, a figura de um profissional perfeito, pautado pelo conhecimento, pela justeza dos julgamentos e, principalmente, pela vocação.

Mas todos os elementos conjugados não fizeram do excelente crítico teatral um dramaturgo de igual quilate. A inteligência e o bom gosto, a ciência e a vocação não lhe bastaram como caminho certo para o tablado. Outros elementos da sua personalidade serviram-lhe de obstáculo nesse percurso, de tal forma que o que propõe na crítica, não consegue realizar como escritor dramatúrgico.

Que distância entre o que prega e o que consegue realizar em seus escritos teatrais. É realmente o reverso de uma

face, a máscara a esconder uma figura, um outro discurso.

As suas peças, como já vimos, faltou o elemento dramático, o que, em teatro, seria o mesmo que afirmar que lhes faltou o essencial. Elas mais se assemelham aos contos - pela estrutura e dimensão e pela própria linguagem - do que a peças de teatro, ainda que de um ato só.

Os temas, na maioria amorosos, não ultrapassam o âmbito das rusgas, discussões, arrufos, que não chegam a interferir no relacionamento dos personagens a ponto de modificá-lo. Embora nas peças apareçam os triângulos amorosos, apresentem vértices tão mal estruturados, amarras tênues entre os seus integrantes, que não nos sugerem nada mais do que um recurso dramático usado para conduzir a um final feliz.

Suas personagens nem de longe lembram os antológicos tipos da sua produção épica.

Quem lê o seu teatro não se fixa em nenhuma delas - todas têm o mesmo esfumado contorno, sem nos lembrarem, ainda que remotamente, a não ser pela circunstância de serem viúvas, algumas criações inolvidáveis do romancista.

Parece-nos, então, que a análise do crítico, como também a do censor, nos induzem a uma expectativa que, contrariamente, não se realiza, de vez que o exame dos textos da dramaturgia não nos revela a concretização dos ideais propostos pelo crítico, levando-nos a concluir que Machado não encontrou uma forma dramatúrgica capaz de expressar a sua visão teatral do mundo.

Considerando as atividades de crítico e censor como essencialmente teóricas, a disciplina e o rigor profissional asseguraram o excelente desempenho demonstrado por Machado nesses campos. Já a dramaturgia, ao lado da dimensão teórica, requeria a práxis do tablado, a qual não se alcança pela disciplina intelectual, mas sim, através de um envolvimento para o qual Machado não se expôs, porque esse envolvimento com o palco implicaria na identificação das máscaras.

A opção pelos padrões teatrais vigentes, determinando o descompasso entre a idéia e a forma, seja talvez a responsável pela opacidade da sua dramaturgia.

Embora admitindo a mediocridade de seus textos dramatúrgicos, sobretudo quando comparados aos da sua produção épica, Machado ainda assim não abandona o gênero. Em que pese a intermitência de sua produção dramática, busca, obstinadamente, essa realização até o fim da vida - Não Consultes Médico (1886) e Lição de Botânica (1906) - sem contudo alcançá-la.

O que constatamos da leitura de sua produção épica é que Machado a vai burilando, tanto na forma, como no conteúdo, depurando-a mesmo até chegar aos romances perfeitos, parece-nos, da fase realista.

Aí o movimento de ascendência se apresenta graficamente perfeito. A evolução se faz passo a passo culminando pela excelência da composição.

Mas o conjunto da sua produção literária não referenda a mesma evolução. Como explicar que o dramaturgo não tenha conseguido atingir estágios mais elevados? Está certo que a luta travada não era nem com o esforço, nem com a cons-

tância, nem com a ciência. Poderíamos dizer que a sua luta, como autor dramático, foi com o seu tempo, com as convenções que lhe aprisionaram a criação dramatúrgica, deformando-a, empobrecendo-a.

A sua concepção teatral da vida, do homem, não se condicionou à forma existente, na época, resultando dessa inadequação um texto teatralmente pobre porque mais épico, no sentido a ele dado por Quintino, que dramatúrgico.

Apesar das evidências reveladas pela cronologia da sua obra, dado o desequilíbrio da qualidade entre a épica e a dramaturgia, a crítica relativa a Machado de Assis incorreu, de modo geral, em equívoco ao ignorar as suas atividades como crítico teatral, censor e dramaturgo e ao concentrar a atenção em seus romances, contos e crônicas, sugerindo, dessa forma, o abandono da dramaturgia, que não aconteceu. Aliás, Machado, ao contrário de muitos contemporâneos seus, notadamente Alencar, não foi dos que exercitou a dramaturgia como etapa preparatória do romancista, tendo com ela convivido durante toda a sua carreira literária.

Apesar de não ter sido um bom dramaturgo, Machado serviu-se, controversamente, do jogo cênico para realizar toda a sua produção, mascarando-a.

Magalhães Júnior ao prefaciар Diálogos e Reflexões de um Relojoeiro sublinha essa tendência machadiana ao disfarce:

"E por que "Reflexões de um relojoeiro"?

Porque Machado de Assis, procurando um novo disfarce para a sua personalidade, apresentava-se então aos leitoo

res da "Gazeta de Notícias" como sendo um antigo relojoeiro, que se aposentara nessa profissão, para daí por diante dedicar-se às letras. (...) Finge (o grifo é nosso) desconhecimento total das atividades jornalísticas".

.....

"Declarava-se velho, antes dos cinquenta anos? Já o fizera pouco antes de completar os quarenta, escrevendo também sob pseudônimo, com a mesma intenção de despistamento (grifo nosso), querendo comunicar aos leitores uma falsa impressão... (...) É que, assim disfarçado (grifo nosso), tinha ele, funcionário graduado do Ministério da Agricultura, um desembaraço de comentário de que, sob o seu próprio nome, não poderia gozar".

E é nessa teatralização das suas múltiplas figuras, enquanto homem de letras, que encontramos o fio condutor para este nosso estudo, uma vez que Machado, como já dissemos, ao assumir uma figura diferente, assume também um discurso diferente, originando as figuras controversas.

Esse jogo do ser e do parecer - máscara não só estrutural, mas de conteúdo e do próprio autor - é que dá suporte às figuras controversas.

O crítico, pois, que aplaudiu o sucesso de a Dama das Camélias - que abre na cena carioca, como já abrira em Paris, a porta de entrada para o realismo - não seguirá, como dramaturgo, as pegadas de Dumas. Um paralelo nos levará à conclusão de que a concepção estética de um não era a mesma do outro. Quem lê a crítica não supõe a obra do teatrólogo. Mas, quem se debruçar sobre o contista, encontrará lá em Singular Ocorrência (1883) a metáfora teatral machadiana para a Dama das Camélias, revelando-nos que, se o dramaturgo não soube dar forma à idéia, ela germinou na sua ficção.

Quem lê o conto, nele encontra um referencial de idéias sobre o teatro realista, que começa pela indicação da peça, feita pelo próprio autor: "De noite foi ao Ginásio; dava-se a **Dama das Camélias**; Marocas estava lá, e, no último ato, chorou como uma criança"; continua com o paralelismo que ele faz entre a história de Margarida Gauthier e Marocas:

"Não lhe digo nada; no fim de quinze dias amavam-se loucamente. Marocas despediu todos os seus namorados, e creio que não perdeu pouco; tinha alguns capitalistas bem bons. Ficou só, sozinha, vivendo para o Andrade, não querendo outra afeição, não cogitando de nenhum interesse.

- Como a **Dama das Camélias**
- Justo. (...)"

o qual se prolonga por todo o conto (invertendo-se apenas o final, com a morte de Andrade e não de Marocas) e termina com a citação da frase - que vem reforçar a metáfora teatral - de um famoso dramaturgo realista, a quem Machado admirava muito: "Há uma frase de teatro que pode explicar a aventura, uma frase de Augier, creio eu: 'a nostalgia da lama'" e de uma outra frase do narrador que é a base do próprio realismo - "Não inventei nada; é a realidade pura".

O contista soube bem sintetizar as linhas marcantes de seu Ideário Teatral, pois o conteúdo, além de sublinhar a influência francesa, põe em relevo algumas situações dramáticas já cristalizadas e pertencentes à obra de Dumas, como a profissão de Marocas - "Não era costureira, nem proprietária, nem mestre de meninas; vá excluindo as profissões e lá chegará" -; o adultério, que é enfocado como um "caso de amor"; a história em si; a redenção final de Marocas; as quais têm como fim a utilização da cena como meio de 'moralizar e civilizar' o povo.

O que nos chama a atenção, contudo, é que não apenas o conteúdo se assemelha à peça teatral, mas uma análise do conto, mais acurada, nos revelou a presença de elementos dramáticos na construção do texto - nas situações, na linguagem e nos tipos de descrições dos gestos, dos atos, chegando algumas à reprodução de verdadeiras cenas.

Os relatos se sobrepõem no conto de modo que, ao final, temos a história de Marocas pelo narrador, por Leandro, por Andrade, o que dá ao enredo outras dimensões, permitindo outras interpretações, o que também é mais uma semelhança com a peça de Dumas, na qual a figura de Margarida é vista de maneira diversa por cada uma das personagens.

No entanto, embora o conto seja mesmo uma metáfora teatral da peça de Dumas, ele não se limita a essa reprodução. E o trecho final ilustra tal afirmativa:

"- Pois, senhor é curioso. No meio de uma paixão tão ardente, tão sincera... Eu ainda estou na minha; acho que foi a nostalgia da lama - Não; nunca a Marocas desceu até aos Leandros - Então por que desceria naquela noite? - Era um homem que ela supunha separado, por um abismo, de todas as suas relações pessoais; daí a confiança. Mas o acaso, que é um deus e um diabo ao mesmo tempo ... Enfim, coisas!"

Em 1883, data do conto, Machado já não se limitava aos cânones realistas, pois estava em pleno amadurecimento estético, razão do fecho que ele deu ao texto, tão característico do novo estilo que já vinha imprimindo a sua ficção.

Diferente, contudo, a transposição que Machado fez, nos anos sessenta, do texto da comédia As Forças Caudinas para o conto Linha Reta e Linha Curva(1), com pouquíssimas

1. No item 2.2.3. Peças Resgatadas do 2º Capítulo, procedemos a um estudo comparativo entre o texto da comédia e do conto.

adaptações, exigidas pela técnica do gênero e uma ou outra modificação, mas que também alicerça a nossa hipótese de que a épica machadiana tem fortes traços teatrais, tanto no conteúdo, como na estrutura, revelando tal escritura o mascaramento do dramaturgo no ficcionista.

A simples transposição comprova, textualmente, a nossa assertiva, ainda mais quando a análise de ambos os textos evidencia maior riqueza de elementos dramáticos no texto épico do que no dramatúrgico.

É certo que o seu teatro, na apreciação de Quintino, fora considerado mais para leitura do que para representação - o que o tempo confirmou - caracterizando-se, portanto, mais como épico do que como dramático, o que nos parece, pelo comentário de Machado ao drama Dalila de Octave Feuillet, ser comum na época:

"Octave Feuillet, à imitação de muitos, escreveu a Dalila, como um romance em diálogos. É assim o Aldo de George Sand, e as cenas dramáticas de Alfredo Musset".

E seu teatro foi mesmo comparado ao de Musset, tal como o demonstra o nosso estudo feito no capítulo referente à dramaturgia machadiana, não tendo apenas o elemento dramático a dar-lhe o tom teatral, o qual ele não conseguiu encontrar nas convenções dramáticas da época, que ele seguiu em sua peça.

Faltou-lhe o sopro mágico de Téspis. Volta-se então para o romance, dando o grande salto artístico da sua carreira: torna-se um dos maiores ficcionistas da Literatura Brasileira.

Mas um olhar mais arguto, um ouvido mais atento perceberão na sua narrativa - não só nos romances e contos, mas também nas crônicas - a presença de elementos denunciadores do dramaturgo, pois Machado extrapola a forma narrativa, travestindo de dramático o relato épico, porque o teatro é, para ele, mais do que uma arte, uma concepção de vida:

"Os meus leitores hão de lembrar-se do que eu disse no domingo passado, quando falei do cometa Newmager; - hão de lembrar-se que eu lamentei de coração e desgosto que ao divino espectador produziam os comediantes humanos". (2)

Ao longo deste estudo apontamos vários textos nos quais transparecia essa concepção teatral da existência, que vai ter o seu burilamento maior, em termos de idéia e estrutura, em Dom Casmurro.

Quem lê a obra machadiana voltado para essa comparação entre a vida e o espetáculo, entre o teatro e os fatos corriqueiros do cotidiano, espanta-se com a constância desse paralelismo.

Suas crônicas, esparsas ou reunidas em volume, atestam essa presença do teatro em suas mais variadas formas - dos comentários aos espetáculos a simples referências às peças - "Eu, para consolá-lo, falei-lhe do **Chapéu de palhinha de Itália** (*) um **vaudeville** antigo, contei-lhe a ação da peça, e ... (3) - aos autores - "E, dizendo-lhe eu outra

2. ASSIS, Machado de. Crônicas. 2º volume (1864-1867). W.M. Jackson Editores. 1955. p. 38.

3. MAGALHÃES, R. Júnior. "A + B (28 setembro)" in Diálogos e Reflexões de um Relojoeiro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1956. p. 33.

* Famosa peça cômica de Labiche e Marc-Michel, a que Machado de Assis se refere em várias oportunidades.

vez que não sabia, ele imitando o médico de Molière, (...) (4) - aos personagens famosos - "pelo relatório se vê que Tobias é um tanto Monsieur Jourdain (**), que falava em prosa sem o saber; (5) - aos artistas - "... e que o nosso amigo e chefe José Telha precisando de uma casaca para ir ao Coquelin (***) (6) - aos movimentos ligados ao teatro - "Há anos por ocasião do movimento Ester de Carvalho (****), aquela boa atriz que aqui morreu. (7)

Dessa parte de sua ficção tomamos como exemplo a crônica "Bons Dias" de 16 de setembro de 1888, na qual Machado trata do incidente da posse do Dr. Antonio Romualdo Monteiro Manso, eleito Deputado em 1888, mas que por ser republicano, se recusaria a fazer o juramento de fidelidade à monarquia, deixando o recinto. O regimento da Câmara dos Deputados foi refor-

4. MAGALHÃES, R. Júnior. "Bons Dias! (11 de maio)" in Op. cit. p. 81.

5. _____. "Bons dias! (29 de agosto)" in Op. Cit., p. 267.

6. _____. "Bons dias! (1º de junho)" in Op. Cit., p. 96.

7. _____. "Bons dias! (1º de novembro)" in Op. Cit., p.p. 165-166.

(**) M. Jourdain é um dos personagens mais cômicos de Molière. É a figura central de Le Bourgeois Gentilhomme.

(***) Nessa época (1888) o famoso ator francês Coquelin ocupava o Teatro de São Pedro, com a atriz Jane Hading e ali teve em Gringoire, de Theodore de Banville, um dos seus maiores sucessos.

(****) Ester de Carvalho era uma atriz portuguesa, que em 1882 chegou ao Brasil, para trabalhar na Companhia Sousa Bastos, então no Teatro Príncipe Imperial. Logo conquistou muitos admiradores, convertendo-se em rival da "estrela" da companhia, a popularíssima Pepa Ruiz. (...) Em torno dela, chegou a formar-se o "Grupo União Esterista", e à sua morte, em 1884, apenas com 24 anos, a classe caixeiral, "escrava da disciplina dos balcões", se não pôde acompanhar-lhe o enterro (havia de ter sido num dia útil) resolveu tomar luto e usar crepe no chapéu".

tos teatrais, não só caracterizadores de uma linguagem, como também de uma estrutura dramatúrgica.

Ele realizava como ficcionista - talvez porque descondicionado dos padrões estéticos que a prática teatral lhe impusera - o que não conseguira como dramaturgo: a narração teatral de um drama, criando assim um novo gênero, que teria o épico como máscara do dramático e que, no dizer de Barreto Filho, seria "um gênero novo, estritamente machadiano"(8).

Só na épica Machado alcançaria a sua estatura de dramaturgo - causa espécie que, ao lado do ficcionista denso e livre de Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881), possa conviver o dramaturgo tímido e subserviente de Tu, Só Tu, Puro Amor (1881) - chegando mesmo a transcender o seu Ideário Teatral - que ele idealizou, enquanto crítico, mas não realizou como dramaturgo.

É que, embora Dom Casmurro possa-nos parecer, numa primeira impressão, ter sido escrito segundo os princípios estéticos que nortearam o realismo, enfocando os problemas burgueses como o do casamento, o das relações entre o amor e o dinheiro, o do adultério, uma leitura mais atenta desmascara a sua verdadeira face.

O adultério, por exemplo, tema típico do realismo pode ser visto no romance como uma sátira ao amor, possivelmente àquele mesmo que Machado enfocou nas primeiras peças de teatro, ganhando outra dimensão, à medida que passa de simples problema da sociedade burguesa a componedor de uma farsa

8. BARRETO, Filho. Introdução a Machado de Assis. Rio de Janeiro: Agir, 1980, p. 146.

humana em que tudo se adultera e é adulterado.

O romance é um questionamento do próprio homem - Bentinho ou Dom Casmurro - duas faces da mesma verdade . E a dualidade do enfoque é que dá a dimensão trágica do romance, porque a verdade, contrariamente do que acontecia no realismo, não se encontra mais no real corriqueiro, porque este aparece circunscrito, no romance, à consciência que se tem dele, mutável no espaço e no tempo.

Os valores burgueses que eram o esteio dessa sociedade e que Machado, ainda que pobremente, tentou valorizar nas suas comédias, como a família, por exemplo, são agora questionados por ele, revelando-se, então, não mais alicerces, como antes, mas simples fachadas.

A análise da obra nos remete a uma outra conclusão: Machado transcende - pela multifocalidade que abre em seus romances, diversa da unifocalidade que caracteriza a sua dramaturgia - e transgride - ao questionar os valores burgueses que defendia e pôr em xeque tudo isso, questionando o seu próprio questionamento - o Ideário Teatral em Dom Casmurro.

Os discursos, como as máscaras, na obra machadiana, se sucedem, numa circularidade, que não fecha a obra, pelo contrário, amplia-lhe o âmbito das interpretações, pelo próprio movimento sucessivo do desmascaramento e pela polifonia quase bakhtineza, criada não só a partir da negação de um discurso pelo outro, mas principalmente porque essa oposição gera um processo de mascaramento verbal que instiga o leitor machadiano a descobrir-lhe a voz verdadeira.

Este jogo constante entre o ser e o parecer, ele o apreendeu em sua essência - daí a comparação entre a vida e o espetáculo, entre o que somos e o que aparentamos - construindo, a partir dele, o jogo das máscaras - a polifonia estrutural, a mise en scène - e o das vozes - a polifonia verbal - símbolos, ora do espetáculo do mundo - no qual atuamos - ora do nosso próprio - quando revivemos, como Dom Casmurro, nossas vidas, no palco de nossas consciências e, com os quais jogos mascara, estruturalmente, a narração dramática de um drama, pelo relato épico.

Como já referimos na introdução é impossível não associarmos a Platão o jogo machadiano da aparência e da essência. A caverna do filósofo é, para Machado, o grande teatro - a própria vida - no qual as sombras refletidas cedem lugar às máscaras dos autores.

Embora as colocações guardem as diferenças do tempo e do espaço, o questionamento é eterno - daí a atualidade da obra de Machado - porque centrado no insolúvel problema do ser humano que, entregue à relatividade fenomenológica de sua existência, crê-se em condições de contemplar e guiar-se pelo absoluto da essência.

Se Machado não apresentou heterônimos, posto que os pseudônimos com que assinou alguns de seus trabalhos não são suficientes para que se lhe caracterize a heteronímia, talvez não seja ousado demais afirmarmos que tenha demonstrado hetero-egos - o que justificaria a polifonia verbal e estrutural não só a nível do texto, mas da obra - os quais, alimentando personalidades literárias tão distintas foram capazes de revelar uma produção tão assimétrica e profundamente

desigual, quais sejam as do ficcionista e aquelas relativas ao teatro.

Sendo mestiço e pertencendo simultaneamente ao universo dos brancos e ao universo dos negros e por esta razão não sendo parte de nenhum desses mundos, antagônicos que são entre si, Machado erige a sua visão de mundo apoiado na condição de mulato que lhe impõe captar a ambivalência das coisas . Daí a necessidade das máscaras múltiplas - que vão desde os pseudônimos até o travestimento de um gênero - e a percepção de uma visão teatral da existência.

A representação que faz de si mesmo, refletindo se em aspectos multiformes de sua produção pode ser entendida como forma de resistência a partir da qual realizou a sua obra, portanto, as figuras controversas são, nesse processo de resistência do mulato pobre que ascendeu ao exclusivo e hermético grupo de literatos do segundo reinado, uma tática que, ao aparentar contradição, assegura-lhe um espaço de criação, conferindo unidade à personalidade do autor, como também grandeza e permanência a sua obra.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

I. OBRAS DO AUTOR

LIVROS

A Sonâmbula. In Dispersos de Machado de Assis (textos coligidos por Jean Michel Massa). Rio de Janeiro: Livraria São José MEC, 1965

Crítica. Rio de Janeiro: Agir. 1963

Crítica Teatral. Rio de Janeiro: W. M. Jackson. Inc. 1938.

Crônicas, Crítica, Poesia, Teatro. São Paulo: Editora Cultrix 1961.

Diálogos e Reflexões de um Relojeiro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1956.

Dom Casmurro. São Paulo: Editora Ática. 1975.

Esau e Jacó. São Paulo: Editora Ática. 1975.

Helena. São Paulo: Editora Ática. 1979.

Hoje Avental, Amanhã Luva. In Dispersos de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Livraria São José/MEC, 1965.

Iaiá Garcia. São Paulo: Editora Ática. 1977.

Machado de Assis - Teatro Completo. Rio de Janeiro: MEC/
S.N.T. 1982.

Memorial de Aires. São Paulo: Editora Ática. 1976.

Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Editora Ática.
1977.

Odisséia dos Vinte Anos. In Dispersos de Machado de Assis.
Rio: Livraria São José/MEC. 1965.

Quincas Borba. São Paulo: Editora Ática. 1977.

Ressurreição. São Paulo: Editora Ática. 1976.

Teatro. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores. 1938.

Teatro. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores. 1946.

Teatro. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores. 1952.

Teatro. In Obras Completas de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1979.

Teatro. In Obras Completas de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. 1986.

Theatro. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores. 1938.

Tu, Só Tu, Puro Amor. Edição Fac. simulada. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. 1980.

ARTIGOS

Cobé. In: Semana Literária. Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 24 abr. 1866. Transcrito na Revista do Livro nº 11. Rio de Janeiro. 1958.

Não Consultes Médico ... In: Dispersos de Machado de Assis (coligidos por Jean Michel Massa). Rio de Janeiro: Livraria São José/MEC. 1965.

O Cego. In: Semana Literária. Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 17 abr. 1866. Transcrito na Revista do Livro. nº 11. Rio de Janeiro. 1958.

O que há de Novo? In: Imprensa Acadêmica nº 39. São Paulo, 28 ago. 1864.

O que há de Novo? In: Imprensa Acadêmica nº 50. São Paulo, 9 out. 1864.

Pareceres de Machado de Assis. In: Revista do Livro. nº 1. Rio de Janeiro: I.N.L. 1956.

MANUSCRITOS

As Forças Caudinas. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos.

Parecer nº 37 sobre Clermont ou A Mulher do Artista. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos. 16 mar. 1862.

Parecer nº 44 sobre Finalmente. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos. 20 mar. 1862.

Parecer nº 55 sobre Um Casamento da Época. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos. 08 abr. 1862.

Parecer nº 74 sobre Os Íntimos. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos. 9 mai. 1862.

Parecer nº 97 sobre Os Nossos Íntimos. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos. 11 jun. 1862.

Parecer nº 203 sobre A Mulher que o Mundo Respeita. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos. 27 out. 1863.

Parecer nº 6 sobre A Caixa do Marido e a Charuteira da Mulher. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. 1863.

Tu Só, Tu, Puro Amor. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos.

II. OUTRAS OBRAS

AGUIAR, Flávio. A Comédia Nacional do Teatro - José de Alencar.
São Paulo: Ática. 1984.

ALENCAR, José de. O Demônio Familiar. In Teatro Completo. Rio
de Janeiro: S.N.T. 1977.

_____. Mãe. In TEatro Completo. Rio de Janeiro: S.N.T.1977.

ALENCAR, Mário de. Advertência. In Machado de Assis - Teatro.
Rio de Janeiro;(Paris): H. Garnier, Livreiro - Editor. 1910.

APPEL, Myrna Bier. Idéias Encenadas: o Teatro de Alencar. Por
to Alegre: Editora Movimento. 1986.

BARBOSA, João Alexandre. JOsé Veríssimo. Rio de Janeiro: Livros
Técnicos e Científicos Ed. S/A. 1978.

BARRETO, Filho. Introdução. In Machado de Assis. Rio de Janei -
ro: Agir. 1947.

_____. Machado de Assis. In A Literatura no Brasil. Rio
de Janeiro: Editora Sul America. S/A. 1955.

BOCAIUVA, Quintino. Carta ao Autor. In Teatro de Machado de
Assis. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Ja-
neiro. 1863.

BLAKE, Augusto Victorino Alves. Diccionário Bibliográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1898.

BOSI, Alfredo. Machado de Assis. In História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Editora Cultrix. 1980.

C., Teatro. In Jornal do Comércio. Rio de Janeiro: 3 out. 1862

CACCIAGLIA, Mário. O século XVIII. In Pequena História do Teatro no Brasil. São Paulo. T. A. Queiroz/Edusp. 1986.

CÂNDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira. 2º Vol. 2ª ed. revista, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

CARPEAUX, Otto Maria. Machado de Assis. In. Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1955.

CASTELLO, José Aderaldo. Apresentação. In Crítica. Rio: Agir. 1963.

_____. Ideário Crítico de Machado de Assis. In Revista de História. nº 11 julho-setembro. São Paulo. 1952.

_____. Interpretações da Obra Machadiana. In Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. São Paulo. 27 set. 1958.

CASTELLO, José Aderaldo. Realidade e Ilusão em Machado de Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1969.

CORREA, Viriato. O Mais Antigo Crítico Teatral do Brasil. In Dionysos. (Folheto) São Paulo: S/D.

COUTINHO, Afrânio. A Filosofia de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Vecchi. 1940.

_____. Da Crítica e da Nova Crítica. 2ª edição. Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira. 1975.

EICKENBAUM, B. e outros. A Narrração. In Teoria da Literatura - Formalistas Russos. Porto Alegre: Editora Globo. 1976.

EIRÓ, Paulo. Sangue Limpo. 2ª edição. São Paulo: Divisão do Arquivo Histórico do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. 1940.

FAORO, Raimundo. Machado de Assis: a Pirâmide e o Trapézio. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1976.

FERREIRA, João Carlos de Souza. Páginas Menores. In Correio Mercantil. Rio de Janeiro. 21 dez 1862.

FRAGOSO, Augusto. Achegas à Bibliografia Machadiana. In Revista do Livro. nº 11. Edição Comemorativa do Cinquentenário da Morte de Machado de Assis. Rio de Janeiro. 1958.

- GAMA, A. C. Chichorro da. Através do Theatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Livraria Luso - Brasileira. 1907.
- GOMES, Eugênio. Machado de Assis, Censor Dramático. In Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 5 fev. 1955.
- _____. O Enigma de Capitu. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 1967.
- _____. Peça Inédita de Machado de Assis. In Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 28 Fev. 1953.
- GUIMARÃES, Augusto Loureiro da Costa. Parecer nº 220 sobre O Protocolo. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos. 22 nov. 1862.
- GUINSBURG, Jacó. - O Romantismo. São Paulo: Perspectiva. 1978.
- GUINSBURG, Jacó e RIBEIRO, M. A. H. W. A consciência do Espetáculo no espetáculo da Consciência. In Revista Nova Renascença. Porto. Setembro. 1985.
- _____. Machado - Dom Casmurro: Literatura e Teatro. In Caderno de Programas e Leituras - Jornal da Tarde. 21 Jan. 1982.
- JACOBBI, Ruggero. Teatro in Brasile. Bologna: Capelli Editore. 1961.

JACQUES, Alfredo. Machado de Assis. Equívocos da Crítica. Porto Alegre: Editora Movimento. 1974.

KHÈDE, Sonia Salomão. Censores de Pincenê e Gravata: Dois Momentos de Censura Teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Co decri. 1981.

KUHNER, Maria Helena. Teatro em Tempo de Síntese. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1971.

LARTHOMAS, Pierre. Le Language Dramatique. Paris: Librairie Armand Colin. 1972.

LIMA, Benjamin. O Teatro de Machado de Assis. In Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 18 maio 1940.

LIMOEIRO, Eduardo. Crônica. In A Saudade. Rio de Janeiro nº 11.21 set. 1862.

M. , Parte Literária - Páginas Menores. In Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 14 set. 1862.

MAGALDI, Sábato. Aspectos da Dramaturgia Moderna. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 1964.

_____. Machado, Dramaturgo. In O Estado de São Paulo. São Paulo, 04 out. 1958.

MAGALDI, Sábato. Preparação de um Romancista. In Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1962.

MAGALHÃES, R. Machado de Assis Desconhecido. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. 1955.

MARTINS, Pena Luis Carlos. Os Dous ou O Inglês Maquinista. (Folheto). s/d.

MARTINS, Wilson. Machado de Assis pelo Averso. In O Estado de São Paulo. 27 set. 1958.

MASSA, Jean - Michel. Bibliographie Descriptive, Analytique et Critique de Machado de Assis. (1957 - 1958) Rio: Livraria São José. 1965.

MASSA, Jean - Michel. Dispersos de Machado de Assis. Rio: Livraria São José. MEC. 1965.

MASSAUD, Moisés. Machado de Assis. In Temas Brasileiros. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura. 1964.

MATOS, Mário. Machado de Assis. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1939.

MENDES, Miriam Garcia. A Personagem Negra no Teatro Brasileiro. São Paulo: Ática. 1982.

MENEZES, Souza Agrário de. Calabar. Bahia: Tip. e Livraria E. Pedrosa. 1858.

MEYER, Augusto. À sombra da Estante. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 1947.

_____. De Machadinho a Brás Cubas. In Revista do Livro nº 11. Edição COMemorativa do Cinquēntenário da Morte de Machado de Assis. Rio de Janeiro. 1958.

_____. Textos Críticos. São Paulo: Perspectiva; (Brasília). I.N.L., Fundação Nacional Pró-Memória. 1986.

_____. Uma Cara Estranha... In Suplemento Literário de O Estado de São Pauo. 27 set. 1958.

MIRANDA, Adalmir da Cunha. O Crítico Machado de Assis. In O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 set. 1958.

MOLARINHO, Arnaldo Nogueira. Palestra dos Primos. In Archivo Litterario. Rio de Janeiro, 16 agos. 1863.

MONTEIRO, Domingos Jaci. Parecer de nº 57 sobre O Pomo da Discórdia. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos.

MONTELO, Josué. Ramalho Ortigão, Personagem do Brasil. In Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 22 de junho 1976.

MONTELO, Josué. Técnica do Romance Machadiano. in Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 set. 1955.

ORRIS, Soares. O Teatro de Machado de Assis. In Revista do Brasil. Rio de Janeiro, junho de 1939.

PEREIRA, Astrojildo. Consciência Nacional de Machado de Assis
In. Revista do livro nº 11. Edição Comemorativa do Cin-
qüentário da Morte de Machado de Assis. Rio de Janeiro.
1958.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Machado de Assis - Estudo Crítico e Biográfico. São Paulo: Gráfica Editora Brasiliense. 1949.

_____. O Defunto Autor. In O Estado de São Paulo. São Paulo, 27 set. 1958.

_____. Prosa de Ficção de 1870 a 1920. Rio de Janeiro :
Livraria José Olympio Editora. 1950.

PONTES, Joel. Apresentação. In Machado de Assis - Teatro. Rio:
Editora Agir. 1968.

_____. Machado de Assis e o Teatro. In O Estado de São Paulo. São Paulo. 4 out. 1958.

_____. Machado de Assis e o Teatro. Rio de Janeiro:
S.N.T./M.E.C. 1960.

PRADO, Décio de Almeida Prado. João Caetano. São Paulo: Perspectiva. 1972.

_____. A Evolução da Literatura Dramática. In A Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana . S.A. 1955.

REVISTA DO BRASIL. Centenário de Machado de Assis. Rio de Janeiro. junho, 1939.

RIBEIRO, M. A.H. W. O Teatro Oculto na Ficção Narrativa de Machado de Assis: O Caso da Adulteração de um Adultério . Tese de Mestrado. São Paulo: ECA/USP. 1981.

RIDEL, Dirce Côrtes. Metáfora, o Espelho de Machado de Assis. São Paulo: Francisco Alves. 1974.

_____. O Tempo no Romance Machadiano. Rio de Janeiro: Livraria São José. 1959.

ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva. 1969.

SARDOU, Victorien. Os Nossos Íntimos. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos.

SAYERS, Raymond. S. Onze Estudos de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: I.N.L. 1983.

SCHWARZ, Roberto. Ao Vencedor as Batatas. São Paulo: Livraria
Duas Cidades. 1977.

SILVA, Francisco Joaquim Bethencourt. Parecer de nº 165 sobre
O Caminho da Porta. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.
Seção de Manuscritos. 19 Agos. 1862.

SILVA, Lafayette. História do Teatro Brasileiro. Rio: MEC.1938.

SÍLVIO, Silvis. Conversas à Vapor. In Correio Paulistano. São
Paulo, 12 agos. 1864.

SOARES, Macedo. O Teatro. A Concorrência e o Governo. In Cor-
reio Mercantil. Rio de Janeiro. 20 dez. 1861.

SODRÉ, Nelson Werneck. Posição de Machado de Assis, In Revis-
ta do Livro, nº 11. Edição Comemorativa do Cinquentenário
da Morte de Machado de Assis. Rio de Janeiro. 1958.

SOUZA, Galante de. Bibliografia de Machado de Assis. Rio:I.N.L.
1955.

_____. Fontes para o Estudo de Machado de Assis. Rio:
I.N.L. 1958.

_____. Machado de Assis, Censor Dramático. In Revista do
Livro, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, nº
3-4, dezembro de 1956.

SOUZA, Galante de. O Primeiro Livro de Machado de Assis. In Machado de Assis e Outros Estudos. Rio: Cátedra; Brasília, I.N.L. 1979.

_____. O Teatro no Brasil. Rio de Janeiro: I.N.L. 1960.

_____. Uma Comédia de Machado de Assis. In Machado de Assis e Outros Estudos. Rio: Cátedra; Brasília: I.N.L. 1979.

TAVARES, Constantino do Amaral. Um Casamento da Época. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos.

TIMOCHENCO, Wehbi. Uma Rápida Síntese do Teatro Brasileiro. (Folheto). São Paulo. s/d.

VARA, TEREZA PIRES. D. Casmurro e a Ópera. In Revista de Letras. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. 1965.

VASCONCELOS, José Rufino Rodrigues. Parecer de nº 268 sobre Ópera das Janelas. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de Manuscritos. 24 set. 1857.

VERÍSSIMO, José. José de Alencar e o seu Drama O Jesuíta. In História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1916.

_____. O Teatro e a Literatura Dramática. In História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1916.

WELLEK, René. História da Crítica Moderna. Vol.I, séc.XVIII

São Paulo: Editora Herder/Editora da USP. 1967.

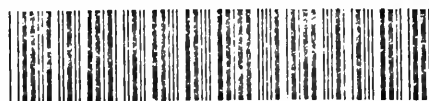
LEER 924015

M149r

v. 1

15

DEDALUS - Acervo - ECA



20100039380

Data de aquisição 06/10/89 Preço —
Fornecedor de Pós-graduados
Indicação de
Classificação 1149-015
1149-