

LAURA HELENA CAMOTTI ROSSETTI

**Uma leitura de *O protocolo* e *Não consultes médico*, de Machado de Assis, à luz dos
provérbios dramáticos de Musset**

ASSIS

2023

LAURA HELENA CAMOTTI ROSSETTI

**Uma leitura de *O protocolo* e *Não consultes médico*, de Machado de Assis, à luz dos
provérbios dramáticos de Musset**

**Dissertação apresentada à Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de
Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do
título de Mestra em Letras (Área de
conhecimento: Literatura e Vida Social)**

Orientadora: Dr^a. Sílvia Maria Azevedo

ASSIS

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

R829u Rossetti, Laura Helena Camotti
Uma leitura de *Não consultes médico* e *O protocolo*, de Machado de Assis, à luz dos provérbios dramáticos de Musset / Laura Helena Camotti Rossetti. — Assis, 2023
112 p. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Profª. Dra. Silvia Maria Azevedo

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Musset, Alfred de, 1810-1857. 3. Teatro. 4. Provérbios dramáticos. I. Título.

CDD 809



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE LAURA HELENA CAMOTTI ROSSETTI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 29 dias do mês de setembro do ano de 2023, às 09:00 horas, no(a) Sala de Defesas da Pós-graduação, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de LAURA HELENA CAMOTTI ROSSETTI, intitulada **Uma leitura de O protocolo e Não consultes médico à luz dos provérbios dramáticos de Musset**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. SILVIA MARIA AZEVEDO (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos e Literários / UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO (Participação Presencial) do(a) Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL - Assis/SP, Prof. Dr. JEAN PIERRE CHAUVIN (Participação Presencial) do(a) ECA/USP - São Paulo/SP. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. SILVIA MARIA AZEVEDO

AGRADECIMENTOS

Seria muito difícil expressar em tão poucas palavras agradecimentos que sejam suficientes para demonstrar o quanto sou grata pelo apoio e pelos direcionamentos dados por cada um que me ajudou a traçar este caminho e a alcançar o que tanto sonhei. Porém ficam aqui os agradecimentos àqueles que estiveram mais diretamente ligados à realização deste projeto.

Agradeço imensamente pelo apoio da minha família, em especial, meus pais Érica de Cássia Rossetti Ferreira, José Antônio Ferreira e irmão José Eduardo Rossetti Ferreira por terem sido minha base e por me fortalecerem a cada dia da minha vida e de todas as minhas trajetórias; destaco, ainda, meu tio e padrinho Emerson Calil Rossetti por ter me inspirado e me guiado ao longo da vida e, especialmente, desta caminhada no mundo das Letras e da Literatura; além do meu marido Luiz Antonio Camotti Junior pelos dias de amparo nas mais diversas situações com todo amor e carinho. Aos demais familiares como Irene, Enia, Priscila, Teresinha, Luiz Antonio e, em memória, à minha madrinha Nilza, também fica aqui meu muito obrigada.

Já com relação à equipe acadêmica que me apoiou antes e durante a minha trajetória como mestranda, agradeço primeiramente à minha orientadora e professora Silvia Maria Azevedo por todos os debates, pela compreensão e pelos direcionamentos. Igualmente não poderia me esquecer de agradecer imensamente pelas preciosas colaborações da professora e integrante da minha banca de qualificação Daniela Mantarro Callipo, assim como sou grata pelas contribuições do professor Álvaro Santos Simões Junior.

Quero ainda deixar aqui meus mais sinceros agradecimentos àqueles que contribuíram para os meus primeiros passos no programa de pós-graduação da UNESP que são a professora Rosane Gazolla Alves Feitosa e o professor Gilberto Figueiredo Martins, obrigada por todas as orientações e pela paciência. Grata também por toda a colaboração de Marcos Francisco D'Andrea por todas as instruções, além de toda a paciência.

Enfim agradeço à UNESP pela oportunidade em apresentar este trabalho o qual ofereço com muito carinho a todos para quem se direcionam meus agradecimentos.

A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada. (ROSA, Guimarães. 1994, p. 658)

RESUMO

Esta dissertação se propõe a analisar a proximidade existente entre a caracterização das peças teatrais de Machado de Assis e a construção dos provérbios dramáticos do autor francês Alfred de Musset. A necessidade de tal observação surge a partir do posicionamento crítico do século XIX, destacando-se, principalmente, a publicação feita por Quintino Bocaiuva, crítico renomado do período, através da qual aponta o conhecido julgamento em que ele desconsidera a qualidade literária das primeiras peças que Machado de Assis coloca em cartaz. A opção por uma análise comparativa deu-se em decorrência da percepção de o teatro machadiano ter se tornado menos reconhecido em meio à crítica – principalmente após a popularização das ideias de Bocaiuva – que os demais gêneros produzidos pelo autor no mesmo período, faz-se necessária, então, uma investigação que justificasse tal condição. Assim, observados apontamentos de uma caracterização diferente da utilizada pelos autores do teatro realista – vigente no Brasil a partir de 1855, mesmo período do início das produções de Machado de Assis –, foram analisados, portanto, elementos pertencentes à estrutura dos provérbios dramáticos, mais especificamente utilizados em duas comédias de Alfred de Musset, *Un Caprice* (1837) e *On ne saurait penser à tout* (1849), comparando tais aspectos aos das duas comédias machadianas: *O Protocolo* (1862) e *Não consultes médico* (1896).

Palavras-chave: Machado de Assis. Teatro. Alfred de Musset. Provérbios dramáticos

RÉSUMÉ

Cette dissertation vise à analyser la proximité existante entre la caractérisation des pièces théâtrales de Machado de Assis et la construction des proverbes dramatiques de l'auteur français Alfred de Musset. La nécessité d'une telle observation découle de la position critique du XIX^e siècle, en mettant en évidence principalement la publication faite par Quintino Bocaiuva, critique renommé de l'époque, à travers laquelle il souligne le jugement bien connu où il néglige la qualité littéraire des premières pièces de Machado de Assis. Le choix d'une analyse comparative a été fait en raison de la perception que le théâtre machadien est devenu moins reconnu parmi les critiques – surtout après la popularisation des idées de Bocaiuva – que les autres genres produits par l'auteur à la même époque. Il est donc nécessaire de mener une enquête qui justifie cette condition. Ainsi, en examinant des caractéristiques différentes de celles utilisées par les auteurs du théâtre réaliste – en vigueur au Brésil à partir de 1855, la même période que le début des productions de Machado de Assis – des éléments appartenant à la structure des proverbes dramatiques ont été analysés, plus spécifiquement utilisés dans deux comédies d'Alfred de Musset, *Un Caprice* (1837) et *On ne saurait penser à tout* (1849), comparant ces aspects à ceux des deux comédies machadiennes : *O Protocolo* (1862) et *Não consultes médico* (1896).

Mots clés: Machado de Assis. Théâtre. Proverbes dramatiques. Alfred de Musset

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the existing proximity between the characterization of theatrical works by Machado de Assis and the construction of dramatic proverbs by the French author Alfred de Musset. The need for such observation arises from the critical stance of the 19th century, with particular emphasis on the publication by Quintino Bocaiuva, a renowned critic of the period. Through this publication, Bocaiuva highlights a well-known judgment in which he disregards the literary quality of Machado de Assis' early plays that are staged. The choice of a comparative analysis is due to the perception that Machado's theater has become less recognized within criticism – especially after the popularization of Bocaiuva's ideas – than other genres produced by the author during the same period. Therefore, an investigation is necessary to justify this condition. As such, observations were made regarding a different characterization than that used by authors of realist theater – prevalent in Brazil from 1855, the same period as Machado de Assis's initial productions – elements belonging to the structure of dramatic proverbs, specifically those used in two comedies by Alfred de Musset, "Un Caprice" (1837) and "On ne saurait penser à tout" (1849), were analyzed and compared to the aspects of two comedies by Machado de Assis: "O Protocolo" (1862) and "Não consultes médico" (1896).

Keywords: Machado de Assis. Theater. Dramatic proverbs. Alfred de Musset

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	A RECEPÇÃO CRÍTICA DO TEATRO DE MACHADO DE ASSIS.....	18
2.1	Recepção do começo da trajetória como autor teatral.....	18
2.2	Publicação do livro <i>Theatro</i>	27
2.3	Continuidade do projeto.....	30
2.4	As últimas publicações como autor de teatro.....	39
3	CONTEXTO DRAMÁTICO E HISTÓRICO DE <i>O PROTOCOLO E NÃO CONSULTES MÉDICO</i>	45
3.1	Consolidação da nova estética realista.....	45
3.2	Considerações preliminares sobre <i>O protocolo</i>	47
3.3	Considerações preliminares sobre <i>Não consultes médico</i>	50
4	ALFRED DE MUSSET E A TRADIÇÃO TEATRAL DOS PROVÉRBIOS DRAMÁTICOS.....	55
4.1	Início dos Provérbios Dramáticos.....	55
4.2	Alfred de Musset e os Provérbios Dramáticos.....	56
4.3	Características dos Provérbios Dramáticos e suas dissemelhanças com o Teatro Realista.....	60
4.3.1	Função social.....	60
4.3.2	A verossimilhança.....	62
4.3.3	Produções curtas e úteis ao público.....	63
4.3.4	Uso da linguagem.....	65
5	A PRESENÇA DOS PROVÉRBIOS DRAMÁTICOS EM <i>O PROTOCOLO E NÃO CONSULTES MÉDICO</i>	67
5.1	Peças curtas e desprendidas de grandes conflitos.....	69
5.1.1	Utilização da linguagem.....	71
5.2	Caracterização das personagens.....	83
5.2.1	Elisa e os pormenores dos diálogos.....	85
5.2.2	Lulu e as convenções sociais.....	89
5.2.3	Pinheiro e as ideias patriarcais.....	91
5.2.4	D. Leocádia e o cômico.....	92

5.2.5	D. Carlota e o Romantismo.....	96
5.2.6	Cavalcante e a sátira.....	98
5.3	Machado e a concretização da crítica social em cena.....	101
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
	REFERÊNCIAS.....	108

1. INTRODUÇÃO

Com base em autores que voltaram seus trabalhos à crítica teatral, desde Quintino Bocaiuva, até mesmo críticos contemporâneos a ele que se debruçaram sobre tais estudos nos séculos XX e XXI, como Joel Pontes, Jean-Michel Massa, Décio de Almeida Prado, Ruggero Jacobbi, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann Ribeiro, João Roberto Faria, Cecília Loyola, Helena Tornquist, Gabriela Maria Lisboa Pinheiro e Rodrigo Camargo de Godoi, dentre outros que serão abordados neste trabalho, faz-se necessária a reafirmação da qualidade literária presente nas produções teatrais de Machado de Assis, mundialmente considerado como um dos maiores autores brasileiros de todos os tempos, responsável pela publicação de romances, contos, crônicas e poemas conhecidos internacionalmente, entretanto ainda com a necessidade de mais olhares voltados a aspectos mal interpretados e divulgados por alguns críticos de seu século.

O estudo das narrativas de Machado de Assis, já tão explorado nos meios acadêmicos, continua a suscitar uma vasta possibilidade de apreciações analíticas. Autor dos mais renomados da Literatura Brasileira, Machado fez uso fundamentalmente da ironia e de uma sátira elevada, dentre outros mecanismos linguísticos e estéticos, para desvendar, de maneira cética, elegante e bem humorada, facetas do ser humano até então negligenciadas pelo Romantismo – marcado pelo tom idealizador e maniqueísta. Através de recursos de uma análise psicológica, utilizando-se dos mais diversos e pertinentes artifícios literários, conseguiu captar vícios, fraquezas e sentimentos humanos considerados atemporais e universais.

No entanto, estudá-lo também no campo da dramaturgia faz-se tarefa necessária no sentido de reparar uma lacuna ainda a ser preenchida sobre o "Bruxo do Cosme Velho" em um gênero no qual o escritor parece ter sido compreendido de maneira negativa, junto à crítica especializada de seu tempo, que, ao ser reproduzida indevidamente durante décadas, acabou por disseminar visões equivocadas a respeito de sua produção dentro da dramaturgia.

Antes mesmo de iniciar sua reconhecida carreira como autor, Machado de Assis, aos 17 anos, em 1856, já publicava na *Marmota Fluminense* seus três primeiros artigos em que deixou evidentes suas impressões e preferências a respeito dos dois grupos nos quais o teatro fluminense se dividia. De um lado a companhia de João Caetano responsável nos últimos anos pela representação de melodramas românticos, os quais já estiveram entre os gêneros mais apreciados pela burguesia, público que, a partir de 1855, já começava a se mostrar enfasiado em prestigiar sempre as mesmas peças e buscava algo novo; de outro lado, Joaquim Heleodoro

Gomes dos Santos resolve financiar o teatro Ginásio Dramático, com base nas ideias inovadoras trazidas da França e com a ajuda do ensaiador Emilio Doux passa a trazer aos palcos peças francesas traduzidas que servem como parâmetro de bom comportamento e bons costumes à sociedade burguesa vigente na época, conhecidas, então, como “teatro de tese”. O jovem crítico, em seus artigos intitulados *Ideias Vagas* apontará, como o próprio título já sugere, pensamentos a respeito de produções literárias de maneira geral, o assunto a ser tratado em cada dia fica evidenciado nos subtítulos; assim, a 31 de julho de 1856, sob o subtítulo *A comédia moderna*, já se posiciona a favor das novas ideias trazidas pelo teatro Ginásio dramático.

Apesar do conhecimento precário da matéria, afirmava sua crença no teatro como termômetro da civilização de um povo e apontava o parentesco entre o teatro e a imprensa, ambos a indicar o estágio em que se encontra uma sociedade. Entendendo o teatro como lugar de "distração e ensino", condenava o elemento burlesco e os recursos do baixo cômico, que, em sua opinião, deseducavam o público e o afastavam das boas produções dramáticas. (FARIA, 2012, p. 211).

Conforme apontado no fragmento, mesmo sendo seus primeiros apontamentos a respeito da temática, já mostra os ideais que continuará a defender ao longo de suas produções tanto como crítico quanto como autor de peças (como veremos adiante), ou seja, acreditava no teatro como um parâmetro para o público, isto é, detentor de importante função moralizadora dentro da sociedade, não apenas como mera fonte de entretenimento e distração.

Em abril de 1858 publica também em *A Marmota Fluminense* um outro artigo, julgado pela crítica como o seu primeiro de grande importância, intitulado *O passado, o presente e o futuro da Literatura*, dando sequência às ideias que já iniciara em seu primeiro artigo. Agora defendia também a importância de obras nacionais para se colocar nos palcos dos teatros, principalmente nos do Ginásio Dramático, assim como já feito por José de Alencar; considerando que, alguns anos antes, Martins Pena obtivera tanto sucesso com o público através dos palcos cariocas, acreditava que seria perfeitamente possível a continuidade no trabalho de obras autorais brasileiras.

Além disso, o autor reafirma sua afinidade com as ideias revolucionárias que estavam surgindo através da nova escola realista, a qual, para ele, tendia a renovar e modernizar as visões sociais, políticas e principalmente culturais do país, conforme deixou em evidencia no trecho a seguir:

Não divaguemos mais; a questão está toda neste ponto. Removidos os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna. Se uma parte do povo está ainda aferrada às antigas idéias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das idéias novas, das reformas, dos princípios dominantes. É assim que o teatro nascerá e viverá; é assim que se há de construir um edifício de

proporções tão colossais e de um futuro tão grandioso. (Marmota Fluminense, 23 abr. 1858)

Desse período em diante o autor passa a frequentar um círculo de amizades que incluía figuras possuidoras de uma visão voltada para a função moralizadora e crítica que o teatro deveria assumir na, então, sociedade de seu século, dentre esses amigos estavam José de Alencar e Quintino Bocaiuva, por exemplo, autores e defensores do Ginásio Dramático.

Ao se relacionar por algum tempo com várias autoridades dentro do teatro e da Literatura, é convidado para atuar como crítico teatral do jornal *O Espelho* no ano de 1859; é nesse período que começa a discutir em suas críticas vários problemas associados à consolidação de um teatro propriamente brasileiro, além de apontar a necessidade que havia em fazê-lo, ao invés de desvirtuar a função que enxergava nos palcos – como era o que buscavam muitas companhias e empresários interessados em atrair o público através de grandes espetáculos. Aponta também a necessidade que o país tinha em receber investimentos do governo para solidificar a relevância da arte, da literatura e da dramaturgia dentro do processo de reorganização cultural do Brasil.

Em 1860, Machado decide iniciar um trabalho que lhe daria a chance de colocar a maior parte de suas ideias em prática de forma mais concreta. Produz, então, a comédia que intitula *Hoje avental, amanhã luva*; imitada de outra francesa chamada *Chasse au lion* – hábito muito comum aos autores do período. Contudo, substitui ambientes, situações e comportamentos franceses por outros comuns ao universo carioca, o que faz com que, embora uma imitação, a peça apresente adaptações já que permitiu a seus leitores, encontrarem o cenário do Rio de Janeiro do século XIX em pleno carnaval; tendo sido publicada em *A Marmota* em março de 1860.

Em 1861 tem sua primeira comédia autoral editada por Paula Brito, *Desencantos* cuja temática permite que o autor começa a delinear as temáticas das quais desejava tratar e o estilo em que pretendia escrever suas demais produções. Nela fala sobre uma viúva que possui dois pretendentes os quais a farão passar por situações irônicas e vexatórias ao longo da trama, elementos geradores da comicidade na peça.

Com uma carreira estável como crítico dramaturgico, Machado de Assis, em 16 de março de 1862, emite o primeiro parecer dentre os dezessete que emitira durante sua permanência como censor do Conservatório Dramático. Mesmo obtendo o cargo, acreditava que isso não o fazia dispor de tanta liberdade em seus pareceres tendo em vista necessitar considerar preceitos básicos da moral e dos bons costumes e também questões condizentes com

o que estabelecia a religião para, então, poder autorizar ou censurar uma peça a ser levada aos palcos. Como o autor considerava muito importante o fato de a moral e dos bons costumes estarem presentes em uma peça, então, passou a fazer suas avaliações dentro do conservatório com muita rigidez. Finaliza sua trajetória como censor em pouco tempo, em 12 de março de 1864.

Contudo, em meio ao período (citado acima), Machado não limitou seu trabalho no teatro a avaliar peças de outros autores, mas também compôs duas de suas principais – *Caminho da porta* e *O Protocolo* – inclusive as colocando em cartaz.

Como autor é, então, quando começa a ser repreendido pela crítica após levar aos palcos *Caminho da Porta* no Ateneu Dramático em setembro de 1862; exemplo disso são as palavras de Quintino Bocaiúva – jornalista e amigo de Machado de Assis – a princípio utilizadas para se referir à primeira encenação feita de *Caminho da porta*, no dia 12 de setembro, datando também o convite por parte do *Diário do Rio de Janeiro* para dar suas declarações, negativas, inclusive, a respeito tanto do gênero escolhido para a produção da peça (os provérbios dramáticos), quanto de como ela foi produzida sem pensar em despertar o interesse do público.

Na opinião pessoal de Bocaiuva:

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

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

« Onde falta a ação falta o interesse, O espirito do público chega a fatigar-se de acompanhar o autor nesses devaneios de imaginação que tem para ele o defeito de lhe não tocarem o coração. (12 set. 1862, p. 1).

É certo que, no fragmento acima, Quintino critica também o público brasileiro pelo seu despreparo em reconhecer uma boa produção literária e teatral. Contudo, posteriormente, referindo-se às duas peças (*O Caminho da Porta* e *O Protocolo*) sobre as quais o autor das *Memórias póstumas*, em carta, pedia-lhe a opinião, obtendo do jornalista a intrigante resposta:

As tuas duas comédias, modeladas ao gosto dos provérbios franceses, não revelam nada mais do que a maravilhosa aptidão do teu espírito, a profunda riqueza do teu estilo. Não inspiram nada mais do que simpatia e consideração por um talento que se amaneira a todas as formas de 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.

[...]

As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. (BOCAIUVA in ASSIS, 1863, p. 3 e 4).

Ou seja, além de reafirmar sua insatisfação com o gênero escolhido pelo autor, também deixa claro não ter aprovado a forma como Machado escreve suas comédias, mais centrado no estilo do texto do que propriamente na ação voltada a compenetrar o público – inclusive, já declarado por ele como despreparado para uma boa apreciação teatral – e acredita que as peças necessitem de melhorias. Contudo, a todo momento em suas produções e em suas críticas, Quintino Bocaiuva evidencia acreditar no formato novo do teatro realista como uma possibilidade promissora de renovação e de consolidação do teatro nacional, ou seja, deposita todas as suas expectativas renovação a este estilo de escrita dramática.

Tal crítica se mostra inadequada também no próprio período levando-se em consideração o tempo de permanência da peça em cartaz no Rio de Janeiro e o número de apresentações. De setembro de 1862 a janeiro de 1863, foi encenada oito vezes no decorrer de tão pouco tempo, número consideravelmente alto, tendo-se em vista espetáculos apresentados onze vezes serem os mais populares da época. Além do fato de *Caminho da porta* ter sido levada aos palcos até em São Paulo e lá ter permanecido em cartaz de 1862 a 1864.

Entretanto, Quintino Bocaiuva era um grande intelectual do período com muitas influências por trabalhar no *Diário do Rio de Janeiro*, além de muito admirado por Machado dentro do universo teatral, em decorrência de tais questões é que sua crítica (publicada tanto no Jornal, quanto, posteriormente, enviada diretamente ao autor, devido ao pedido que, também em carta, ele mesmo faz a Bocaiuva com relação às opiniões e sugestões que tem a pontuar sobre as peças) é considerada tão relevante.

Muito embora Quintino, além de político e jornalista, fosse igualmente homem de teatro, sua avaliação evidencia que ele não soube compreender a opção de Machado por um tipo de teatro – os provérbios dramáticos –, como forma de abordar o casamento por conveniência ou as relações extraconjugais, já que o autor utilizou uma estrutura a qual ia na contramão do teatro realista então levado aos palcos cariocas, e que tinha em Bocaiuva um de seus mais expressivos representantes.

Pode-se dizer que a incompreensão de Quintino relativamente ao teatro de Machado de Assis foi compartilhada por grande parte da crítica teatral brasileira, logo na sequência das primeiras encenações, sendo reproduzida por outras imprensas do período como *Correio Mercantil* (em 21 de setembro de 1862) em *A Saudade* (em crônica também publicada a 21 de setembro do mesmo ano); já em São Paulo, em 14 de agosto de 1864, além da “reprodução” e da apropriação do pensamento de Bocaiuva, há uma crítica destrutiva publicada pelo *Correio*

Paulistano assinada por S. Silvis, chegando até mesmo a ser respondida pelo autor da peça uma semana depois.

Só mais recentemente é que a opinião crítica veio revisitar julgamentos ultrapassados e buscar compreender quais fatores levaram o autor – tão empenhado em suas primeiras peças a colocar em prática todos os ideais que defendia enquanto crítico teatral – a dar continuidade em suas produções dramáticas de maneira tão reservada, sendo escritas, a partir de então, sob pedidos para pequenas festas e saraus. Mas não as levou mais em outras ocasiões aos grandes palcos cariocas, com exceção de *O Protocolo* (uma das duas peças a ser analisada neste trabalho) que, publicada juntamente com *Caminho da porta* no livro *Theatro* de 1863, também entrara em cartaz e foi encenada nos palcos do Ateneu Dramático ao final de 1862.

Machado não se atirou à grande pintura. É difícil determinar as razões que o levaram a desistir da comédia realista, que tinha em tão alta conta. Pode-se pensar em excesso de autocritica, em desânimo provocado pelas palavras de Quintino Bocaiúva, ou imaginar a sua decepção com os rumos que o teatro brasileiro tomou a partir de 1863, quando as peças cômicas e musicadas começaram a ganhar a preferência das platéias e dos empresários teatrais. É com tristeza e inconformismo, como se verá mais adiante, que ele acompanhou a decadência do teatro literário no Rio de Janeiro do seu tempo. (FARIA, 2001, p. 120).

A opinião crítica atual, assim como João Roberto Faria o faz no excerto acima, passa a questionar o que teria prejudicado a progressão e o renome do autor também nas produções autorais do universo teatral (ao passar a analisar os textos teatrais machadianos considerando aspectos adequados diferentemente do que fizera Bacaiúva) como o fez com suas narrativas.

Através da análise de suas críticas teatrais, principalmente posteriores a 1865 (período quando se popularizam as operetas) deixam bem clara a sua desilusão e sua descrença com relação ao teatro e com seus principais objetivos culturais os quais estavam cada vez mais disvirtuados e desmoralizados, fator muito significativo que pode ter sido relevante não só para o Machado crítico, mas também para o Machado dramaturgo.

A leitura das peças selecionadas permite observar que os conflitos, que conferiam vivacidade às comédias da época, e chamavam a atenção da plateia, não eram o centro de produções dramáticas de Machado de Assis, motivo pelo qual o público, de acordo com Quintino, não estava preparado para compreender, nem apreciar obras tão elevadas e, devido às traduções com as quais as pessoas estavam acostumadas, sempre procuravam o teatro e a literatura como forma de distração, por isso mesmo, segundo ele, o Brasil ainda estava despreparado, iniciando o processo de consolidação de uma literatura nacional, processo este visto de maneiras diferentes por ambos.

No sentido de inovar o teatro brasileiro, tomado, então, pela cultura dos dramalhões franceses, Bocaiuva defendia as produções do teatro realista, denominadas dramas de casaca, levadas ao Ginásio Dramático, em busca por uma proposta inovadora que viesse a substituir as traduções francesas por peças de autores brasileiros, que retratassem a sociedade da segunda metade do século XIX aos moldes do burguês europeu.

Por isso as encenações deveriam apresentar personagens vestidas de acordo com o estilo da burguesia, inseridas em seus ambientes de maior convívio familiar que compunham os cenários das peças, os quais, justamente pela grandiosidade de detalhes, deveriam se manter os mesmos ao longo de toda a representação, ou seja, os textos eram escritos normalmente em um único ato, diferentemente do que ocorria com os melodramas franceses que eram compostos por vários atos. Portanto, necessitavam de trocas de cenários a serem feitas através de panos ao fundo pintados que iam se sobrepondo ao longo da encenação.

Outra mudança também no momento da escrita dos textos era o seu formato em prosa e com marcações aos atores baseadas nos elementos cenográficos (presentes no palco).

Tudo isso com o objetivo de convencer os espectadores se identificarem com o que estava sendo representado e passarem a reproduzir, na vida em sociedade, os comportamentos demonstrados pela dramaturgia, como se os palcos fossem um espelho reproduzindo a moral e os bons costumes, parâmetro de comportamento para a burguesia ascendente, ou seja, detalhes trazidos para fazer referências à realidade vivida pelo público, conforme define Décio de Almeida Prado:

Retraíndo-se o quadro histórico, que transita do passado ao presente, encolhe-se e simplifica-se o quadro ficcional: enredos verossímeis, personagens tiradas da vida diária, episódios fortemente encadeados, girando sobre não mais do que um eixo dramático. (1999, p. 78).

Diferentemente dos provérbios dramáticos que têm início no século XVII em eventos promovidos por Carmontelle autor e poeta romântico, a crítica acima apresenta aspectos referentes aos provérbios já estruturados e consolidados como gênero textual no século XIX, por Alfred de Musset e por Octave Feuillet¹ que, em dissemelhança de Musset, obteve um reconhecimento maior e mais imediato.

¹ Vale ressaltar que, apesar de Octave Feuillet ser citado em muitas críticas como um grande representante do gênero dos provérbios dramáticos na França do século XIX, e de também ter sido um parâmetro de comparação com Machado de Assis para alguns críticos, o objetivo desta pesquisa não se voltou a observações de suas comédias devido à sua trajetória de sucesso imediato diante dos palcos ter sido adversa a dos autores de que trataremos nesta análise.

Alfred Musset, inicialmente utiliza os provérbios como forma de disseminar ideias modernas em meio à sociedade francesa de seu tempo, por tal motivo, o autor foi muito apreciado e esse gênero teria sido escolhido por Machado de Assis para representar e denunciar situações recorrentes na sociedade burguesa, porém com maior profundidade psicológica em tratar de temáticas como relacionamentos extraconjugais, ganância, importância da constituição da família e até mesmo a crítica à escravidão. Os textos teatrais são voltados ao uso da linguagem como forma de apontar para as questões (já citadas) por meio de chistes e ironias, por exemplo, não de recursos visuais e cenográficos e, ao final da peça, como era comum nas produções de Musset, o público deve ficar atento ao provérbio/ensinamento transmitido.

Para evidenciar as principais características dos provérbios dramáticos de Musset presentes nas peças de Machado de Assis, foram escolhidas duas de suas produções.

A primeira delas é *O Protocolo*, a qual está entre as primeiras produções teatrais machadianas, em 1862, fala sobre um pequeno conflito conjugal vivenciado pelos recém-casados Pinheiro e Elisa, tentando intermediá-lo, encontra-se a prima Lulu, mas se depara com o orgulho de ambas as partes. Porém, ao prestar atenção no interesse que Venâncio Alves, amigo de Pinheiro, deixa transparecer por Elisa, Lulu aponta para este fator como um ponto merecedor de atenção por parte do primo caso ele não queira ter problemas em seu casamento.

Ao encontrar uma declaração amorosa de Venâncio em meio ao presente que dera a Elisa, Pinheiro decide, então, acabar com os conflitos existentes entre ele e a esposa além de achar apropriado banir da vida de ambos a presença do “amigo”.

A peça foi escolhida devido a alguns fatores, dentre eles está a temática retratada que aponta para a importância da manutenção do matrimônio, o qual ocorre por amor, para afastá-lo de perigos que rondam as casas familiares. Comédia voltada para os recursos da linguagem, ressalta ao longo de seu enredo o provérbio “para caprichoso, caprichosa”, fazendo referência às atitudes irredutíveis de Pinheiro e de Elisa.

Além disso, a temática também é abordada com foco na linguagem utilizada pelas personagens, fazendo uso de chistes, ironias e metáforas apontando para indícios deixados através das ações (o “flerte” fica mais claro por meio das falas do que propriamente das atitudes de Venâncio, como veremos no capítulo de análise), também difere das produções realistas pois não há uma intensificação do conflito, já que Elisa não cede aos cortejos de Venâncio, nem há comentários ou apontamento de ideias a respeito dos temas abordados, conforme apontado no comentário de João Roberto Faria:

Mas Machado, ao contrário do colega brasileiro e dos escritores franceses, não pôs os personagens a emitir conceitos – traço marcante das comédias realistas – e organizou a trama de modo ameno. O casamento de Pinheiro e Elisa não chega a correr perigo, por duas razões: em primeiro lugar, porque eles se amam e o desentendimento é fruto apenas dos caprichos de ambos, que ainda são jovens e não aprenderam a ceder; em segundo, porque Venâncio, o conquistador de plantão, não consegue impressionar Elisa, que o tempo todo o desencoraja. (2003, p. XVII).

Já a segunda peça escolhida (a ser analisada neste trabalho) é *Não consultes médico*, publicada em 1896, sendo sua penúltima composição teatral, na Revista Brasileira e também não chega a subir aos palcos, conta sobre D. Leocádia, mulher que se considera melhor do que os próprios médicos para os males do coração, e sempre se vangloria pelo fato de ter ajudado D. Adelaide e Magalhães a se encontrarem e se casarem, curando seus males.

A personagem quer, então, curar a filha D. Carlota, e também um amigo da família, Cavalcante, por terem sofrido desilusões amorosas “prescreve” a este uma ida à China e àquela, passar um tempo na Grécia, longe do Brasil. Contudo, ao se encontrarem em alguns momentos na peça, os dois “doentes” percebem vários pontos em comum e acabam por se descobrirem como a cura um para o outro, decidindo se casar. O provérbio em torno do qual gira a peça é grego, conforme citado pela própria personagem Carlota “Não consultes médico; consulta alguém que tenha estado doente”; foi o que ambos fizeram.

Apesar deste provérbio se apresentar em período bem distante de suas primeiras produções narrativas (momento já próximo ao da escrita do romance *Dom Casmurro*, de 1899), no teatro, Machado opta por manter-se dentro da mesma estética dos provérbios dramáticos. Por isso, ambas as peças, mesmo se encontrando em períodos bem distantes cronologicamente, mostram características muito semelhantes dentro do gênero escolhido pelo autor.

A primeira é o provérbio *Não consultes médico*, que foi publicado na *Revista Brasileira* em 1896. Voltar a esse gênero de comédia que havia cultivado na mocidade só pode significar que Machado não quis escrever peças com a mesma dimensão que vinha dando aos romances e contos, nos quais dissecou como ninguém a natureza humana e os mecanismos sociais da vida brasileira de seu tempo. A comédia curta, elegante, requer leveza e comicidade espirituosa, características incompatíveis com a densidade que se encontra, por exemplo, em um romance como *Dom Casmurro*. Por isso, *Não consultes médico* parece obra de juventude, dos tempos em que o escritor ainda não abraçara o seu tão evidente ceticismo em relação ao ser humano. (FARIA, 2003, p. XXVII).

Ou seja, de acordo João Roberto Faria, escrever peças teatrais significaria, para Machado, trazer novamente seu lado mais leve e espirituoso da juventude, era o momento em

que conseguia criar sem a preocupação com a dureza do comportamento humano, apesar de defender a moral e os bons costumes em sua mocidade, postura que abrandava na maturidade, o autor não precisa tratar das questões humanas de maneira tão pessimista, como o faz com grandiosidade e maestria em seus romances e contos, já que o teatro não era mais o foco de suas maiores críticas, talvez por ter tomado rumos muito distantes daqueles que o autor idealizava na juventude.

Assim, o desenvolvimento da pesquisa em torno de Machado de Assis dramaturgo, autor das peças *O Protocolo* e *Não Consultes Médico*, terá como base aspectos que identificam elementos em comum em suas estruturas e na estrutura dos provérbios dramáticos através de suporte teórico para a análise de tais composições machadianas.

2. A RECEPÇÃO CRÍTICA AO TEATRO DE MACHADO DE ASSIS

Pouco se explorou, no universo literário, acerca da recepção que as peças machadianas tiveram da crítica no período em que foram escritas ou encenadas.

Levando-se em consideração que Quintino Bocaiuva tenha sido a referência mais utilizada por um longo período pelos críticos e estudiosos do teatro, e que isso tenha ocorrido por parte do próprio Machado ao publicar no seu livro *Theatro* (1863) uma conversa tida entre ambos em decorrência de uma carta enviada por ele mesmo pedindo as considerações de Bocaiuva a respeito de suas produções, obtendo, também através de uma carta, tais considerações, observa-se a necessidade de buscas mais aprofundadas por opiniões ou comentários críticos de outros olhares direcionados a tais produções machadianas.

Muito embora a primeira peça do autor a ser encenada, no Ateneu Dramático, *Caminho da porta* tenha se mantido em cartaz durante um período considerável de quatro meses (de setembro de 1862 a janeiro de 1863) e neste tempo tenha sido representada oito vezes no Rio de Janeiro, além de suas apresentações também em São Paulo, os olhares ainda se voltam contra muitas características das comédias machadianas devido às interpretações baseadas em fragmentos negativos de uma única crítica, publicada pelo *Diário do Rio de Janeiro*, logo após a primeira encenação de *Caminho da porta*, a ser complementada posteriormente pela carta (referida acima).

É com base na repercussão do julgamento de Quintino Bocaiuva, (publicado primeiramente na imprensa) que serão analisados, neste capítulo, os demais comentários produzidos em relação, principalmente, às duas comédias levadas ao palco do Ateneu Dramático, sendo a segunda delas *O Protocolo*.

2.1. Recepção do começo da trajetória como autor teatral

Machado de Assis inicia suas produções teatrais como tradutor de peças que estão em alta na França e que têm como referências o Realismo.

Mas, em 19 de agosto de 1862 recebe a aprovação do Conservatório Dramático para poder, então, levar aos palcos do Ateneu Dramático, no Rio de Janeiro, em 12 de setembro do mesmo ano, a peça de sua própria autoria *Caminho da Porta*. Os comentários recebidos posteriormente à representação, no dia 14 de setembro no *Diário do Rio de Janeiro*, iniciam-se da seguinte forma por parte do autor da matéria que assina como M.:

[...]

A essa falange pertence também o Sr. Machado de Assis que procurando o caminho da porta, achou o dos aplausos de uma plateia simpática e inteligente na comédia em 1 ato, que fez representar anteontem. Desencantos chamara o Sr. Assis ao primeiro ensaio dramático que publicou com o seu nome e no qual notaram os entendidos espírito e observações finas e chistosas.

Chama agora o jovem escritor *O Caminho da Porta* ao seu segundo ensaio que apresentou tímido e receoso à prova pública. Em boa hora o fez, porque, entrando em vez de sair por tal porta, como lhe acontecem, se vai longe quando se tem, como o Sr. Assis, a única bússola de tais empresas, isto é, o talento [...] (*Diário do Rio de Janeiro*, 12 set. 1862, 1ª pág.).

A maneira como M. se refere a Machado é muito respeitosa, descontraída e até mesmo mostra um tom de admiração pelo autor, tendo em vista o nome que já vinha construindo desde 1856, quando começa a fazer considerações importantes em seus artigos a respeito do Teatro Brasileiro; além de renomado crítico, o autor já atuava como censor do Conservatório Dramático desde março do mesmo ano – função que exercerá até março de 1864 – e já havia produzido sua primeira imitação da comédia francesa chamada *Chasse au lion* à qual deu o título de *Hoje avental, amanhã luva* (1860) e também sua primeira comédia autoral *Desencantos* (1861), citada pelo redator do jornal como uma produção aprovada pelos “entendidos” gerando o riso com base em elementos voltados ao uso da linguagem através de “observações finas e chistosas”.

Contudo, ao mencionar o fato de não ter assistido à encenação, passa a palavra a Quintino Bocaiuva, crítico e autor de peças teatrais, além de grande apoiador do Ginásio Dramático, justamente devido ao entusiasmo com que representavam os novos ideais realistas trazidos da França. A respeito da comédia, o crítico inicia suas colocações da seguinte forma:

[...] Não pudemos assistir à representação, mas eis o que sobre ela nos diz o nosso amigo e colega Quintino Bocaiuva:

« 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 de espírito e a esses caprichosos labores sobre uma tela literária por demais delicada.

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

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

« Por ora o nosso público quer emoções. Esta é a fase natural da 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 [...] (*Diário do Rio de Janeiro*, 12 set. 1862, 1ª pág.).

As primeiras observações de Bocaiuva são muito pertinentes, ao referirem-se a Assis como iniciante no que diz respeito às produções teatrais de autoria própria e também ao revelar a opção de estilo mostrada pela estrutura e pelo formato de encenação escolhidos, ambos inspirados nos provérbios dramáticos de Musset, do início do século XIX.

Dentro desse tipo de comédia a linguagem, o humor por meio de chistes e ironia se sobrepunham à ação – características a serem expostas no próximo capítulo. Contudo os conflitos, sendo os grandes responsáveis por prender a atenção do público, eram muito importante para a nova tendência do teatro realista, fortemente admirado por Quintino, conforme publicara muitas vezes em suas críticas escritas para o *Diário do Rio de Janeiro*, através da quais falava sobre o teatro no Brasil; além disso, o autor sempre fez questão de deixar o estilo realista visível em suas próprias peças autorais.

Inclusive, ao se referir à peça como se tivesse proposto “teses abstratas”, está se referindo à ausência de falas das personagens que reiterassem e ratificassem as ações representadas como exemplos de boa conduta para a população burguesa – característica muito marcante no teatro de tese –, evidenciando que o principal motivo para a utilização do estilo realista seria a falta de esclarecimento e de cultura da plateia, incapaz de compreender sem que os ensinamentos fossem dados de maneira mais evidente.

Bocaiuva acredita ainda no desinteresse do público em assistir à representação dramática pela falta de atrativos como os grandes conflitos, por exemplo, os quais não estão dentro da proposta crítica machadiana da consolidação de um teatro com qualidade literária, em que a função do teatro vai além do entretenimento. Porém, para Quintino, como apontará mais ao final de suas pontuações, o espetáculo faz parte de “um bom drama” podendo levar o escritor à “glória”:

[...]

« 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.

« O que desejo é que o autor estreante empregue os recursos do seu talento na explanação de teses menos abstratas, mais originais, e menos circunscritas pela própria abstração da ideia.

« 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 a 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

plateias, e estas qualidades se não levam a glória de escritor dramático, pelo menos levam o autor a satisfação de ter escrito um bom drama.

« Concluindo, direi que no desempenho da comédia *O caminho da porta* a direção do Ateneu, e os seus artistas fizeram tudo o que deles se podia exigir.

« Decoração e desempenho artístico foram satisfatórios a merecer louvor. » (*Diário do Rio de Janeiro*, 12 set. 1862, 1ª pág.).

Na sequência, contudo, ao dizer que a peça não condiz com o gosto do público, não conseguindo, portanto, obter êxito, Bocaiuva desconsidera o fato de que Machado de Assis aprecia muito a tendência moralizante, evidenciada pelo teatro Realista, conforme defende ao final de seu artigo *O passado, o presente e o futuro da Literatura*, onde faz considerações sobre o teatro nacional, mostrando simpatizar com a proposta do movimento realista que surgia, quando comparados seus ideias aos ideais românticos, mas acredita no teatro como mais um instrumento literário também, capaz de atuar com o mesmo grau de importância da imprensa, por exemplo, sobre o pensamento da população, ou seja, objeto que ajudaria a consolidar uma literatura nacional de qualidade.

Portanto, ao optar pela estrutura dos provérbios dramáticos, o autor preza pela qualidade literária e estética de suas peças, e não por produzir algo que sirva apenas como objeto de distração às plateias. Tudo isso na tentativa de redirecionar a arte dramática para que não fosse desvirtuada, acreditando ser sua verdadeira função conforme defende no artigo *Ideias sobre o Teatro* publicado em 1859:

É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o *Côro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas, copiar, acompanhar o povo em seus diferentes movimentos, nos vários modos e transformações da sua atividade.

[...]

A arte dramática tornou-se definitivamente uma carreira pública.

Dirigiram mal as tendências e o povo. Diante das vocações colocaram os horizontes de um futuro inglório, e fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo. Aquelas e este tomaram caminho errado; e divorciaram-se na estrada da civilização. Deste mundo sem iniciativa nasceram o anacronismo, as anomalias, as contradições grotescas, as mascaradas, o marasmo. A musa do tablado doudejou com os vestidos de arlequim - no meio das apupadas de uma multidão ébria (ASSIS, 25 set. 1859, p.2)

O trecho mostra como, três anos antes de concretizar-se como teatrólogo, Machado já apontava suas visões acerca da importância social e literária que o teatro representava; tendo dedicado tantos anos da carreira em tal área, suas peças, nada mais eram do que a representação daquilo em que acreditava: divertir o público de maneira sutil e elegante ao mesmo tempo que evidenciava preceitos a serem reiterados para a sociedade.

Entretanto, após alguns dias em cartaz, o *Jornal do Comércio* apresenta comentários a respeito de *Caminho da porta* de forma muito diferente do que já havia sido apresentado pelo crítico no *Diário do Rio de Janeiro*:

– Atheneo Dramático – Pôs este teatro ultimamente em cena duas comédias novas, uma original, outra traduzida do francês. A primeira tem apenas um ato, e é dessas que o espectador lamenta ver terminar tão depressa, achando-se disposto a assistir ainda por muito tempo a um brinquedo fino e delicado. Chama-se *O caminho da porta*, e é escrita pelo Sr. Machado de Assis. Dois pretendentes, um moço e velho o outro, esforçam-se para achar o caminho do coração de uma viúva galanteadora, e não podendo atinar com ele, decidem-se a tomar o da porta. Um advogado, que o é também no foro de Cupido, completa este quadro vivo e animado, em que por sem dúvida alguma há alguma coisa que aprender, mas que sobretudo abunda a graça e o chiste. É uma produção ligeira, mas que revela muita vocação para este gênero no seu autor, que com ela nem deslustrou a reputação que tem sabido adquirir na república das letras, nem desmentiu as esperanças que todos põem no muito que ele poderá prestar ainda. Apenas acrescentaremos que a comédia do Sr. Machado de Assis nos parece ser a verdadeira comédia: séria e risonha ao mesmo tempo, sem a gravidade do drama, nem as bobices da farsa (*Jornal do Commercio*, 16 set. 1862, p. 2.).

O que se pode observar relativamente à repercussão que a peça tomava após duas representações – tendo sido a primeira em 12 de setembro e a segunda em 14 de setembro – eram observações bem positivas, segundo o excerto acima. O autor nota as diferenças entre *O caminho da porta* e as demais comédias com as quais o público se deparava frequentemente na época, chegando a apontar para ela, inclusive, como “a verdadeira comédia” justamente pelo fato de o autor ter conseguido dosar, sem exageros, os recursos humorísticos de forma a agradar a plateia.

Além disso, o periódico deixa bem clara a expectativa que se mantinha em “todos” com relação às próximas comédias escritas por Machado de Assis, dentro do mesmo estilo elegante utilizado na primeira, referindo-se a ela como “brinquedo fino e elegante” do qual a plateia não conseguia tirar os olhos ansiando por mais tempo de apreciação.

Por mais que o autor estivesse apenas no início das suas produções teatrais autorais, já se fazia muito presente em decorrência de sua atuação como um crítico literário – conhecido por ser coerente e preocupado socialmente com a história da literatura de seu país – também como poeta e cronista, publicando em periódicos como *Marmota Fluminense* e *O Espelho*.

Os apontamentos feitos no *Jornal do Comércio* não são tão explorados nem reproduzidos pela crítica do século XIX quanto aqueles do *Diário do Rio de Janeiro*. Pode-se considerar, até mesmo pelo fato das falas presentes neste serem de alguém tão influente, não somente no universo do teatro, como também no campo político como Quintino Bocaiuva.

No mesmo dia 16 de setembro no *Correio Mercantil* foi divulgada uma nota sobre a terceira representação da peça dizendo o seguinte:

ESPETÁCULO
ATENEU DRAMÁTICO
(S. JANUÁRIO)
TERÇA-FEIRA 16 DE SETEMBRO DE 1862
3ª representação da conceituosa comédia em 1 ato, original brasileiro, do Sr. Machado de Assis, intitulada: **O CAMINHO DA PORTA**. (vide figura 1)

Figura 1 Divulgação da peça *O Caminho da Porta* no jornal *Correio Mercantil*



Fonte: *Correio mercantil*, 16 set. 1962

Contudo, a terceira representação da comédia foi alterada para dia 19 de setembro, sem motivos evidentes. Nesse periódico, assim como nos comentários publicados no mesmo dia pelo *Jornal do Comércio*, a palavra “conceituosa” anteciparia a ideia de que *O caminho da porta* estaria trazendo realmente o formato dos provérbios dramáticos, ou seja, responsável por apresentar um conceito moralizante como base para a temática da peça.

Posteriormente à apresentação apresentada através de um único adjetivo, no dia 21 do mesmo mês é abordada detalhadamente por Souza Ferreira, que inicia seus comentários fazendo um breve resumo da peça ressaltando a frieza de Carlota, pois a viúva não consegue se decidir por um de seus pretendentes levando em consideração nenhum critério, nem mesmo o sentimento verdadeiro, agindo de forma tão fria com ambos, acaba ficando sem nenhum pois tomam o “caminho da porta”; dando sequência às pontuações que faz:

O estudo desse defeito moral pode fornecer assunto para uma comédia interessante e cheia de lição, que, escrita pelo Sr. Machado de Assis, seria muito aplaudida, e julgar-se pelos traços que aparecem n’*O caminho da porta*. Ai o Sr. Machado de Assis mostra-se mais poeta lírico do que dramático; não se importou com 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 ele se circunscreveu.

Revela o Sr. Machado de Assis grande habilidade para manejar o diálogo, que é sempre animado, e naturalidade em meter em cena as suas personagens. Caprichou o

poeta na mimosa frase com que vestiu o seu pensamento: pareceu-me sempre boa, apropriada, rica de imagens e rutilante pelo espírito: há diálogos que são verdadeiros torneios de graça e vivacidade. Sinto deveras que o Sr. Machado de Assis não quisesse dar maior desenvolvimento à sua idéia. Espero, porém, que este talento que desperta tão cheio de brilho, me fornecerá muitas ocasiões de tributar-lhe aplausos sinceros (Correio Mercantil, 21 set 1862, p. 1).

Ferreira faz observações muito pertinentes, no que diz respeito à presença das características do provérbio dramático, gênero dentro do qual Machado produz suas comédias.

A princípio, aponta o fato de a comédia ser “cheia de lição”, justamente a pretensão do autor em mostrar nos palcos fraquezas e deslizes da sociedade burguesa através de situações cotidianas, levando a plateia a compreender e se identificar com o ensinamento (provérbio) a ser transmitido por meio da peça.

Ainda no primeiro parágrafo, Souza observa o fato do dramaturgo não se aprofundar em situações transcorridas no passado das personagens, mas apenas se concentrar na caracterização observada por meio de suas atitudes em meio às situações vivenciadas no palco, como se fossem somente “esboçados”, sem criar circunstâncias longas e cansativas ou estender os conflitos apenas na tentativa de “prender a atenção”, sendo esses aspectos necessários para dar ênfase às más atitudes das personagens que culminam na lição de moral.

Além das ponderações sobre características presentes no gênero, o autor do *Correio Mercantil* ainda falou sobre o engenhoso uso da linguagem que, não apenas mostrou a capacidade de produzir o riso, mas também foi capaz representar de maneira poética e figurativa “rica de imagens” além da competência em conduzir os diálogos.

Ainda no mesmo dia 21, também foi apresentada no jornal *A Saudade* uma crítica em que o redator, assinando como E. L., comentava sobre *O caminho da porta* e sobre outra comédia posta em cartaz no mesmo período no Ateneu Dramático. No decorrer dos comentários, apresenta os atores, citando-os individualmente em cada parágrafo para apontar questões relacionadas à atuação de cada um; mas, inicia sua fala referindo-se à peça machadiana e ao autor da seguinte forma:

O caminho da porta tem um diálogo fino, espirituoso e delicado, como o que sai ordinariamente da pena do Sr. Machado de Assis. Situações alegres provocando o riso, não o riso grosso e brutal da pilhéria insossa, mas o sorriso delicado do homem distinto. Facilidade, tato e sobriedade no diálogo, defeitos inevitáveis em semelhantes fantasias, mas que desaparecem facilmente em composições de maior fôlego, onde o Sr. Machado de Assis tenha maior campo para pensar nas questões sociais e dar outro curso às suas observações. *O caminho da porta* revela-nos, por entre o dito engraçado, a palavra incisiva, a agudeza do espírito, o observador atento que não passa despercebido pelas vaidades e misérias morais da sociedade. A platéia aplaudiu; mas pelas pitorescas observações que apreciei não teve intuição da composição; também

o desempenho deixou muito a desejar, exceção da Sra. D. Maria Fernanda e Martins (A Saudade, 21 set. 1862, p. 108).

E.L. pontua características que realmente fazem parte do estilo e das temáticas sobre as quais Machado de Assis se propõe a escrever, ou seja, evidenciar questões comuns às observações referentes ao cotidiano burguês em que possam estar presentes “ vaidades e misérias morais da sociedade”, apresentando-as de maneira risível, para que tais situações possam ser percebidas (ensinamento evidenciado pelo provérbio em torno do qual a peça gira) pelo público a fim de serem reparadas.

Em decorrência das ponderações pertinentes feitas por E.L., também são apontados “defeitos” com relação aos diálogos, como o fato de serem simples e mais contidos, deixando as observações feitas por Machado aparentemente fantasiosas, como se não estivessem representando situações provenientes da sociedade burguesa – conforme as comédias realistas, por exemplo.

Contudo, tais apontamentos são, na verdade, facilmente compreensíveis quando interpretamos a comédia sob a perspectiva do gênero adequado, o provérbio dramático, o qual se utiliza do humor e de um ensinamento para apontar de maneira verossímil uma situação análoga a que está sendo encenada no palco. Mas não têm os mesmos objetivos das comédias realistas, de apresentar uma tese por meio da encenação, dentro da qual sejam reproduzidas situações praticamente idênticas às da realidade da burguesia, como através dos cenários, das vestimentas e até mesmo das falas das personagens servindo para reafirmar a ideia moralizadora que acabou de ser encenada.

Além de tais apontamentos já citados relativamente às representações da peça no Rio de Janeiro, Machado, após manter em cartaz *Caminho da Porta* por quase quatro meses no Ateneu Dramático, tem sua peça encenada também em São Paulo, e é acusado de plágio por Silvio Silvis no jornal *Correio Paulistano* em agosto de 1864:

Tivemos um dia 11 gordo a respeito de espetáculo. Foi todo ele novo, novíssimo. Abriu o divertimento à 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 Vasconcellos, 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'agua para depois voltar. E o lorpa? Como o autor arranhou aquilo! Sai também não se sabe porquê. E fica a viúva a olhar para a gente e a gente a olhar para a viúva.
 Onde está a razão? E o sentimento, se os expectadores 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. Gabriella, Cardoso, Eloy, Augusto Filho suprimam o que faltou ao escritor, encheram as cenas de interesse. (SILVIS, 14 ag. 1864, p. 2)

Além de se ter deixado influenciar pela crítica de Bocaiuva – já que, posteriormente, em uma resposta à réplica de Machado, em setembro do mesmo ano, Silvio se desconsidera como um crítico teatral plenamente apto a falar sobre tais assuntos, considerando-se um colunista que noticia à cidade de São Paulo –, Silvio chega a insinuar que havia faltado originalidade a Machado, mas também não era usual chamá-lo de ladrão, sugerindo plágio por parte do autor com relação ao tema da peça; bem possivelmente tal comentário esteja, de forma errônea, associado à referência que Quintino fez à proximidade (com relação à estrutura) entre a peça de Machado e as de Musset ou de Feuillet, dois autores do início do século que também faziam uso da estrutura dos provérbios dramáticos em suas composições.

Contudo, Machado de Assis, no dia 24, publica na *Imprensa Acadêmica* uma resposta a tais pontuações, direcionada também para as palavras “copiadas” de Quintino, então, utilizadas por Silvis:

[...]
 O que me obriga a tomar a pena é insinuação de furto literário que me parece fazer o sr. Silvio-Silvis, censura séria que não pode ser feita sem que se aduzam provas. Que a minha peça tenha uma fisionomia comum 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 nova confusão, tão deplorável como a outra, o sr. Silvio-Silvis chama furto à circunstância a que alude acima, fica o dito por não dito, sem que eu agradeça a novidade. Quintino Bacayuva, com a 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 espirito, a própria riqueza do teu estilo). E em outro lugar: O que te peço é que apresentes neste mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original, mais completo).
 É de crer que o sr. Silvio-Silvis se explique cabalmente no próximo folhetim (O que há de novo? in.: *Imprensa acadêmica*, 24 ag. 1864, p. 2.)

Em sua resposta, de forma muito astuciosa, Machado de Assis evidencia de maneira irônica o fato de Silvio ter na verdade se apropriado das palavras de Quintino Bocaiuva – cuja frase diz ser “culto e elevado” sugerindo o oposto com relação a Silvis – o que deixa claro, a princípio, já no título de sua resposta “O que há de novo?”, ou seja, não houve nenhuma consideração plausível que já não tivesse sido apontada anteriormente. Além disso, Machado

deixa ao final de seu texto dois desafios, sendo o primeiro de que o jornalista escrevesse alguma comédia melhor de maneira a corrigir todas as características apontadas como falhas e também de forma original; o segundo desafio é para que haja uma resposta nas próximas edições com maiores explicações a respeito da acusação que lhe fora feita.

2.2. Publicação do livro *Theatro*

Apesar de todos os contratempos, o autor dera sequência ao seu projeto, tendo, em 22 de novembro ainda de 1862, a aprovação do Conservatório Dramático para a publicação de mais uma peça a qual é encenada pela primeira vez em 4 de dezembro do mesmo ano no Ateneu Dramático, denominada *O Protocolo*. Para construí-la, utiliza a estrutura da composição anterior, dos provérbios dramáticos, e segue a mesma linha de pensamento, tentando trazer à tona de forma elegante, irônica e bem-humorada as fraquezas às quais a sociedade deveria resistir, como a desonestidade, a infidelidade matrimonial e o descumprimento da moral e dos bons costumes de maneira geral.

O que um dia fora um projeto, além de ter sido encenado, agora era também impresso. Reunindo suas duas composições dramáticas, publica, então, seu livro *O Theatro* (1863). Curiosamente, nesta edição, antes de iniciar as peças, utiliza como paratextos as cartas trocadas entre ele e Quintino Bocaiuva; em sua carta faz um humilde pedido:

CARTA A QUINTINO BOCAYUVA.

MEU AMIGO,

Vou publicar as minhas duas comédias de estreia; e não quero fazê-lo sem conselho da tua competência.

Já uma crítica benévola e carinhosa, em que tomaste parte, consagrou a estas duas composições palavras de louvor e animação.

Sou imensamente reconhecido, por tal, aos meus colegas da imprensa.

Mas o que recebeu na cena o batismo do aplauso pode, sem inconveniente, ser trasladado para o papel? A diferença entre os dois meios de publicação não modifica o juízo, não altera o valor da obra?

É para a solução destas dúvidas que recorro à tua autoridade literária.

O juízo da imprensa via destas duas comédias simples tentativas de autor tímido e receoso. Se a minha afirmação não envolve suspeitas de vaidade disfarçada e mal cabida, declaro que nenhuma outra ambição levo nesses trabalhos. Tenho o teatro por coisa muita séria, e as minhas forças por coisa muita insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurei e procuro fazer.

Caminhar destes simples grupos de cenas -- comedia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se casa ao conhecimento prático das condições do gênero -- eis uma ambição própria do ânimo juvenil, e que eu tenho a imodéstia de confessar.

E, tão certo estou da magnitude da conquista, que me não dissimulo o longo estádio que há percorrer para alcançá-la. E mais. Tão difícil me parece este gênero literário,

que, sob as dificuldades aparentes, se me afigura que outras haverão, menos superáveis, e tão sutis, que ainda as não posso ver.

Até onde vai a ilusão dos meus desejos? Confio demasiado na minha perseverança? Eis o que espero saber de ti.

E dirijo-me a ti, entre outras razões, por mais duas, que me parecem excelentes: razão de estima literária e razão de estima pessoal. Em respeito à tua modéstia, calo o que te devo de admiração e reconhecimento.

O que nos honra, a mim e a ti, é que a tua imparcialidade e a minha submissão ficam salvas da mínima suspeita. Zeras justo e eu dócil; terás ainda por isso o meu reconhecimento; e eu escapo a esta terrível sentença de um escritor: « *Les amitiés qui ne résistent pas à la franchise, valent elles un regret?* »

Teu amigo e colega,
MACHADO DE ASSIS (in. ASSIS, 1863)

Pelo fato de Machado de Assis já ter tido acesso a algumas considerações de Quintino Bocaiuva, como as publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* em 12 de setembro de 1862, ou as sugestões a respeito de *O Caminho da porta*, e por tê-las levado em consideração para a produção de *O Protocolo*, percebe-se, também na carta, toda a humildade com que o autor se dirigiu ao crítico, buscando novamente sua opinião.

Talvez isso se deva a circunstância de que Bocaiuva se tratava de uma autoridade, no período, já mais experiente que Machado no que se refere ao teatro, conforme se nota na fala na qual expõe as razões pela escolha do amigo “[...] razão de estima literária e razão de estima pessoal. Em respeito à tua modéstia, calo o que te devo de admiração e reconhecimento”.

Além de pedir opiniões a respeito da qualidade das produções, questiona se peças anteriormente levadas aos palcos funcionariam bem para ficarem também nas folhas de um livro.

Contudo, o que mais se destaca é algo muito questionado pela crítica, que seria com relação aos motivos a levarem Machado a optar pelo gênero dos provérbios, o que ele evidencia ao admitir procurar, inicialmente, um “gênero de maior alcance” através do qual conseguisse transmitir suas ideias objetivamente abordando características com as quais a sociedade se identifique a fim de poder repará-las; para, então, dar sequência ao projeto de maneira grandiosa, sem deixar de lado o gênero escolhido por ele, no entanto, inicialmente procura “tatear para achar”, ou seja, ir alcançando aos poucos.

No entanto, não foi com a mesma amabilidade nem com a mesma humildade que obtém uma resposta do amigo que tanto prezava.

CARTA AO AUTOR

MACHADO DE ASSIS,

Respondo a tua carta. Pouco preciso dizer-te. Fazes bem em dar ao prelo os teus primeiros ensaios dramáticos. Fazes bem, porque essa publicação envolve uma promessa e acarreta sobre ti uma responsabilidade para com o público. E o público tem o direito de ser exigente contigo. És moço, e foste dotado pela Providencia com um belo talento. Ora, o talento é uma arma divina que Deus concede aos homens para que estes a empreguem no melhor serviço dos seus semelhantes. A ideia é uma força. Inoculá-la no seio das massas é inocular-lhe o sangue puro da regeneração moral. O homem que se civiliza, cristianiza-se. Quem se ilustra, edifica-se. Porque a luz que nos esclarece a razão é a que nos alumia a consciência. Quem aspira a ser grande, não pode deixar de aspirar a ser bom. A virtude é a primeira grandeza deste mundo. O grande homem é o homem de bem. Repito, pois, nessa obra de cultivo literário há uma obra de edificação moral.

Das muitas e variadas formas literárias que existem e que se prestam ao conseguimento desse fim escolheste a forma dramática. Acertaste. O drama é a forma mais popular, a que mais se nivela com a alma do povo, a que mais recursos possui para atuar sobre o seu espírito, a que mais facilmente o comove e exalta; em resumo, a que tem meios mais poderosos para influir sobre o seu coração.

Quando assim me exprimo, é claro que me refiro às tuas comédias, aceitando-as como elas devem ser aceitas por mim e por todos, isto é, como um ensaio, como uma experiência, e, se podes admitir a frase, como uma ginástica de estilo.

A minha franqueza e a lealdade que devo à estima que me confessas obriga-me a dizer-te em público o que já te disse em particular. 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 quo se amaneira a todas as formas da concepção.

Como lhes falta a ideia, 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 o 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. Como elas são um brinco de espírito podem distrair o espírito. Como não têm coração não podem pretender sensibilizar a ninguém. Tu mesmo assim as consideras, e reconhecer isso é dar prova de bom critério consigo mesmo, qualidade rara de encontrar-se entre os autores.

O que desejo, o que te peço, é que apresentes nesse mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original e mais completo. Já fizeste esboços, atira-te a grande pintura.

Posso garantir-te que conquistarás aplausos mais convencidos e mais duradouros.

Em todo o caso, repito-te que fazes bem. Sujeita-te a crítica de todos, para que possas corrigir-te a ti mesmo. Como te mostras despretenso, colherás o fruto são da tua modéstia não fingida. Pela minha parte estou sempre disposto a acompanhar-te, retribuindo-te em simpatia toda a consideração que me impõe a tua jovem e vigorosa inteligência

Teu

Q. Bocaiuva

(BOCAIUVA in ASSIS, 1863, p.)

A crítica de Quintino evidencia sua preocupação em agradar ao público. Para ele, o espetáculo tem importância desde que a plateia sinta-se tocada por ele; no entanto, ao observar

que Machado escreve dentro do formato dos provérbios dramáticos, não cogita o fato de que tal gênero, ao ser apresentado, inicialmente possuía o objetivo de atingir apenas à corte; já para Machado, a intenção era de que, pelo menos, um grupo de pessoas saísse do teatro com uma observação literária positiva, admirando a estética e a qualidade da peça, além de compreender as lições as quais estavam sendo transmitidas ao longo da apresentação.

Ao que tudo indica, Assis considera muito importante, construtiva e relevante a crítica do experiente amigo; apesar das expectativas e das apreciações divergentes de ambos, tinham objetivos em comum: a volta do teatro de qualidade como um formato de manifestação artística, além de um palco de grandes lições e ensinamentos aos espectadores; então, ao publicar seu primeiro livro, *Theatro*, com suas duas peças autorais, coloca, logo como um prefácio, ambas as cartas supracitadas.

2.3. Continuidade do projeto

Em 22 de novembro de 1863, Machado de Assis, dá continuidade ao seu projeto de construções autorais no universo teatral, então escreve e leva à cena sua peça *Quase Ministro* em um sarau amador literário e artístico realizado periodicamente na rua da Quitanda na casa de alguns moços negociantes que formavam um grupo de amigos e intelectuais, sempre frequentado exclusivamente por rapazes, também os únicos a poderem, tocar, recitar ou encenar – o que, aos olhos do autor, tirava a vida das apresentações, referindo-se a isso quando cita ao final da apresentação da peça, no *Almanaque Ilustrado da Semana Ilustrada*, apresentando o seguinte texto:

Posfácio.

A comédia, que se acabou de ler, foi expressamente escrita para ser representada em um sarau literário e artístico, dado a 22 de novembro do ano passado, em casa de alguns amigos, na rua da Quitanda. Os cavaleiros que se encarregarão dos diversos papeis foram os Srs. Moraes Tavares, Manoel de Mello, Ernesto Cibrão, Bento Marques, I. Pacheco, Arthur Napoleão, Muniz Barreto e Carlos Schramm. O desempenho, como podem atestar os que lá estiveram, foi muito acima do que se podia esperar de amadores. Pela representação da comédia se abriu o sarau, continuando com a leitura de escritos poéticos e a execução de composições musicais. Leram composições poéticas os Srs.: conselheiro José Feliciano de Castilho, fragmentos de uma excelente tradução do *Fausto*; Bruno Seabra, fragmentos do seu poema *D. Fuas*, do gênero humorístico, em que a sua musa se distingue sempre; Ernesto Cibrão, uma graciosa e delicada poesia' - O Campo Santo Dr. Pedro Luiz, - *Os voluntários da morte*, ode eloquente sobre o assunto da Polônia; Faustino de Novaes, uns sentidos versos de despedida a Arthur Napoleão; finalmente, o próprio autor da comédia – O Epitaphio do Mexico.

Executaram excelentes pedaços de música, os Srs.: Arthur Napoleão, A. Arnaud, Schramm e Wagner, pianistas; Muniz Barreto e Bernardelli, violinistas; Tronconi, harpista; Reichert, flautista; Bolgiani, Tootal, Wilmoth, Orlandini e Ferrand, cantores. A este grupo de artistas, deve-se acrescentar o nome do Sr. Leopoldo Heck, cujos trabalhos de pintura são bem conhecidos, e que se encarregou de ilustrar o programa do sarau afixado na sala. Este sarau era já o sexto ou sétimo dado pelos mesmos amigos, reinando neste, como em todos, a franca alegria e a convivência cordial a que davam lugar o bom gosto da direção e a urbanidade dos directores.

Festas tais deviam repetir-se. São daquelas diversões que alimentam o espirito e fazem gastar o tempo com proveito. Destas a que me refiro, basta dizer que souberam tornar mentiroso, uma vez, aquelle mais que verdadeiro conceito de Sá de Miranda:

Torce lá e torce cá,
Defende teus pareceres;
Mas onde não há mulheres,
Vida, nem gosto não há. (Vide figura 2)

Figura 2 Posfácio de apresentação de *Quase Ministro*

Post-facio.

A comedia, que se acabou de ler, foi expressamente escripta para ser representada em um saráo litterario e artistico, dado a 22 de Novembro do anno passado, em casa de alguns amigos, na rua da Quitanda.

Os cavalleiros que se encarregarão dos diversos papeis forão os Srs. Moraes Tavares, Manoel de Mello, Ernesto Cibrão, Bento Marques, I. Pacheco, Arthur Napoleão, Muniz Barreto e Carlos Schramm. O desempenho, como podem attestar os que lá estiverão, foi muito acima do que se podia esperar de amadores.

Pela representação da comedia se abriu o saráo, continuando com a leitura de escriptos poeticos e a execução de composições musicaes.

Lerão composições poeticas os Srs.: conselheiro José Feliciano de Castilho, fragmentos de uma excellente traducção do *Fausto*; Bruno Seabra, fragmentos do seu poema *D. Fuas*, do genero humoristico, em que a sua musa se distingue sempre; Ernesto Cibrão, uma graciosa e delicada poesia' — *O Campo Santo*; Dr.

Pedro Luiz, — *Os voluntarios da morte*, ode eloquente sobre o assumpto da Polonia; Faustino de Novaes, uns sentidos versos de despedida a Arthur Napoleão; finalmente, o proprio autor da comedia, — *O Epitaphio do Mexico*.

Executarão excellentes pedaços de musica, os Srs.: Arthur Napoleão, A. Arnaud, Schramm e Wagner, pianistas; Muniz Barreto e Bernardelli, violinistas; Tronconi, harpista; Reichert, flautista; Bolgiani, Tootal, Wilmoth, Orlandini e Ferrand, cantores.

A este grupo de artistas, deve-se acrescentar o nome do Sr. Leopoldo Heck, cujos trabalhos de pintura são bem conhecidos, e que se encarregou de *illustrar* o programma do saráo affixado na sala.

Este saráo era já o sexto ou setimo dado pelos mesmos amigos, reinando neste, como em todos, a franca alegria e a convivencia cordial a que davão logar o bom gosto da direcção e a urbanidade dos directores.

Festas taes devião repetir-se. São daquellas diversões que alimentão o espirito e fazem gastar o tempo com proveito. Destas a que me refiro, basta dizer que souberão tornar mentiroso, uma vez, aquelle mais que verdadeiro conceito de Sá de Miranda:

Torce lá e torce cá,
Defende teus pareceres;
Mas onde não ha mulheres,
Vida, nem gosto não ha.

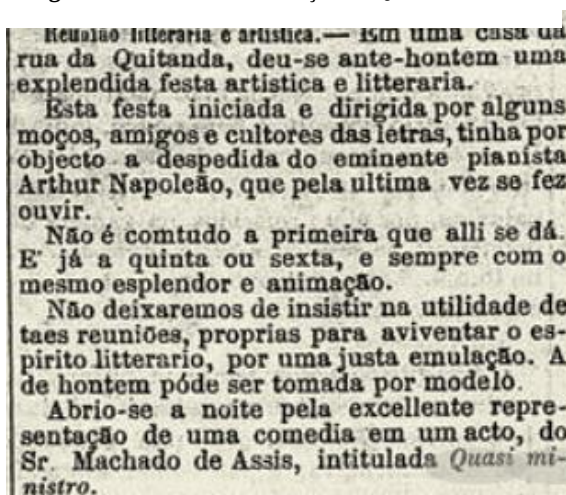
Na ocasião do anúncio, fazem o encontro para a despedida de Artur Napoleão, um grande pianista que vivia na Europa tocando em recitais famosos, no ano em questão estava regressando à Europa e só viria a morar novamente no Brasil em 1866, quando passaria, então, a fazer parte também de um projeto de divulgação da música brasileira.

Machado publica no *Almanaque Ilustrado da Semana Ilustrada*, no ano de 1864, com data retroativa a 1863, uma nota conclusiva em que informa sobre a peça ter sido escrita exclusivamente para a encenação na ocasião, já citada, da despedida de Artur Napoleão. Utiliza da página 9 à página 33 para publicar sua comédia na íntegra e o final da página 33 além do início da página 34 para fazer uma breve apresentação da peça e da ocasião em que fora encenada; além disso, engana-se em sua nota, segundo Galante de Souza, ao dizer, em 1863, que a peça havia sido escrita no ano anterior (1862), já que as circunstâncias em que a apresentara foram noticiadas no *Diário do Rio de Janeiro* em 24 de novembro de 1863 da seguinte forma:

Reunião literária e artística

Em uma casa na rua da Quitanda, deu-se anteontem uma esplêndida festa artística e literária. Esta festa iniciada e dirigida por alguns moços, amigos e cultores das letras, tinha por objecto a despedida do eminente pianista Arthur Napoleão, que pela última vez se fez ouvir. Não é contudo a primeira que ali se dá. E já a quinta ou sexta, e sempre com o mesmo esplendor e animação. Não deixaremos de insistir na utilidade de tais reuniões, próprias para aviventar o espirito literário, por uma justa emulação. A de ontem pode ser tomada por modelo. Abriu-se a noite pela excelente representação de uma comedia em um acto, do Sr. Machado de Assis, intitulada *Quase ministro*. (Vide figura 3).

Figura 3-Anúncio da encenação de *Quase Ministro*



Fonte.: *Diário do Rio de Janeiro*, 24 set. 1863, 1ª pag

Sem gerar comentários críticos encontrados na imprensa da época, além daqueles publicados por ele mesmo no *Almanaque Ilustrado da Semana Ilustrada* conforme visto nas imagens acima, por ter se tratado de uma encenação mais reservada, Machado leva, então, em 1864, *Caminho da Porta* para os teatros de São Paulo, provocando repercussão (já pontuada acima), dando sequência, aparentemente, apenas no ano de 1865 ao seu projeto.

No entanto, após o diretor da Biblioteca Nacional encontrar (ano de 1952) dentre os documentos do Conservatório Dramático, um manuscrito de obra teatral intitulada *As Forças Caudinas* e com grafia do próprio Machado, Galante de Souza debruça-se sobre o manuscrito observando que, na verdade, fora publicado no formato do conto *Linha reta e linha curva* no ano de 1865 no *Jornal das Famílias*, tendo passado por pequenas modificações até que chegasse à versão final. A relação entre o conto e a comédia é, inclusive, feita mais recentemente (2003) no trabalho de Ana Claudia Suriani da Silva², através do qual ela apresenta os manuscritos da peça e os digitaliza traçando um paralelo entre a peça e o conto.

Algumas questões deixam vestígios de que foi a peça, na verdade, a inspirar o conto, levando-se em consideração que a versão definitiva se encontra neste, inclusive ao se observar os diálogos que foram corrigidos até a publicação, assim, podendo ser datada anteriormente a ele; mas também não poderia ter data anterior a 1863, já que, em uma das cenas, uma personagem comenta ter que ir para a guerra da Polônia (inspiração para a poesia Polônia), iniciada em janeiro de 1863.

Já no ano de 1865, o autor leva à cena, no terceiro sarau da Arcádia Fluminense, *Os Deuses de Casaca*, em 28 de dezembro. Comédia escrita em versos alexandrinos e que, segundo Machado, tivera sua encenação na casa da Rua da Quitanda adiada por mais de um ano devido a um desastre público, fato que o levou a aprimorá-la antes de levá-la aos palcos. Todas essas informações são dadas pelo próprio autor em uma nota explicativa que precede a publicação em primeiro de janeiro de 1866 (parte ilegível do *Diário do Rio de Janeiro*), encenada em torno de 9 vezes durante aproximadamente um ano, já tendo sido mencionada pela crítica três dias após sua primeira representação:

Os Deuses de casaca, são uma linda e estimada crítica. Composta sob o metro alexandrino, a comedia em verso do Sr. Machado de Assis tem merecimento real, sobressaindo a transição que os Deuses sofrem quando, pelo plano do autor descem do Olympo para converterem-se em políticos, jornalistas, banqueiro, etc.!

² SILVA, Ana Claudia Suriani. **A gênese de um conto machadiano: implicações...** P. 319-322. Revista Sínteses – Revista dos cursos de pós-graduação. Vol 4, 1999.

O autor foi felicíssimo no desenvolver da empresa adotada, e, embora nos desagradasse um ou outro verso, o trabalho é digno de louvores. (Revista mensal da Sociedade, 1 jan. 1866, p. 44).

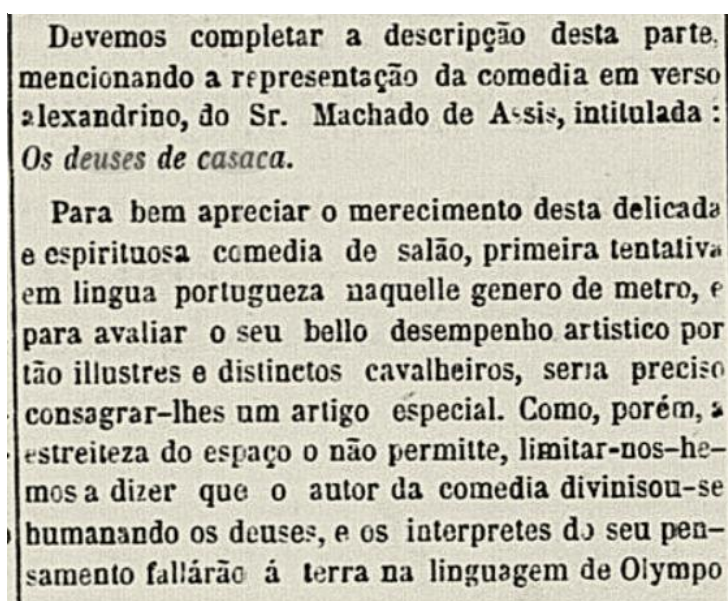
A revista menciona a estrutura dentro da qual a comédia fora escrita, levando-se em consideração o fato de Machado de Assis estar retratando uma temática voltada aos deuses da antiguidade, nada melhor do que retomar também na estrutura a tradição; é feita também uma síntese do enredo da peça, crítica à corrupção e aos maus hábitos muito pertinente às situações vivenciadas recorrentemente no Brasil oitocentista (sobre o qual falaremos nos próximos capítulos desta dissertação).

A peça, no dia 2 de janeiro, também é citada pelo *Correio Mercantil* na sessão “Arcádia Fluminense”, onde o autor faz breves comentários devido ao curto espaço que tem para tal, citando o fato de a comédia ser a primeira escrita em versos alexandrinos em português no Brasil; além disso, traça alguns elogios ao autor, aos atores e ao ensaiador:

Devemos completar a descrição desta parte, mencionando a representação da comédia em verso alexandrino, do Sr. Machado de Assis, intitulada: *Os deuses de casaca*.

Para bem apreciar o merecimento desta delicada e espirituosa comédia de salão, primeira tentativa em língua portuguesa naquele gênero de metro, e para avaliar o seu belo desempenho artístico por tão ilustres e distintos cavalheiros, seria preciso consagrar-lhes um artigo especial. Como, porém, a estreiteza do espaço o não permite, limitar-nos-emos a dizer que o autor da comédia divinizou-se humanando os deuses, e os interpretes do seu pensamento falarão à terra na linguagem de Olimpo [...] (vide figura 4)

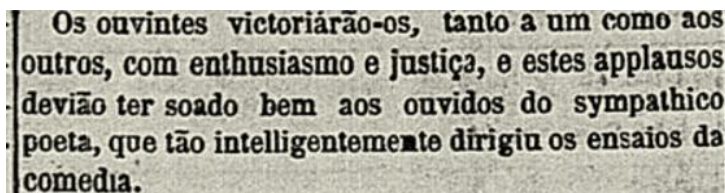
Figura 4 Sessão Arcádia Fluminense – parte 01



Fonte: *Correio Mercantil*, 02 jan. 1866, p.4

Os ouvintes vitoriaram-nos, tanto a um como aos outros, com entusiasmo e justiça, e estes aplausos deviam ter soado bem aos ouvidos do simpático poeta, que tão inteligentemente dirigiu os ensaios da comédia.

Figura 5 Sessão Arcádia Fluminense – parte 02



Fonte: *Correio Mercantil*, 02 jan. 1866, p.4

A *Semana Ilustrada*, trará *Os deuses de casaca* como um de seus assuntos apenas algum tempo após a primeira apresentação, no dia 07 de janeiro:

Na noite de 28 de dezembro do recém falecido 1865 recebeu uma brilhante visita do progresso, trajado de ponto em branco.

E foi tal a visita que

"Os deuses fez descer ao vil terreno

"E os humanos subir ao céu sereno. "

Se os leitores e belas leitoras suspeitam de carapetão esta notícia, perguntem aos ilustres sócios da Arcadia e aos dignos espectadores do seu esplendido sarau no rasto salão do Club nessa noite de delícias se não virão Jupiter, Apolo, Marte, Mercúrio, Vulcano e Cupido vestidos a meter inveja aos mais elegantes tafuis da sociedade fluminense.

Dir-lhes-ão que os virão e pasmaram de vê-los.

Agora que os deuses se humanarão, sem contudo perderem o condão da imortalidade, darão tréguas às tropelias de seu uso e vê-lo desde tempos imemoriais.

É ou não é um grande serviço feito pelo progresso? E sem contestação.

E a quem se deve tal benefício, visto que progresso cousa e não pessoa?

Ao Sr. Machado de Assis, o engenhoso autor das *Crisalidas* e de tantas outras belas composições, que circulam na república das letras com geral aceitação e louvor de juízes insuspeitos.

A comédia *Os deuses de casaca* é mais uma grande prova do talento robusto, de gosto ameno, do critério alvejável do seu autor.

Com algum desenvolvimento mais e introdução de damas de saia balão, dotaria o elegante escritor, com uma espirituosa composição dramática, o nosso teatro, que ainda não pode viver fora da tutela de traduções.

Mãos à obra, meu caro dramaturgo, que o triunfo é certo.

Não tem grande voto na matéria, mas tem faro do que é bom o

Vercingetorix (*Semana Ilustrada*, 07 jan. 1866, p.7)

O autor da *Semana Ilustrada*, utilizando o pseudônimo Vercingetorix³, faz uma referência direta ao enredo da peça para referir-se, inicialmente, à obra de maneira divertida. inserir uma crítica positiva e destacar que a encenação representa o progresso; na sequência se

³O pseudônimo Vercingetorix, de acordo com a Enciclopédia da Literatura Brasileira, é atribuído a Antônio José Vitorino de Barros, escritor e jornalista, inclusive da *Semana Ilustrada*, oitocentista das décadas de 60 e 70. Vercingetorix seria um líder gaulês vencido por Júlio César. (COUTINHO; SOUSA, 2001).

direciona mais ao autor da comédia o qual já possui renome em consequência de suas produções.

Apona, então, algumas características que se tornam recorrentes por parte da crítica, como a forma “elegante” e divertida da comédia e a habitual tentativa de Machado em trazer novidades à história do teatro nacional, o qual, de acordo com Vercingetorix, ainda vive de traduções. Mesmo o crítico apontando não ter sido capaz de apresentar claramente em sua matéria a qualidade da peça, deixa ao final votos para o autor e a afirmativa de que “o triunfo é certo”.

No dia 15 de janeiro, após uma segunda apresentação da comédia ter ocorrido no dia 13 de janeiro – de acordo com as divulgações no *Diário do Rio de Janeiro* –, a *Semana Ilustrada* volta a usar *Os deuses de casaca* como referência para uma de suas ilustrações seguida de uma crítica a várias figuras, cargos e organizações importantes da sociedade que não estavam executando devidamente suas funções, mas sim se aproveitando delas para agirem despudoradamente.

De forma muito pertinente, apresenta uma das cenas mais marcantes da peça, quando os deuses, convocados por Júpiter no Olimpo, resolvem se reunir para discutir sobre o fato de os humanos não acreditarem mais neles. Porém, Cupido acredita que não haja uma solução e propõe que eles se coloquem em meio à sociedade como mortais, os quais têm o benefício de poderem agir de forma imoral.

O anúncio da peça na revista *Semana Ilustrada* pode ser observado a seguir (vide figura 6):



Figura 6 Divulgação da peça *Os Deuses de Casaca*



Fonte: *Semana Ilustrada*, 15 jan. 1866, p.4

Passando por um longo período sem compor suas próprias peças, Machado de Assis se dedica a outros trabalhos – pelos quais ficou mais conhecido – como de contos, crônicas e das próprias críticas, tanto teatrais⁴ quanto de literatura⁵ de maneira geral. Em uma delas, especificamente teatral, publicada em *O Cruzeiro* a 21 de maio de 1878, intitulada *O Caso Ferrari*, conta uma história “fictícia” em que surge o “diabo” do teatro propondo “modinhas”

⁴ FARIA, João Roberto. Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

⁵ AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro. Machado de Assis: crítica literária e textos diversos. São Paulo: Editora Uniesp, 2013.

que corromperam não só os empresários de teatro, como também seus próprios autores – tudo isso, de acordo com o autor, notícias vindas diretamente de Nápoles.

Na sequência é feita uma associação a uma situação que poderia ter ocorrido de maneira muito similar no Rio de Janeiro, cidade que, então, mostrava a necessidade de uma visão renovadora como a de Shakespeare, citando de forma irônica “Ah, se o divino autor do *Hamlet* pudesse ler um caso assim na crônica da idade média!” (1878, 1ª página), sugerindo que a cidade estava utilizando métodos teatrais ultrapassados.

A tal crítica é assinada, dentro da sessão de Folhetins, em formato de crônica, pelo pseudônimo “Eleazar” (um dentre vários que o próprio Machado utilizava) e poderia, claramente, fazer uma referência direta à visão que Machado de Assis sempre teve com relação aos grandes espetáculos e musicais apresentados pelo teatro Alcazar, que caíra no gosto do público burguês desde sua chegada ao Rio em 1866, trazendo como culturais as encenações apenas como espetáculos para diversão.

A distração, em algumas ocasiões, inclusive, era geradora de problemas familiares, já que os maridos assistiam às peças e se envolviam com as atrizes que se mostravam no palco com roupas mais sensuais – atitudes contrárias àquilo em que o autor acreditava desde o início de sua carreira: o teatro como forma de propagação de preceitos da moral e dos bons costumes; além de uma forma de manifestação artística literária, não apenas como fonte de distração.

A próxima peça machadiana a ir aos palcos do Teatro D. Pedro II, na festa realizada pelo Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro, a 10 de junho de 1880, para comemorar trezentos anos de Camões, foi *Tu, só tu, puro amor* que apresenta algumas divergências em seu título, pois sua primeira publicação na *Revista Brasileira*, em 1º de julho do mesmo ano, é intitulada *Tu só, tu, puro amor*, assim como também ocorre quando publicada em 1899 em *Páginas Recolhidas*; já o manuscrito que se encontra na Biblioteca Nacional apresenta a primeira grafia já citada (mais acima).

As críticas a essa e a outras obras reunidas no livro (já citado) *Páginas Recolhidas*, no ano de 1899, são apresentadas na *Revista Brasileira*, também deste mesmo ano, sob autoria de J.V, onde apresenta alguns posicionamentos favoráveis à composição da peça, com poucas objeções.:

Do teatro do Sr. Machado de Assis já entra neste volume, ao meu ver com pouco motivo, a deliciosa comédia *Tu, só tu, puro amor...* a mais delicada produção, no gênero, das nossas letras. Nada impede que ela volte a ocupar o seu lugar no livro do teatro do romancista de Braz Cubas. (*Revista Brasileira*, 1899, p.372)
[...]

Creio que o centenário camoniano, sob o aspecto puramente literário, não produziu nada superior a *Tu, só tu, puro amor...* a comédia do Sr. Machado de Assis. Se a concepção é, como a composição, encantadora, a peça tem um ar de verossimilhança que lhe sobreleva o mérito. A graciosa língua que nele se fala não é, certo, a da Corte de D. João III, e fora um erro reproduzi-la tal e qual. Mas o que é em arte essencial, dá a ilusão de ser a mesma, sem ofender os nossos ouvidos modernos. Só uma expressão encontrei que talvez não pudesse Camões dizer:

« O amor é a alma do universo ». Parece-me um anacronismo. Ou me engano, ou o conceito é do nosso tempo. Não penso, aliás, que o escritor não tivesse o direito de atribuí-lo ao poeta (*Revista Brasileira*, 1899, p.374)

Conforme citado pela revista, a questão da verossimilhança está muito presente na peça, afinal, nessa produção, Machado insere Camões em uma história que mistura realidade e ficção, consequentemente fazendo também adaptações no uso da linguagem, trazendo-a para seu tempo. Contudo, mesmo apontadas algumas situações as quais não foram tão apreciadas pela crítica, é predominante a visão positiva que se percebe tanto com relação à encenação quanto com relação ao próprio autor.

2.4. As últimas publicações como autor de teatro

Após mais um longo período sem se debruçar sobre novas composições teatral, Machado de Assis, em 18 de novembro de 1896 leva aos palcos, nos salões do Cassino Fluminense, no terceiro festival realizado pelas Senhoras Protetoras da Capela Sagrado Coração de Jesus, a peça *Não Consultes Médico*, conforme anunciado no jornal *A Notícia* de 15 de novembro de 1896, conforme transcrito abaixo:

CORAÇÃO DE JESUS

Está marcada para quarta-feira 18 da corrente a terceira e última recita organizada pela digna comissão do Sagrado Coração de Jesus.

Desta vez, em vez de um, haverá dos clous de sensação. O primeiro é uma comédia inédita de Machado de Assis, *Não consultes médico...*; o segundo o belo dueto do 3º ato dos *Huguenottes*, cantado a caráter pela sra. d. Elvira Godin (*Valentina*) e o sr. Leopoldo Noronha (*Marcello*).

Além disso, serão repetidas a pantomima *Cour Brisé*, que muitas pessoas manifestaram o desejo de ver, e o 2º, ato do *Ruy Blas*, que tanta sensação tem feito. Com um programa desses, não admira que os bilhetes se esgotem. (Vide figura 7)

Figura 7 Divulgação da peça *Não consultes médico*

CORAÇÃO DE JESUS

Está marcada para quarta-feira 18 do corrente a terceira e ultima recita organizada pela digna commissão do Sagrado Coração de Jesus.

Desta vez, em vez de um, haverá dous clous de sensação. O primeiro é uma comedia inedita de Machado de Assis, *Não consultes medico...*; o segundo o bello duetto do 3º acto dos *Huguenottes*, cantado a caracter pela sra. d. Elvira Godin (*Valentina*) e o sr. Leopoldo Noronha (*Marcello*).

Além disso, serão repetidas a pantomima *Cœur Brisé*, que muitas pessoas manifestaram o desejo de ver, e o 2º, acto do *Ruy Blas*, que tanta sensação tem feito.

Com um programma desses, não admira que os bilhetes se esgotem.

Fonte: *A Notícia*, 15 Nov 1886, p.3

Dois dias depois, a peça é publicada na íntegra em *A Bruxa* de acordo com Galante de Souza; além disso, também no dia 17 de novembro, o *Jornal da Tarde* anuncia que no dia 19 de novembro haverá mais uma encenação da comédia, informando o local e os atores que farão parte da representação conforme o seguinte anúncio:

Amanhã realizar-se-á o terceiro espetáculo no Cassino Fluminense, em benefício das obras da capela do Sagrado Coração de Jesus.

Representar-se-á uma comedia do illustre literato Machado de Assis, o *Não consultes médico...*, que será interpretada por: D. Leocádia, D. Maria Barros Barreto, D. Carlota, D. Luciana Andrade Pinto, D. Adelaide, D. Francisca Saldanha da Gama, Dr. Calvacanti, Sr. Carlos do Carvalho, Magalhães, Sr. F. Barros Barreto. Passa-se a ação em casa de Magalhães, na Tijuca. (Vide figura 8)

Figura 8 Anúncio da apresentação de *Não consultes médico*

Amanhã realizar-se-ha o terceiro espectáculo no Cassino Fluminense, em benefício das obras da capella do Sagrado Coração de Jesus.

Representar-se-ha uma comedia do illustre litterato Machado de Assis, o *Não consultes medico...*, que será interpretada por: D. Leocadia, D. Maria Barros Barreto, D. Carlota, D. Luciana Andrade Pinto, D. Adelaide, D. Francisca Saldanha da Gama, Dr. Calvacanti, Sr. Carlos do Carvalho, Magalhães, Sr. F. Barros Barreto.

Passa-se a acção em casa de Magalhães, na Tijuca

Fonte: *Jornal da tarde*, 17 nov. 1886, p.2

É somente no dia 27 de novembro que o jornal *A Notícia* publicará a primeira crítica (à qual se tem acesso até então), com comentários relativamente a *Não consultes médico*. O redator da sessão “O Teatro”, quem assina como A.A. (pseudônimo assumido por Artur Azevedo)⁶, inicia seus comentários tecendo grandes elogios ao, agora, tão renomado autor da literatura brasileira Machado de Assis, cuja peça não teve oportunidade de assistir e também pouco conseguiu encontrar na imprensa a respeito dela, mas, com relação às outras que já conhecera faz uma observação muito importante, de que as peças do autor acabarão em “desencantar nos arquivos e nas bibliotecas o que de melhor possuir a nossa pequena literatura dramática”, ratificando a qualidade literária que possuem:

[...]Todos os leitores destes pobres folhetins fazem, creio, a justiça de me considerar um homem apaixonado pelo teatro, e sinceramente desejoso de ver melhorado o que ali se nota sob esse rotulo prostituído; portanto, podem calcular com que desgosto deixei de assistir a representação da comedia inédita de Machado de Assis - *Não consultes médico*- exibida por distintos amadores, no terceiro espetáculo realizado no Cassino Fluminense em benefício das obras da capela do Coração de Jesus.

Não só deixei de assistir à representação, como alguns jornais, a que recorri sofregamente, muito pouco me disseram sobre a comédia, e, dos raros amigos que me têm visitado, nenhum esteve no Cassino.

Entretanto, é provável que o trabalho do mestre me deparasse matéria para encher a maior parte do meu folhetim, porque, na minha opinião, Machado de Assis é um escritor que tem *le sens du théâtre*, como diz o tio Sarcey, as suas comédias – poucas, mas primorosas – vemos um teatro sério que vá desencantar nos arquivos e nas bibliotecas o que de melhor possuir a nossa pequena literatura dramática.

A julgar pelos seus romances e pelos seus contos, Machado de Assis com muita vantagem cultivaria o teatro de costumes; entretanto, não se atirou a esse gênero: as suas comedias são as que se o chamam de salão, ou, mais impropriamente, provérbios, embora nenhum provérbio tenham por título. Os Desencantos são alguma coisa escrita a feição do teatro de Musset, que foi um dos mais notáveis dramaturgos de França, embora durante muitos anos os franceses considerassem as suas peças como irrepresentáveis. (*A Notícia*, 27 de nov. 1896, p. 2)

Contudo, no momento de conclusão da sua crítica, ao falar sobre as peças machadianas, reaviva o comentário de Quintino Bocaiuva de 1862 ao dizer que Machado “não se atirou” ao gênero do teatro de costumes, mas optara pelos provérbios dramáticos, no formato já utilizado por Musset (conforme também já havia pontuado Quintino há mais de trinta anos, cabe ressaltar). Porém, sem ter assistido à encenação de *Não consultes médico*, nem sequer ter lido sobre ela, não estaria apto para sugerir ideias novas a respeito da penúltima criação dramática do autor, tanto é que comprovará suas observações baseado em *Desencantos*, sua primeira peça autoral como dramaturgo.

⁶ SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. **Estudos de literatura e imprensa**. São Paulo: Ed. Unesp digital,

Posteriormente, na *Revista Brasileira*, em 1897 também é publicada a comédia na íntegra, precedida pela seguinte nota:

NÃO CONSULTE MÉDICO...

Do nosso colaborador Sr. Machado de Assis recebeu a seguinte carta o diretor da Revista:

Sabe a que razão de urgência devemos não ter saído apenas à minha comédia *Não consulte médico...*, publicada no último número da *Revista*, uma nota comemorativa. Vai agora o que devia ter ido então. A comédia foi representada no Cassino Fluminense, em uma das festas organizadas pela comissão do Sagrado Coração de Jesus, a que zelosamente preside a Exma. Sra. D. Maria Nabuco. Havendo eu refundido nessa ocasião a primeira forma da peça, ainda inédita, esta ressentia-se de brevidade do trabalho; mas as distintas senhoras e cavalheiros encarregados dos papéis supriram na representação os defeitos do texto. Realmente, é difícil encontrar em pessoas de sociedade tanta habilidade e facilidade como revelaram as Exmas. Senhoras D. Emilia Barros Barreto, D. Lucina de Andrade Pinto e D. Francisca de Saldanha da Gama, e os Srs. Carlos de Carvalho e José Barros Barreto. A primeira já me havia dado igual prova, há anos, representando em um dos mais brilhantes salões daquele tempo duas comédias minhas; não me admirou que se saísse agora tão bem. A novidade esteve nas suas duas graciosas companheiras, D. Lucina de Andrade Pinto e D. Francisca Saldanha da Gama, incumbidas dos papéis de Carlota e Adelaide, que se houveram com igual brilho, assim como os Srs. Carlos de Carvalho (Cavalcante) e Barros Barreto (Magalhães). Não faço aqui distinções, elas se fizeram pela maior ou menor importância dos personagens, aos quais a graça e inteligência daquelas senhoras e cavalheiros deram, na medida de cada um, o sabor adequado. Assim o reconheceu o numeroso e brilhante auditório do Cassino. O que este não viu, e só pôde conhecer pelo resultado, foi a boa vontade, a dedicação e o gosto com que todos se houveram no estudo e nos ensaios, guiados nisso pela competência do Sr. Dr. Luiz de Castro, ensaiador daquelas festas. (*Revista Brasileira*, 1897, p.63)

Ao enviar a carta para o editor da revista, Machado de Assis não hesita em apontar, em sinal de modéstia ou até mesmo de autocrítica, justamente em função de ter se distanciado da carreira como dramaturgo e se voltado mais às narrativas, que houve “defeitos do texto”, pelo fato de a peça ter ficado breve em sua primeira versão, mas tais falhas teriam sido compensadas pela boa representação dos atores e atrizes. Isso nos mostra que, após tantos anos, o autor ainda utiliza a estrutura dos provérbios dramáticos para suas produções teatrais.

Porém, ao analisarem suas duas últimas comédias – principalmente quando se referem a *Lição de Botânica*⁷ (escrita em 1905), sua última peça, publicada dois anos antes de sua morte –, críticos contemporâneos reconhecem terem sido melhor trabalhadas com relação ao uso da linguagem e também com relação à forma como as personagens interagem em cena, se comparadas às suas primeiras produções. Justamente em decorrência de tais modificações, o

⁷ A obra faz parte do livro *Relíquias de Casa Velha*, publicado pela primeira vez ainda em 1905, juntamente com outras obras como poemas, contos, mais uma peça e algumas críticas. No Teatro da Exposição a peça foi encenada novamente, em uma inauguração a 12 de agosto de 1908.

jornal *A Notícia* volta a citar *Não consultes médico* no ano de 1906, iniciando a matéria da seguinte forma:

Assim, a mim pelo menos, me parece que o seu teatro, como teatro, não há de valer muito. Suas comedias são verdadeiros contos dialogados. E, todavia,— parecerá contradição assinalar o facto, depois do que ficou acima dito — não é porque haja nelas sutilezas psicológicas, muito finas. Ao contrário. Sente-se que Machado de Assis reconheceu a necessidade de pôr em cena uma ação mais viva. Foi, porém, por isso mesmo que tal processo lhe era avesso ao talento, até o exagero. Querendo reagir contra a sua tendência, chegou a criar personagens de uma psicologia impossível, que se decidem em um e outro sentido, com poucos minutos de diferença.

Assim, há na comédia *Não consultes medico*, um romântico apaixonado, que queria, por um amor mal correspondido ser frade; mas se desapaixona e se reapaixona em meia dúzia de instantes. Na comedia *Lição de Botânica* um sábio sueco no mesmo espaço de tempo, vem impedir o casamento de um sobrinho, faz a apologia do celibato, encontra duas moças que jamais vira e que nunca o tinham visto e acaba pedindo a mão de uma para o sobrinho e a de outra para ele, com assentimento aliás de ambas!

Lido — o caso é divertido. É uma *bluette*, uma fantasia engraçada. Representando, creio que deve dar a impressão de uma cena de doidos - doidos amáveis, doidos alegres, doidos com quem faria gosto tratar; mas em suma, gente de psicologia avariada — si a expressão é admissível... (SANTOS, 23 fev. 1906, p.3)

O próprio J. dos Santos (pseudônimo utilizado por Medeiros de Albuquerque) mostra-se contraditório ao reconhecer o mérito de Machado por utilizar características em suas peças como “sutilezas psicológicas”, mas, em contrapartida, dizer que o autor tenha levado suas personagens ao “exagero” para tentar empregar vivacidade em suas comédias, como uma forma de se contrapor à “sua tendência” — embora tenha vivido junto aos realistas e mostrado simpatizar com suas ideias, não era um escritor realista.

E, como tentativa de comprovar tal afirmação, utiliza de maneira equivocada situações apresentadas tanto em *Não consultes médico* (a ser analisada no capítulo 4) quanto em *Lição de Botânica*, apontando os eventos como algo fantasioso que gera a fagulha para o conflito das comédias, porém situações a apontar as personagens como loucas, fora da realidade, que é justamente a intenção do autor, a de criar figuras tipificadas (traço dos provérbios dramáticos) que produzam não só o humor, mas também a crítica. Continua dizendo:

Assim, o melhor é ler as comedias de Machado de Assis, como simples contos dialogados. São, nesse caráter, alegres, vivos, espirituosos.

A's *Relíquias de Casa Velha* o que não falta é mocidade, é animação, é graça

Em geral, esses livros de aparas, de restos e sobejos, são livros de segunda ordem, feito do aproveitamento do que em outras ocasiões se desprezou.

Este não é. Ao contrário, pode tomar um bom lugar entre os volumes de contos do mestre admirável de Dom Casmurro.

J. dos Santos. (SANTOS, 23 fev. 1906, p.3)

Medeiros de Albuquerque termina suas ponderações sugerindo que, ao reavaliar suas comédias, Machado pudesse ter encontrado nelas melhor proveito para serem lidas, como contos, por isso as teria publicado em *Relíquias de casa velha*⁷, e deixa de considerar o fato de

que o autor possa ter escolhido obras diversas as quais mais tenham lhe agradado na maturidade, reunindo-as, assim, em seu volume, que apresenta logo no início uma “Advertência” dizendo a seguinte frase “Chama-lhe a minha vida uma casa, dá o nome de relíquias aos inéditos e impressos que aqui vão, ideais, histórias, críticas, diálogos, e verás explicados o livro e o título”.

Também em *Relíquia de Casa Velha* foi publicada sua última composição teatral, *Lição de Botânica*, a qual não chegou a levar aos palcos, já que nenhuma publicação ou divulgação foi encontrada a respeito de sua encenação; no entanto, de acordo com Galante de Sousa, um de seus biógrafos e críticos – Modesto de Abreu – aponta que houve uma representação da peça feita por amadores da Associação dos Empregados do Comércio em 29 de junho de 1917, o que não se pôde encontrar em noticiários da época. Além disso, há também uma dificuldade em relação à data da publicação da peça, considerada por Galante como sendo em 1905, já que não há indícios de publicações anteriores ao contrato com os editores para a publicação de tal livro (09 de março de 1905).

Contudo, suas duas últimas produções teatrais não foram alvo de críticas, nem positivas, nem negativas.

Percebem-se algumas mudanças na forma de representação da sociedade, em decorrência, até mesmo, da modificação do estilo e do amadurecimento das visões do próprio autor com o passar do tempo (o que veremos nos próximos capítulos de análise das peças); mas o que predominou no âmbito da crítica, ao longo de mais de trinta anos de produções e encenações novas, mesmo que espaçadas, foi a visão lançada inicialmente por Quintino Bocaiúva, à qual o próprio Machado deu grande importância e em que se baseou para escrever (ou não) suas criações posteriores.

3. CONTEXTO DRAMÁTICO E HISTÓRICO DE O PROTOCOLO E NÃO CONSULTES MÉDICO

3.1 Consolidação da nova estética realista

Na primeira metade do século XIX, através da escola literária do Romantismo, começa a se formar a história de um teatro nacional no Brasil. O primeiro autor de grande notoriedade, já nessa época, é Martins Pena responsável pela criação da comédia de costumes por meio de uma linguagem mais descontraída – relativamente à utilizada pelas óperas provenientes dos palcos europeus, por exemplo –, mantendo uma estética nacional e tratando de temáticas voltadas para questões morais da sociedade, fatores que o levaram a se tornar uma das figuras mais representativas do teatro brasileiro.

Peças como as de Martins Pena se tornaram muito famosas ao serem encenadas no palco do teatro São Pedro de Alcântara, dirigido por João Caetano, grande apreciador das tragédias clássicas, dos dramas românticos e dos melodramas franceses, que trouxe ao Brasil uma nova técnica de encenação dinâmica a qual divergia do método clássico e, além de proporcionar através dos palcos grandes espetáculos, também buscava civilizar o público.

No entanto, em 1855, após fortes influências sofridas por movimentos franceses que levaram aos palcos *A Dama das Camélias*, em 1852, começaram a surgir as grandes ideias revolucionárias juntamente com o Teatro Ginásio Dramático, criado por Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos e dirigido por Furtado Coelho, tomando lugar da predileção do público às peças de João Caetano, mesmo os espectadores tendo começado a se interessar pelas novas comédias de Scribe⁸, pouco demorou para que o novo palco trouxesse grandes novidade francesas de Alexandre Dumas Filho (como a própria *A Dama da Camélias*, por exemplo) e de Émile Augier. Conforme esclarece João Roberto Faria, Machado de Assis teria não só se identificado com a nova estética encenada no Ginásio, como também aprimorado seu trabalho de acordo com tais ideais:

É certo que Machado acompanhou o movimento teatral e frequentou o Ginásio antes de escrever o seu primeiro texto importante de crítica literária, "O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura" que o jornal *A Marmota* publicou em abril de 1858. Toda a parte final desse texto é dedicada ao teatro e as ideias já não são tão vagas como as que vimos anteriormente. O aprendizado do crítico, em menos de dois anos, se deu, em parte, como provável leitor ou espectador de peças que ou foram encenadas no Ginásio Dramático ou circularam em forma impressa no Rio de Janeiro. (2008, p. 26).

⁸ Augustin Eugène Scribe foi um autor francês da primeira metade do século XIX que inovou o teatro de sua época popularizando-o.

O objetivo das peças teatrais, destinadas ao público da alta sociedade da época (burguesia ascendente), era atrair olhares através de vestimentas e da grandiloquência expressa pelos atores; no entanto, a geração da segunda metade do século XIX começou a buscar uma proposta inovadora para apresentar através dos palcos, com o ideal de substituir as, até então populares, traduções francesas, por produções dos próprios autores brasileiros do período; além de buscarem a representatividade da sociedade em cena, com roupas conforme as utilizadas pela população da época – por isso denominada *drama de casaca* – com personagens caracterizadas como a burguesia, sem grandes exageros e priorizando a moralização do público através das comédias ou dos dramas, características muito apreciadas pelos próprios espectadores devido ao teor moralizante com o qual as pessoas se identificavam, assim como Machado de Assis, que se mostra um grande apreciador dos conceitos defendidos pela nova corrente Realista, conforme declara o próprio autor em uma de suas críticas em *O Espelho* ao falar sobre uma encenação no Teatro São Pedro.

O Asno Morto pertence à escola romântica e foi ousado pisando a cena em que tem reinado a escola realista. Pertence a esta última, por mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora. Contudo não posso deixar de reconhecer no drama de sábado passado um belo trabalho em relação à escola a que pertence. Os *Dois Renegados* é sempre um belo drama, mas que entretanto é todo banhado de romantismo. (ASSIS, 11 set. 1859 in.: FARIA, 2008, p. 119).

O jovem Machado vinha deixando claro há algum tempo, em suas críticas, qual era o seu posicionamento quanto à importante função a ser exercida pelo teatro em um país, que deveria apresentar consistência literária e representar peças que fossem um parâmetro de ideal moralizador a ser seguido pela sociedade; portanto, foi no Ginásio que começou a se relacionar com pessoas cujos objetivos iam ao encontro dos dele, como o próprio ator Furtado Coelho, além dos vários autores que levavam aos palcos, dirigidos por este, peças realistas.

Dentro deste círculo de autores, é muito citada, e também notória, a trajetória de José de Alencar. Nos palcos, o autor de *Senhora* apresentava peças prolixas (não muito diferentes de suas narrativas), conforme já apontado por João Roberto Faria, que soavam com um tom declamatório, além de imprimir ao teatro realista desfechos ainda românticos e maniqueístas, dando ênfase à importância da instituição familiar e a outras questões pertencentes aos interesses da burguesia (objetivo que configura suas peças como realistas), o que resultou em personagens apáticas, longe de despertarem no público o mesmo entusiasmo de heróis como Peri, Ceci, Iracema e Aurélia Camargo, por exemplo. Apesar, note-se, de breve sucesso ao abordar questões também sociais como a escravidão no Brasil (com as obras *O Demônio Familiar* e *Mãe*), algo que impedia o progresso internacional do país.

Diferentemente de Martins Pena ou de Joaquim Manuel de Macedo, que haviam escrito comédias farsescas para ridicularizar os costumes de uma sociedade tacanha, Alencar assumiu uma postura respeitosa em relação à nossa burguesia emergente, a quem, no seu entendimento, cabia o papel histórico de civilizar e modernizar o país. Daí a reverência aos valores éticos dessa classe social, como o trabalho, o casamento e a família, tratados com seriedade em *O Demônio Familiar*. (FARIA, 2012, p. 164).

Encontra-se o nome de Joaquim Manoel de Macedo no que se refere ao êxito em meio ao contexto do teatro realista, pois ele alcança, com o "drama de casaca" – já na segunda metade do século XIX, no Ginásio Dramático – aceitação próxima à que obtivera Martins Pena conforme observado no livro *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*, o consagrado criador da nossa comédia de costumes, na primeira metade do mesmo século. No entanto, Macedo investe na equivalente proposta de reprodução de uma sociedade moderna e cotidiana, e busca, assim como Machado de Assis, desvendar as farsas e aparências vividas por tal sociedade desprovida de valores morais ou escrúpulos, o que fica evidente em *O Primo da Califórnia*, considerada obra inaugural do drama Realista entre nós.

Nessa mesma seara, cumpre destacar Artur Azevedo, o mais popular dramaturgo da segunda metade do século XIX justamente por conseguir reproduzir, de maneira ágil e adequada à cena, as denúncias sociais caras ao teatro realista, prendendo no palco os olhos do público e levando o autor a uma trajetória seguramente mais exitosa que seus antecessores.

É dentro desse contexto de busca por mudanças na história do teatro brasileiro e à procura de uma arte de boa produção estética, não meramente com função de entretenimento, mas sim com função literária e social – ideias que se iniciam a partir de 1852 na França e repercutem no Brasil a partir de 1855 –, que Machado de Assis, após conviver muito com as novas tendências trazidas da França devido ao seu trabalho com a tradução de tais peças, e sentindo a necessidade de uma produção nacional, também escreve suas primeiras criações dramáticas.

3.2. Considerações preliminares sobre *O protocolo*

É em 1862 que Machado inicia o projeto de colocar em cena peças que defendiam seus ideais. Elas deveriam servir para concretizar os pensamentos do jovem crítico, agora já conhecido e consolidando sua carreira, existente dentro dele. A primeira peça autoral que leva aos palcos, em 12 de setembro, é *Caminho da Porta*, cuja crítica publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, já citada no capítulo anterior, é iniciada de forma bem positiva, mostrando que o

público presente no *Ateneu Dramático* havia apreciado a encenação; contudo, é a respeito dela também que Quintino Bocaiuva fará vários apontamentos negativos os quais serão considerados e reproduzidos por outros autores posteriormente. *Caminho da Porta* tem um enredo centrado na viúva Carlota que tem como pretendentes Valentim e Inocência, os quais consegue manter próximos a ela através de sua astúcia – característica não pertencente a nenhum dos dois pretendentes que são enganados pela viúva enquanto ela se aproveita e se engrandece com a situação.

Com todas as movimentações relativamente à sua, primeira peça posta em cartaz (como é considerada *Caminho da porta*), o autor, ainda, em dezembro do mesmo ano, leva aos palcos também *O Protocolo* (que terá suas características no capítulo de análise) e, desta vez, mesmo que com uma linguagem melhor trabalhada com relação à da primeira peça, continua focado em uma temática que preza pela preservação da moral e dos bons costumes. Assim como, em setembro, José de Alencar já estava tratando de temática muito similar que seria o risco ao qual as mulheres ficam expostas, sendo rondadas por outro homem, em momentos de ausência do marido, Machado o faz por meio de um trabalho mais aprofundado no que diz respeito a uma linguagem bem apurada e repleta de chistes, contudo sem se aprofundar nos conflitos do enredo.

Em novembro, ainda de 1862, o autor também coloca em cena *Quase ministro*, porém opta por não levar a peça a grandes palcos, mas sim por encená-la de forma mais reservada em um sarau de alguns amigos, já reunidos outras vezes anteriormente, na rua da Quitanda.

Após ter apresentado ao público suas novas produções dramáticas através dos palcos, é publicado o livro *Theatro*, em 1863, onde, além de inserir suas duas peças *Caminho da porta* e *O Protocolo*, também inicia o volume expondo as cartas trocadas com Quintino Bocaiuva, através das quais, pergunta a este, devido à amizade e às ideias similares de que compartilham, qual opinião dispensava a respeito das produções, conforme mostrado no capítulo anterior de recepção crítica.

As ideias em comum dos dois amigos também são a base das temáticas abordadas tanto pelo novo teatro realista, quanto pelas peças de Machado. Em *O Protocolo*, por exemplo, são mostradas duas personagens jovens e recém-casadas, que, devido ao distanciamento do marido por conta de uma briga fútil, têm o casamento ameaçado pelo melhor amigo deste, o que visita frequentemente a moça casada; contudo, a prima da esposa vem alertá-lo sobre o perigo que corre ao afastar-se dela já que existe um “Lobo” a rondá-la. Ao ver uma prova escrita de que seu amigo está realmente apaixonado, Pinheiro decide reaproximar-se de sua mulher, afastando-se, ambos, do perigo que correm, sem levar adiante o conflito que é apenas iniciado

e gerador de expectativas no público. Como já citado, tal peça levanta a discussão sobre a necessidade de a sociedade priorizar a família e o casamento, conservá-los bem, sem deixar que questões fúteis possam enfraquecer tais instituições tão importantes, priorizando a moral e os bons costumes sociais.

Ou seja, o drama nada mais é do que as teorias críticas do jovem Machado (crítico teatral de 1856) com relação aos costumes pelos quais deve prezar a sociedade burguesa, agora colocadas em cena sobre os palcos do Ateneu Dramático. Apesar de não ter optado pelo Ginásio Dramático para colocar suas primeiras produções autorais em cartaz, por motivos desconhecidos, embora, aparentemente perceptíveis, o autor compartilha, com relação às temáticas abordadas e também à finalidade que o instrumento teatral exerce dentro da sociedade, das mesmas ideias que os autores e atores pertencentes ao novo teatro realista; contudo não escolhe o drama de tese para representar os ideais – apresentados em suas críticas teatrais da década de 50 – e sim os provérbios dramáticos que se utilizam de recursos de linguagem mais refinados, assim como representam uma sociedade mais requintada e elegante, portanto, mais próximos do estilo do autor.

Contudo, utilizar o teatro como um meio de difundir conceitos ao público burguês e de fazê-lo observar e seguir tais conceitos como uma conduta adequada, agindo, assim, conforme preceitos representados nos palcos, era uma das ideias defendidas pelo teatro de tese realista, mas também pelo próprio Machado de Assis. Consequentemente, em suas peças empregava tais ideais, mesmo que escritas com estrutura diferente daquela utilizada pelos realistas, tais semelhanças entre o autor e a nova corrente que havia surgido são comentadas e demonstradas através de palavras dele próprio no trecho de João Roberto Faria a seguir:

Como nos tempos de *O Espelho*, Machado continua a considerar o teatro uma "escola de costumes", utilizando largamente essa definição nos seus folhetins, ou outras equivalentes, como "pedra de toque da civilização" ou "uma tribuna e uma escola". Quanto ao segundo preceito básico do realismo teatral, a reprodução dos costumes da sociedade no palco, de modo natural e verdadeiro, os exemplos podem ser buscados tanto num texto de 1861, quanto em outro de 1866. No primeiro caso, leia-se esta enfática defesa do princípio realista, escrita a propósito da peça *Os Mineiros da Desgraça*, de Quintino Bocaiúva: "O poeta dramático tem o dever de copiar a parte da sociedade que escolhe, e ao lado dessa pintura pôr os traços com que julga se deve corrigir o original. O corretivo existe no drama; o autor nada tem que ver com as conseqüências desse corretivo. São eles verossímeis? Dão-se na vida real? Sem dúvida que sim. É quanto basta". (FARIA, 2001, p. 117).

É válido ressaltar que essas convergências não sejam suficientes para categorizar suas peças como dramas Realistas (como demonstraremos posteriormente, no capítulo de análise).

3.3. Considerações preliminares sobre *Não consultes médico*

Machado tinha opiniões sobre vários aspectos em comum com aquele que era um dos grandes incentivadores do teatro realista: Quintino Bocaiuva. Ambos partilhavam de ideais que iam ao encontro também com os ideais dos realistas da época, inclusive um deles era a função primordial que deveria ser vista no teatro, ou seja, deveria representar uma “escola de ensino”, e não uma simples forma de entretenimento, por consequência deveria ter em seus palcos atores muito bem preparados através do estudo de seus papéis devendo levar tal tarefa muito a sério, por isso não conseguia enxergar qualidade cênica na configuração de produções dos grandes espetáculos, trazida da França, não os via como teatro, apesar de estarem começando a entrar na preferência do público.

Com tais objetivos é que escreve e leva aos palcos as comédias, já citadas, *Caminho da Porta* e *O Protocolo*. Dentro do mesmo grupo das duas anteriores e ainda em 1862, Machado escreve a peça *Quase Ministro* a pedidos para ser representada em um sarau literário de amigos próximos, hábito muito comum na época conforme anunciado pelo *Diário do Rio de Janeiro*:

Reunião literária e artística.

Em uma casa da rua da Quitanda, deu-se anteontem uma esplêndida festa artística e literária.

Esta festa iniciada e dirigida por alguns moços, amigos e cultores das letras, tinha por objeto a despedida do eminente pianista Arthur Napoleão, que pela última vez se fez ouvir.

Não é contudo a primeira que ali se dá. E já a quinta ou sexta, e sempre com o mesmo esplendor e animação.

Não deixaremos de insistir na utilidade de tais reuniões, próprias para aviventar o espírito literário, por uma justa emulação. A de ontem pode ser tomada por modelo.

Abriu-se a noite pela excelente representação de uma comedia em um ato, do Sr. Machado de Assis, intitulada *Quase ministro* (24 nov. 1863, p.1).

Nesta composição, Machado de Assis apresentará personagens comuns às cenas cotidianas, aproveitadores e oportunistas como os “amigos” de Martins que, ao ser citado para ocupar um cargo no gabinete, antes mesmo de tomar posse, já recebe a visita de quatro homens que aparecem para bajulá-lo em troca de favores.

O autor também produz, ainda com o objetivo de preservar a moral e os bons costumes mostrando que, ao final, o casamento e a consolidação de uma família é sempre o melhor a ser feito, a comédia *As forcas Caudinas* – com base na qual, muito provavelmente o autor tenha escrito o conto, tratando de temática e enredo muito próximos aos da comédia, *Linha reta e linha curva* publicado em 1865 no *Jornal das Famílias* –, mantida em manuscritos e, por não

ter sido publicada, acredita-se que fora produzida entre os anos de 1863 e 1865, com um enredo que fala sobre a personagem Emília, a qual se faz de moça avessa ao casamento, mesmo tendo sido viúva já duas vezes aos 25 anos, para conquistar Tito, que utiliza a mesma estratégia e acaba fazendo com que a moça se apaixone por ele, como uma espécie de vingança por, no passado, ter sido desprezado por ela, fazendo-a, então, passar pelas “forças caudinas” ou seja, render-se.

No ano de 1864, Machado inicia um trabalho que é finalizado para ser apresentado, em dezembro de 1865, no sarau poético literário realizado pela Arcádia Fluminense, *Os deuses de casaca*; a comédia de um ato, escrita em versos alexandrinos, conta em seu enredo sobre deuses que são retirados do Olimpo ao passarem a considerar a possibilidade de se tornarem humanos e deixam suas vidas divinas para se tornarem mortais, como Cupido ou Vênus, tendo se tornado esta uma bela mulher assediada por palavras picantes de homens da sociedade carioca e aquele um bobo deslumbrado pelo luxo dos salões. Ainda a respeito da qualidade da produção, João Roberto Faria comenta sobre a multiplicidade de características utilizadas pelo autor:

Resta dizer que, ao escrever essa comédia, Machado deu mostras de grande versatilidade literária, pois não só fez os deuses exprimirem-se em versos alexandrinos como cumpriu a condição imposta pelos organizadores do sarau de não colocar personagens femininas em cena. Observe-se também que a comédia tem um prólogo e um epílogo, à maneira da comédia latina, na qual um ator rompe a quarta parede e se dirige diretamente à platéia. Isso é feito com muita graça. (2003, p.28)

Surge, então, a ser enfrentado pelos idealistas de um formato erudito de encenação, o grande obstáculo contra o qual já lutavam desde o ano de 1859, com o aparecimento do pequeno Alcazar Lyric – casa de espetáculos divertidos e até mesmo vulgares –, distanciava-se cada vez mais a concretização de fazer a cultura pertencer aos hábitos da população burguesa; mas, no ano de 1865, quando o Alcazar coloca em cartaz *Orphée aux enfers*, opereta que agrada muito ao público, contentando e inspirando igualmente aos empresários, que descobrem em tais apresentações um novo formato lucrativo de investimento, aumenta ainda mais o número de problemas enfrentados pelos defensores do teatro de cunho literário.

Em 1866 o Machado de Assis crítico entra em cena para falar, então, sobre os novos rumos que a arte estava tomando e sobre o que parecia ser um triste fim ao teatro com função literária. Além dele, outros autores, como José de Alencar, também lamentaram e se manifestaram publicamente sobre a tristeza em ver o país retrocedendo artisticamente.

Vale destacar também que, desde 1864, Machado já estava mais focado como censor do Conservatório Dramático, o que perdura até 1867.

Apesar do protesto de vários intelectuais do teatro, como os já citados anteriormente, as operetas acabaram se destacando e, com um ano em cartaz no Alcazar, *Orphée aux enfers*, com música de Offenbach e texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, abriu portas para que as operetas passassem a ser o tipo de entretenimento preferido da burguesia, principalmente pelo ambiente em que eram apresentadas, com mesas e cadeiras dispostas ao redor do palco, bebidas sendo distribuídas ao longo das apresentações e lindas atrizes francesas que encenavam nos seus próprios idiomas com roupas vulgares deixando o corpo à mostra, ou seja, cenário de um típico cabaré.

No ano de 1868 surge também no Teatro Fênix Dramática uma adaptação farsesca, trazida pelo ator Francisco Corrêa Vasques, de *Orphée aux enfers*, chamada de *Orfeu na Roça* que, além de uma sátira, adaptava também a peça, originalmente francesa, para um contexto brasileiro. Foi assim, com essa dentre outras apresentações, feitas por meio de adaptações, que o Teatro Fênix Dramática passou a se tornar um grande concorrente do Alcazar, chegando, inclusive, a contratar algumas de suas atrizes para interpretar, nas versões nacionais, papéis em que já haviam obtido sucesso nas versões francesas.

Enquanto isso, Machado de Assis se mantém afastado dos palcos, voltando a produzir seu próximo drama somente em 1870 para uni-lo aos poemas do livro *Falenas*, publicado no mesmo ano, já que, em sua peça *Uma ode de Anacreonte*, inspira-se nas traduções feitas pelo poeta português Antônio Feliciano de Catilho, da poética de Anacreonte, utilizando versos alexandrinos novamente para trazer a tradição da antiguidade grega, ou seja, uma comédia em que emprega qualidade literária através da estrutura e do enredo intertextual.

Durante alguns anos o teatro nacional se manteve atendendo ao gosto do público por meio de operetas francesas (teatro Alcazar), de comédias de costumes e de operetas farsescas (alternância feita pelo Teatro Fênix Dramática). Porém, no ano de 1876, é trazido aos palcos do Rio de Janeiro, inicialmente para atuar, Arthur Azevedo, que, posteriormente, ao torna-se popular, surge com a ideia de operetas brasileiras, ou seja, em parceria com o autor português Francisco de Sá Noronha, acaba por nacionalizar as operetas, não mais apenas com paródias, mas com composições próprias.

A novidade para os palcos brasileiros é obtida, mais uma vez, em formato de espetáculo, não como forma de valorização artística e literária, através dos truques de mágica, em 1880, que exigiam um financiamento alto, por necessitarem de grandiosos cenários e generosos recursos técnicos para a composição da cena; mas também se tornaram tão lucrativos quanto,

ou até mais lucrativos que, as próprias operetas, as quais também tiveram que se adequar e trazer mais grandiosidade nos recursos dispensados a suas apresentações.

Simultaneamente, ainda com objetivos paralelos, Machado de Assis volta a trazer aos palcos uma de suas comédias, intitulada *Tu, só tu, puro amor* ou *Tu só, tu, puro amor*⁹ – sendo o segundo, o título escolhido como definitivo – que vai à cena no teatro D. Pedro II no dia 10 de junho de 1880 pela primeira vez. Com um enredo baseado em hábitos e costumes cultivados pela corte portuguesa do século XVI, homenageia Camões em sua juventude, quando era divertido, brincalhão e, principalmente, apaixonado por Catarina de Ataíde.

Em suas últimas três produções, apesar de ainda denunciar alguns maus costumes cultivados pelos humanos desde muito tempo atrás (antiguidade grega, por exemplo), Machado optou por não tratar de questões relacionadas à sociedade burguesa da época em primeiro plano, mas de, principalmente, valorizar traços de uma literatura clássica e com qualidade, composta ao longo de séculos. Contudo, em suas duas últimas produções, volta a abordar questões voltadas à sociedade de sua época.

Primeiramente, em 1896, publica na *Revista Brasileira* a comédia *Não consultes médico* – peça a ser explorada no capítulo de análise –, com um enredo que também mostrará a importância e a força que existe por trás do casamento e da constituição de uma família, sendo ambos capazes de curar até mesmo um médico. O provérbio tornará a tratar de questões voltadas à valorização da moral e dos bons costumes que deveriam ser colocados à cima de tudo por um cidadão de bem, através de personagens que não apresentam desvios de conduta e buscam apenas uma forma de voltarem a ser felizes.

E, por fim, escrita em 1905, mas publicada apenas em 1906, no volume *Relíquias de casa velha*, *Lição de Botânica* é uma comédia também escrita dentro do formato dos provérbios dramáticos e composta por diálogos repletos de artifícios de linguagem bem construídos como ironias e chistes, também muito comuns em suas duas primeiras composições, porém agora feitos de forma mais elaborada e madura, contudo ainda sem inserir grandes conflitos. A peça gira em torno da incredulidade do sueco botânico, Sigismundo, de 39 anos, com relação ao amor, pois mantém as portas de seu coração fechadas para o sentimento, o que será rompido ao conhecer Helena, viúva de 22 anos, a qual utiliza seu charme para conquistá-lo e comprova que basta abrir as portas do coração para o amor se concretizar – provérbio utilizado pelo autor.

⁹No manuscrito original, doado pelo próprio autor ao Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro, a obra intitula-se *Tu, só tu, puro amor, em 1880*; porém, dadas as diferenças de sentido que tal título possuía com relação ao sentido utilizado na peça, decidiu-se no monograma editorial de sua primeira edição independente, datada em maio de 1881, por utilizar o título *Tu só, tu, puro amor*. (SOUZA, 1955, p 78, 79 e 178).

É interessante observar que Machado de Assis, após colocar em cena e publicar seus dois primeiros dramas, mesmo com os conselhos do amigo Bocaiúva para que começasse, então a lançar-se para grandes voos, assim não o fez. Pode-se atribuir tal despreensão, diferentemente da que tivera com suas narrativas, aos maus momentos pelos quais estava passando o teatro brasileiro, e à sua descrença em uma sociedade preparada para encenações com qualidade literária, conforme pontua o próprio Quintino em sua crítica.

Contudo, não podemos deixar de pontuar que, em vários momentos, mesmo sendo de forma mais reservada, o autor não deixou de registrar seus ideais através de composições teatrais ao longo de mais de 40 anos, além, é claro, dos registros que fez como crítico teatral e censor do Conservatório Dramático.

Acima de tudo, o que é válido registrar e salientar é a sua preferência pelo estilo dos provérbios dramáticos e como, mesmo após tantos anos de produções e de amadurecimento, continuou a acreditar nesse formato como o mais representativo para expressar suas ideias, fazendo-o manter-se fiel a tal estilo mesmo em suas últimas contribuições ao teatro nacional.

4. ALFRED DE MUSSET E A TRADIÇÃO TEATRAL DOS PROVÉRBIOS DRAMÁTICOS

4.1 Início dos Provérbios dramáticos

No final do século XVII, nos salões aristocráticos franceses, surgem encenações curtas apresentadas para pessoas que estivessem participando de alguma comemoração ou cerimônia como uma espécie de desafio em que precisavam, ao final da encenação, descobrir qual provérbio estava sendo apresentado a elas.

Porém, no século XVIII, foi que, com Louis Carrogis Carmontelle, francês dramaturgo, pintor e arquiteto, além de ser responsável pela organização de eventos promovidos pelo Duque de Orleans, através de suas apresentações improvisadas feitas nos salões, que os provérbios dramáticos passaram a ter uma forma e uma estrutura mais específicas.

Por se tratarem de peças curtas, possuíam normalmente um único ato; e, devido ao fato de serem apresentadas inicialmente para um público da nobreza e, muitas vezes, porque o público acabava sendo convidado a participar também, as vestimentas eram elegantes trazendo ao centro personagens muito bem vestidas, contudo sempre possuíam características exageradas formando personagens tipificadas, como a encenada pelo próprio criador, já que Carmontelle sempre representava o papel de um marido avarento, por exemplo. Tudo isso utilizando uma linguagem mais simples e comum ao cotidiano, fora das formalidades exigidas pela corte, característica esta que levou Louis a ser muito criticado pelos próprios frequentadores e representantes da nobreza, em um período no qual os melodramas franceses estavam em alta.

O nome ao gênero foi dado, porque, ao final das encenações, estava sendo representado um provérbio devendo ser adivinhado e percebido durante a peça, inclusive, até mesmo por isso, as ironias, os chistes e gracejos, para poderem compor de forma divertida e criativa a parêmia do final da representação.

Uma característica pela qual Carmontelle prezava era a verossimilhança, pelo fato de não explicitar no título o que se tornaria o refrão e posteriormente o provérbio a trazer um ensinamento ao público; preferia fazer de tal forma, pois assim as pessoas que encenariam, também integrantes da alta sociedade, poderiam ajudar na construção de uma apresentação que serviria ao mesmo tempo como denúncias provenientes da observação – feita pelo próprio autor – do comportamento humano, como também de reflexão para os “atores” que, por meio do improviso, iam descobrindo o roteiro, passando, então, a refletir sobre suas próprias ações enquanto interpretavam viúvas avarentas, homens falastrões e até casais infelizes ou infiéis, figuras muito presentes na sociedade, e vivenciadas no cotidiano até mesmo pelos próprios

convidados a representá-las; ou seja, a denúncia de vícios e fragilidades da sociedade vinha através de argumentos concretos: uma apresentação resultando em uma lição de moral, obtida por meio do provérbio que deveria ser adivinhado pelos próprios espectadores enquanto se entretinham e se divertiam com a encenação, mesmo sendo eles próprios as inspirações para as temáticas abordadas nas peças.

Alguns autores que deram continuidade ao estilo iniciado e reproduzido por Carmontelle, em seus mais de cento e cinquenta provérbios escritos, foram Michel Théodore Leclercq, com algumas produções entre os séculos XVIII e XIX apresentadas em teatros sociais, também em salões; e Octave Feuillet que, apesar de ser muito conhecido como escritor de novelas no século XIX, a maior parte de suas contribuições como dramaturgo foi através do gênero dos provérbios dramáticos, com pequenas peças apresentadas em grandes salões frequentados pela corte francesa e por políticos influentes. Entretanto, quem também insere qualidade literária ao gênero, ainda na primeira metade do século XIX, é o escritor romântico Alfred de Musset, que, apesar de tardiamente reconhecido pela produção de suas comédias dentro de tal estrutura, conforme veremos a seguir, é em quem este estudo se centralizará, assim como também o fez Machado de Assis.

4.2. Alfred de Musset e os provérbios dramáticos

Alfred Louis Charles de Musset foi um escritor, poeta e dramaturgo francês muito conhecido do século XIX por ter aproximado as características de suas produções às do Romantismo. Nascido em 1810, proveniente de família culta com tradições voltadas às letras desde seu avô, e, inclusive por isso, tendo sofrido fortes influências pelas ideologias de Jean-Jacques Rousseau, com quem trabalhava seu pai em correções e edições de livros e em quem se inspira Alfred de Musset para basear suas produções literárias posteriormente.

É defensor da escrita clássica e um poeta romântico que produz com grande qualidade literária suas obras, inspirando até mesmo autores contemporâneos ao seu período, definido por Albert Thibaudet através das seguintes palavras: “Quando Musset entrou para a Academia, Nisard, não sem algum pedantismo, declarou-o em o recebendo, o mais clássico dos poetas românticos, e mesmo um verdadeiro clássico.”(1951, p.221), ou seja, além de brilhante, em seu artigo o crítico aponta-o como um autor despretensioso.

Entretanto, nem sempre foi assim. Musset foi fruto de uma criação liberal consequentemente crescendo como alguém mimado e que, de acordo com Estanislao Cantero¹⁰ tinha como destaque em sua personalidade características como “preguiça, egoísmo, hedonismo, masoquismo e o compadecer-se de si mesmo” (2008, p. 628), aspectos estes que o levaram a não ser bem visto pela opinião religiosa, nem pela crítica literária de seu tempo, trazendo-lhe dificuldades em conseguir publicar ou levar suas peças aos palcos franceses. Grande admirador de vida e obra de Lord Byron, decidiu viver de forma independente e, apesar de conhecer até mesmo Victor Hugo, não se identificava com o mesmo nem ao menos com o grupo do Romantismo, e, apesar de sua escrita romântica e sentimental, assumiu vida e obra independentes e gostava de ser marcado pela ruptura com os padrões de seu tempo.

Dentre as conhecidas produções de poemas e algumas novelas em prosa, surgem os textos dramáticos, algumas comédias como *On ne badine pas avec l'Amour* e até dramas românticos como *Lorenzaccio*, por exemplo. Contudo, algumas de suas primeiras produções não tiveram boa repercussão conforme afirma Helena Turnquist:

Referências biográficas dão conta de que as primeiras produções não chegaram a ser apresentadas em vista das dificuldades criadas pela direção do Théâtre Odéon. Esse fato e o fracasso de *La Nuit Vénitienne* teriam afastado Musset do teatro. Na verdade, tal abandono não ocorreu: conforme podemos ver na cronologia bibliográfica, o autor nunca parou de escrever para o teatro, e seus textos começaram a fazer sucesso a partir da década de 1840. (TORNQUIST, 2002, p.365)

Conforme o excerto acima, pode-se observar que suas composições iniciais não foram sequer aprovadas pela direção dos teatros justamente pela reprovação da crítica conservadora que denegriu sua imagem como dramaturgo em decorrência da má reputação que o rapaz levava por seus atos de libertinagem. Em decorrência disso e da subversão dos padrões, a qual sempre gostava de evidenciar, optou por outro estilo de escrita, o dos provérbios dramáticos, já utilizado séculos atrás, porém com renovações em suas características, frases e até mesmo temáticas anteriormente adotadas por Carmontelle, renovando e trazendo mais formalidade e novas particularidades ao gênero já consolidado no século XVIII.

¹⁰Reunião das seguintes publicações:

Estanislao Cantero: Estanislao CANTERO, “Literatura, religión y política en Francia en el siglo XIX: Alfred de Vigny”, Verbo, núm.455-456, maio-junho-julho 2007, págs. 485-514.

E. CANTERO, “Literatura, religión y política en la Francia del siglo XIX: Jules Michelet”, Verbo núm. 437-438, agosto-setembro-outubro 2005, págs. 641-659.

E. CANTERO, “Literatura, religión y política en la Francia del siglo XIX: Edgar Quinet”, Verbo núm. 457-458, agosto-setembro-outubro 2007, págs. 591-620.

E. CANTERO, “Literatura, religión y política en la Francia del siglo XIX: Ernest Renan”, Verbo núm. 447-448, agosto-setembro-outubro 2006, págs. 557-592.

O motivo que leva um autor apreciador da tradição e da qualidade literária a optar por um gênero o qual, quando comparado a tragédias ou comédias grandiosas, da perspectiva dramática, poderia parecer menor ou menos significativo, foi sugerido por João Roberto Faria em um artigo por meio do qual estabelece uma relação direta entre as produções do autor francês e as do teatro de Machado de Assis:

Mas por que teria Musset escolhido esse tipo de peça para se exprimir, se podia escrever dramas belíssimos, como *Lorenzaccio*? É provável que a decepção com o fracasso de sua primeira comédia encenada, *La nuit vénitienne*, em 1830, o tenha feito pensar em escrever peças para serem lidas, não representadas. (FARIA, 2006, p. 369).

O autor, em seu período sofreu com os apontamentos da crítica e com os obstáculos criados principalmente pela direção do *Théâtre Odéon* para conseguir ao menos colocar suas peças em cartaz.

É apenas por volta de 1840 que, ao mudar o foco de suas produções e passar a estruturá-las ao estilo dos provérbios que o crítico Théophile Gautier – poeta, romancista e autor também de folhetins dramáticos durante muito tempo, com interesses voltados ao romantismo, mas com produções muito diversificadas quanto ao estilo, incluindo o universo fantástico – reconhece qualidade na escrita de peças sem a preocupação com sua encenação e, entre 1830 e 1850 surge o maior número produções dramatúrgicas de Musset publicadas e até encenadas, por consequência de Gautier passar por dificuldades financeiras e começar sua produção como crítico teatral no *La Presse*, e também por ser a época na qual Musset começa a se relacionar com a corte francesa, mais especificamente com o duque de Chartres e, em 1838, recebe uma nomeação na Biblioteca do Ministério e passa a ter mais influência literária.

Os provérbios de Musset tinham como características mais marcantes a linguagem bem elaborada atribuindo qualidade à composição de chistes e ironias, sem ser, assim como as renomadas tragédias ou comédias, voltados para um grande conflito em torno do qual a peça girava e responsável por prender a atenção do público do início ao fim. Nos provérbios não havia a presença desses grandes conflitos, e, como já ocorria com Carmontelle, as peças se construía em torno de um tema inspirado em uma lição de moral a qual era responsável por compor também o refrão e a caracterização das personagens.

Além das características já apontadas, o autor utilizava-se de poucas personagens, já que as compunha normalmente em um único ato e eram desenvolvidas de forma engraçada e espirituosa.

As personagens não são profundamente apresentadas ao público desde seu passado até o momento contemplado pela peça, mas são conhecidas pelos espectadores somente a partir do momento em que entram em cena e surge a questão tematizada pelo provérbio, a ser tratada ao longo de todo o enredo; isso ocorre já que, devido à proposta principal de crítica a más ações praticadas pelo ser humano, o enredo não necessita de prolongamentos nem de rodeios, apenas precisa apresentar a situação que interessa a ser transmitida ao público, e igualmente, com a intenção moralizante, as personagens também serão brevemente caracterizadas, conforme poderemos observar, logo mais no capítulo de análise, em *Um Caprice*, peça composta apenas por três personagens centrais, além da empregada da casa a qual assume o papel secundário de apenas anunciar alguém que está para entrar em cena, mas o eixo da peça gira em torno da temática de que o amor verdadeiro, entre marido e mulher, é capaz de se sobrepor a caprichos.

Musset ainda continua a tradição de levar aos palcos seus dramas para integrantes da alta sociedade, em grandes salões, o que justifica as vestimentas elegantes e o uso de uma linguagem refinada, sendo esta a opção para escrever suas demais composições também, ou seja, uma característica do próprio autor que vem ao encontro com um traço já utilizado pelo precursor dos provérbios dramáticos no século XVIII.

Com relação às temáticas abordadas por Alfred de Musset, eram compostas por uma mistura de comédia e tragédia que normalmente envolviam um triângulo amoroso assumindo um aspecto mais intimista com relação à forma de abordagem de sentimentos como o amor e a paixão; mulheres determinadas e com atitudes que faziam parte de uma sociedade moderna, destacando-se e, ainda assim, mantendo a delicadeza e a beleza; além de, consoante ao precursor do gênero, utilizar personagens tipificadas que traziam comicidade aos seus dramas.

Mesmo tendo conseguido aliar em suas produções tantas características aparentemente contraditórias como, por exemplo, dramas sem foco na encenação, mas sim no texto, ou então uma linguagem clássica na produção de peças que rompem os limites clássicos da tragédia e da comédia, tais características tornaram Musset um autor que não obtivera apreciação imediata, ou seja, não obteve a aprovação do público burguês de seu tempo, nem daqueles pertencentes à primeira metade de seu século, nem aos da segunda metade como ocorreu com Alexandre Dumas Filho que obteve aprovação internacional com *A Dama das Camélias*, por exemplo;

Tal situação explica-se pois o êxito, a partir da década de 50, passou a ser obtido por aqueles que produziam dramas voltados para características do Realismo que diferem muito do estilo escolhido por Musset, conforme veremos a seguir.

4.3. Características dos provérbios dramáticos e suas dissemelhanças com o teatro realista

Em 1843, o fracasso de *Les Burgraves*, peça romântica escrita por Victor Hugo, marca uma nova preferência do público que começa a se revelar com o sucesso obtido por *Lucrèce*, peça escrita em prosa por François Ponsard que mostra o surgimento de um novo estilo e de novas temáticas sendo tratadas também sobre os palcos. Nove anos depois, com o êxito alcançado por *La Dame aux camélias*, de Alexandre Dumas Filho, em 1952, fica definitivamente estabelecida a nova tendência literária trazida pelo *Gymnase dramatique*, definida pelo próprio Alexandre Dumas conforme João Roberto Faria nos apresenta:

Seja pela comédia, tragédia, drama, bufonaria, seja pela forma que melhor nos convenha, inauguremos o teatro *útil*, apesar do risco de ouvirmos gritar os apóstolos da *arte pela arte* três palavras absolutamente vazias de sentido. Toda literatura que não tem em vista a perfectibilidade, a moralização, o ideal, o útil é, em uma palavra, uma literatura raquítica e malsã, nascida morta². (in FARIA, 2012, p. 160).

Ou seja, a nova tendência literária surgia agora na França não apenas com a função de entretenimento como o que buscava o Romantismo, mas também com uma função social de denúncia dos maus hábitos da sociedade obtendo também uma finalidade moralizadora para a burguesia. Não há mais um sentimento puro como o amor que seja capaz da regeneração, somente a mudança de postura, o bom exemplo e um caráter altruísta são capazes de compor uma pessoa de boa índole.

4.3.1 Função social

À maneira das mudanças que estavam ocorrendo na França, também surge no Brasil, no lugar do teatro São Francisco, dirigido por Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, o teatro Ginásio Dramático – batizado tal qual o francês *Théâtre du Gymnase* – já que trazia em cartaz peças imitadas ou traduzidas também de lá; estreia em 12 de abril com *O Primo da Califórnia*, tendo como referência *Une faute* de Eugène Scribe, autor que será responsável pela inspiração de outras várias encenações apresentadas no novo teatro, apesar de não se tratar de uma novidade, o que deveria inclusive, de acordo com a crítica, ser revisto; é em decorrência disso, então, que passarão a utilizar dramas que estavam em alta na França, trazidos pela nova geração de autores pertencentes à denominada “escola realista”. Tudo isso conforme retrata Sábato Magaldi:

A nova "ópera" *O Primo da Califórnia*, imitada do francês, teve significação histórica mais ampla: nacionalizava-se completamente um espetáculo parisiense do tempo. Não

era só o texto, que a própria edição consigna como preso ao modelo europeu. A atriz Maria Velluti desligara-se da Cia. João Caetano e, sob os auspícios do empresário Joaquim Heliodoro, e tendo como ensaiador o francês Emílio Doux, abriu com a peça, em 12 de abril de 1855, o Ginásio Dramático, reduto de todo o movimento reformista posterior. (1996, p. 80).

Com relação à função social que o teatro assume no Brasil, pode-se considerar que eram representadas no palco situações pertencentes ao cotidiano da burguesia ascendente, funcionando como um espelho da forma como aquelas pessoas deveriam agir em sociedade, apresentando a postura, as boas ações e as correções necessárias a serem feitas para formar sua nova “identidade” e difundir atitudes convenientes à nova posição ocupada por elas.

Com relação ao surgimento e à função que o drama realista assume na sociedade quando comparado aos provérbios dramáticos, fica evidente que estes surgiram em primeiro plano com função de entretenimento, mas que, desde Carmontelle, mesmo trazendo um riso de acolhida por meio de suas personagens-tipo, acabavam funcionando como denúncia aos vícios cultivados pela sociedade frequentadora dos grandes salões em decorrência daquilo que representavam em meio à sociedade de seu tempo

Diferentemente dos “dramas de casaca”, que surgem para orientar uma classe ascendente a construir uma aparência, considerando-se o próprio nome do teatro, onde são apresentados, copiado do nome francês, assim como as peças que nele eram encenadas, tendo a França como o grande modelo cultural a ser seguido por uma população com traços colonialistas ainda em busca da construção de uma cultura identitária, o teatro assume, então, uma função de “espelho retificador – ou embelezador –” (1999, p.80) para a burguesia, conforme define Décio de Almeida Predo.

Na produção de Musset, ele opta por sair da tradição vigente na época e acaba deparando-se com vários obstáculos por parte da crítica para a publicação de seus textos teatrais, conseguindo levá-los a público apenas ao encontrar-se com outro autor também com ideias as quais iam ao encontro da renovação e das críticas apresentadas por ele, sendo defensores de peças que também possuísem qualidade literária, além de apresentar vários ideais debatidos por uma sociedade moderna, contudo, não obtendo êxito em levar suas produções ao palco.

A respeito disso, Jean-Michel Massa fala ao fazer um comparativo de aspectos que Machado de Assis aprecia e utilizará ao iniciar seu trabalho como autor teatral empregando a estrutura dos provérbios dramáticos:

O teatro de Musset não teve qualquer sucesso enquanto vivia o autor. Foi mesmo declarado impossível de ser levado à cena. A posteridade, com justa razão e com outra

estética, soube apreciar a finura psicológica, a delicadeza de sentimentos do teatro de provérbios, marcando uma nítida preferência por Musset, mais apreciado do que Feuillet, cognominado o "Musset das famílias". (1971, p. 326).

É de forma muito parecida que Machado de Assis age ao publicar suas duas primeiras composições teatrais, com a intenção de criar peças representando uma realidade mais próxima à vivida no Brasil, e não dentro do contexto europeu: “Se, como crítico, Machado elegeu a alta comédia como a forma dramática ideal para o teatro brasileiro desenvolver-se e exercer uma benéfica função civilizadora junto à sociedade, como dramaturgo escolheu um outro caminho.” (FARIA, 2001, p. 118). Ou seja, busca fazê-lo retomando uma outra estrutura, diferente daquela vigente na Europa através do Realismo, mas sim o provérbio dramático propício à função que deveria assumir um teatro propriamente brasileiro, ou seja, uma estrutura que apresentasse denúncias aos desvios de comportamento da sociedade da época, empregando qualidade literária em seus textos, substituindo a função de entretenimento que o teatro estava começando a assumir por uma visão de representatividade artística, literária e social. Contudo, assim como seus antecessores no gênero, também é repreendido pela crítica.

4.3.2 A verossimilhança

Vale ainda salientarmos algumas características importantes que as peças realistas possuíam como, por exemplo, a representação fiel através dos cenários e das vestimentas reproduzidos tais quais os utilizados pelo público burguês para o qual eram produzidas, passando a serem conhecidas como “dramas de casaca” devido aos figurinos elegantes utilizados pelos atores em cena, mais uma vez configurando uma atmosfera propícia para que o público conseguisse se enxergar nas situações a serem encenadas, e observar os comportamentos representados de forma mimética, o que também servia como um atrativo para prender a atenção da plateia, fato este necessário, tendo se tornado o teatro uma nova forma de negócio, visando também o lucro, e não somente a função cultural, já que o governo não provia recursos para financiá-lo:

Ao dramalhão histórico e à tragédia clássica, encarnados por João Caetano, substituíam-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. (Magaldi, 1996, p. 80).

Além das vestimentas muito refinadas, o cenário que tomava conta dos palcos deveria representar uma luxuosa sala de uma típica família burguesa. Para isso, eram necessários objetos de decoração como vasos de plantas, estatuetas e abajures sobrepostos em móveis

(cômodas, mesas de jantar, chapeleiras) refinados sem deixar de lado os lustres e as cortinas ao fundo; tudo isso alterou as construções cenográficas que, anteriormente utilizavam panos com pinturas a serem trocados conforme a necessidade devido à mudança de atos e de cenários, afinal, pinturas não empregariam a verossimilhança necessária, o teatro realista demandava uma produção maior.

4.3.3 Produções curtas e úteis ao público

Ademais, agora os autores construíam seus dramas normalmente em um único ato o que ajudaria a priorizar o cenário único, porém rico em detalhes de montagem mais trabalhosa, ou seja, não era viável a troca de ambiente, tendo em vista a falta de tempo para fazê-la.

O público passa a “fazer parte” de certa forma, até mesmo da construção das peças, já que, fundamentados em preceitos do que seria um parâmetro de comportamento aos cidadãos da classe dominante diante da sociedade, os autores produziam seus dramas, também conhecidos como “dramas de tese”, justamente pelo fato de se basearem na real situação da sociedade vigente para construírem suas produções; tal fator, consequentemente, alterou a postura dos atores em cena, que deixam de dar as costas à plateia como era comum anteriormente.

Em contrapartida, apesar de os autores das peças estruturadas no formato dos provérbios dramáticos também terem como principal objetivo se basear em situações cotidianas para que a sociedade fosse capaz de se identificar e se enxergar como alguma daquelas figuras encenadas pelos atores para, então, conseguirem perceber suas próprias atitudes inadequadas, no século XVII, com Carmontelle, por se darem através do improvisado em meio aos grandes salões, não havia uma produção grandiosa por trás da construção dos cenários ou dos figurinos.

Aqueles convidados que eram chamados a participar da encenação, acabavam por representarem-se a si mesmos, de certa forma, por estarem com suas próprias vestimentas e por, talvez, identificarem-se com a situação a ser vivida pelas suas personagens; já o próprio autor, conforme citado anteriormente, acabava encenando papéis sempre iguais ou muito parecidos, isso não requeria grandes produções de figurino. Além disso, o cenário era composto pelo próprio local onde se dava o evento em que o provérbio seria encenado, ou seja, não havia grandes preocupações com a cenografia.

Musset em algumas de suas peças propõe cenários italianos como Veneza e Nápoles, por exemplo, cenários de grandes romances históricos, isso se dava na tentativa de atrair a atenção do público que ainda está voltado aos hábitos do teatro romântico (os panos pintados

que eram trocados ao fundo do palco). Porém, em algumas peças, mesmo ao utilizar tais localidades da Itália, opta pela cena construída em ambientes mais íntimos, dentro das casas das personagens, porém sem grande ênfase ou preocupação com a configuração e com a disposição de objetos ou móveis.

Machado de Assis, seguindo os mesmos passos de Musset, também acaba por deixar de lado a importância dos cenários ou das vestimentas; as descrições feitas em seus dramas evidenciam que se tratam de personagens pertencentes às famílias burguesas, mas sempre evidenciando por meio dos pensamentos, de alguma leitura que está sendo feita em cena, ou até mesmo pelas próprias atitudes que as personagens tomam ao longo da trama. Ou seja, nos provérbios, não se fazem necessárias definições através de detalhes além das falas – uma grande prioridade dos autores, já que, por meio da atenção à totalidade dos acontecimentos ao longo da encenação, o público deve entender qual provérbio está sendo transmitido – e das encenações para atingir o objetivo principal de levar à plateia algum ensinamento, feito através de uma análise psicológica do comportamento humano, com o qual haja uma identificação.

Como nos tempos de *O Espelho*, Machado continua a considerar o teatro uma "escola de costumes", utilizando largamente essa definição nos seus folhetins, ou outras equivalentes, como "pedra de toque da civilização" ou "uma tribuna e uma escola". Quanto ao segundo preceito básico do realismo teatral, a reprodução dos costumes da sociedade no palco, de modo natural e verdadeiro, os exemplos podem ser buscados tanto num texto de 1861, quanto em outro de 1866. No primeiro caso, leia-se esta enfática defesa do princípio realista, escrita a propósito da peça *Os Mineiros da Desgraça*, de Quintino Bocaiuva: "O poeta dramático tem o dever de copiar a parte da sociedade que escolhe, e ao lado dessa pintura pôr os traços com que julga se deve corrigir o original. O corretivo existe no drama; o autor nada tem que ver com as consequências desse corretivo. São eles verossímeis? Dão-se na vida real? Sem dúvida que sim. É quanto basta!". No segundo caso, o elogio ao realismo alcançado por Alencar em *O Demônio Familiar* vem seguido de uma consideração teórica de ordem geral em que defende não só a reprodução dos costumes da vida social, mas também o aspecto edificante do teatro: "É sem dúvida necessário que uma obra dramática, para ser do seu tempo e do seu país, reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce; mas além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de ideias mais elevadas 12". (Faria, 2001, p. 117).

Ou seja, os fragmentos citados por João Roberto mostram que Machado buscava em suas peças, assim como admirava nas peças de seus antecessores o fato de o autor ter como função representar, por meio dos palcos, a sociedade em que vive, de maneira verossímil, permitindo que o público se identifique com as atitudes dos atores e, conseqüentemente consiga fazer correções em suas condutas quando inadequadas, sendo o apontamento dessas atitudes indevidas também uma função do autor no momento de produção de seus dramas.

Tudo isso devendo ser feito pelo escritor não apenas de maneira superficial, o que ocorria com grande parte das peças realistas (com exceções como as apontadas em ambas as peças analisadas no fragmento acima), buscando empregar a verossimilhança no cenário e no figurino, por exemplo, mas de maneira mais profunda, entendendo os indivíduos como frutos de um processo social que vem sendo construído ao longo de anos, portanto, alguém com hábitos, pensamentos, atitudes e até mesmo vícios que devem ser levados em consideração e apontados no momento da construção das cenas.

A sociedade brasileira muitas vezes não estava presente nos dramas realista, pois, baseados em temáticas que surgiam na França, os autores, mesmo no Brasil, reproduziam muitas situações comuns ao cotidiano francês e que genericamente serviriam também às situações nacionais, e então adaptavam a trama para ser apreciada pelos espectadores da sociedade carioca. Peças que falavam sobre problemas relacionados à prostituição e a como ela é capaz de desvirtuar jovens rapazes de família, por isso deveria ser condenada por aqueles pertencentes à burguesia também na realidade brasileira; ou então o problema da soberba sendo representado pela agiotagem; e até mesmo a questão do adultério ou do casamento por interesse, atitudes estas capazes de depreciar com o bem mais precioso a ser considerado por alguém da classe ascendente: a família.

4.3.4 Uso da linguagem

Machado de Assis tendo sido em sua juventude um grande defensor da moral e dos bons costumes em várias de suas críticas como em *Ideias sobre o Teatro* publicada em *O espelho*; além de ter-se declarado apreciador e adepto à nova tendência realista que surgia, por não simpatizar com os ideais românticos vigentes na época. O que teria feito com que Machado de Assis optasse por seguir outro caminho no momento de produções teatrais autorais – conforme declarado tanto por ele como pelo próprio Quintino Bocaiuva (na carta já citada no primeiro capítulo desta dissertação) – diferente daquele com o qual simpatizava e sobre o qual escrevia já há algum tempo em suas críticas?

Fica evidente que, apesar de partilhar das mesmas teorias de seus amigos realistas no que diz respeito à função moralizante a ser exercida pelo teatro, e também por acreditar na consolidação de uma arte que possuísse função no Brasil, não apenas com o objetivo de entretenimento, Machado julgava necessário consolidar uma arte propriamente brasileira baseada em aspectos observados no nosso cotidiano e na análise psicológica das pessoas que compunham a sociedade; acreditava que a população burguesa não deveria apenas aparentar

culta, mas carecia de ser preparada para conhecer e contemplar aspectos de grandes produções literárias as quais, mesmo quando encenadas, deveriam apresentar qualidade na articulação da linguagem, e não apenas serem apreciadas por apresentarem um espetáculo visual aos espectadores.

Para preparar o público para apreciação de encenações mais eruditas capazes de transmitir, além de instruções de boa conduta por meio de descrições sobre situações óbvias (encenadas nas peças realistas), novos conhecimentos geradores de reflexões a respeito da sociedade moderna que vinha surgindo, Machado baseou-se em um autor muito lido e admirado por ele em sua juventude, Musset, o qual ainda não havia obtido o merecido reconhecimento, mas que soube empregar muito bem e com muita qualidade em seus textos dramáticos, por meio dos provérbios, seus ideias modernos.

Em tal contexto, escrever provérbios dramáticos era uma atitude isolada, talvez um protesto tímido e puramente pessoal contra as formas teatrais hegemônicas na cena fluminense. E por isso mesmo sem qualquer tipo de consequência. Por outro lado, a fidelidade a Musset agora parece ser deliberada. Não se trata de uma escolha ditada pelo receio de escrever peças mais complexas, de outra natureza, como em 1862. Nem havia motivação para altos voos no contexto teatral brasileiro da virada do século XIX para o xx. Se essa hipótese for verdadeira, podemos então afirmar que voltar ao gênero de comédia que havia cultivado na mocidade só pode significar uma coisa: Machado não quis escrever peças com o mesmo alcance crítico, com a mesma densidade que encontramos em seus melhores romances e contos, nos quais, como ninguém, dissecou a natureza humana e os mecanismos sociais da vida brasileira de seu tempo. O teatro foi, para ele, na juventude e na maturidade, um gênero em que praticou a leveza, a concisão, a vivacidade do estilo e a poesia dos sentimentos. (Faria, 2006, p. 383).

Em síntese, mesmo que Machado de Assis, quando jovem, tenha deixado registrados em suas críticas os seus anseios relacionados ao teatro, principalmente, ao nacional, conforme declara o próprio Quintino Bocaiuva em sua carta “Por ora o nosso público quer emoções. Esta é a fase natural da infância da arte em um país estrangeirado na sua literatura”, ou seja, a sociedade brasileira ainda não estava preparada para compreender a função importante ocupada pelo teatro, assim como também ocorre com outras representações artísticas e literárias, portanto, com as informações e proposições apresentadas por João Roberto no fragmento acima, o autor teria decidido por produções teatrais mais amenas comparadas às suas produções narrativas. Contudo sem deixar de lado os ideais e o autor tão admirados por ele também dentro do gênero dramático, e é com base nas características dos provérbios dramáticos de Musset que se dará a análise das duas peças machadianas no capítulo a seguir.

5. ANÁLISE DA PRESENÇA DOS PROVÉRBIOS DRAMÁTICOS EM *O PROTOCOLO E NÃO CONSULTES MÉDICO*

Dado o objetivo deste trabalho em fazer uma análise comparativa entre a estrutura dos provérbios dramáticos de Alfred de Musset e a das peças de Machado de Assis, neste capítulo optamos por organizar tal análise justamente a partir do apontamento das características em comum existentes na produção de ambos os autores, destacando-as nas peças *O Protocolo* e *Não consultes médico*.

O Protocolo (de 1862) e *Não consultes médico* de 1896 tendo sido produções de períodos tão distantes, é importante observarmos que, apesar de o estilo da escrita machadiana ter se modificado com o passar dos anos em suas narrativas, isso não ocorre de forma tão marcante com o teatro, o qual sofrerá somente algumas alterações em temáticas com o objetivo de atender a pedidos dos organizadores dos eventos para os quais serão escritos os textos dramáticos, já que, após encenação de *Caminho da porta* e *O Protocolo* no Ateneu Dramático, Machado não levará mais suas peças a grandes palcos e apenas as produzirá para eventos e saraus cujos organizadores fizessem questão de uma representação teatral escrita por ele e viessem a convidá-lo para a composição.

Porém, não é novidade, mas necessário ressaltarmos o fato de que, como um grande e assumido admirador de Musset, mesmo concordando com os realistas no fato de o teatro estar necessitado de renovações, nosso dramaturgo optou por escrever suas peças dentro de outro formato, por motivos ainda questionados, também utilizado anteriormente pelo autor francês: os provérbios dramáticos.

Portanto, analisar as comédias machadianas utilizando como parâmetro o estilo escolhido por um autor admirado por ele – apesar de não reconhecido em seu período como deveria –, conforme o que aponta João Roberto Faria no excerto a seguir, é muito comum, além de se fazer necessário para a observação de detalhes do estilo e também do formato pelo qual optou por abordar temáticas tão relevantes em seu período.

Machado de Assis, como se sabe, foi um leitor voraz da literatura europeia. E ao contrário daqueles que escondem as suas fontes ou negam as influências sofridas, quase sempre fez questão de explicitar os seus empréstimos e apropriações. Por essa razão, estudar a sua obra de um ponto de vista comparatista tornou-se um filão que parece longe de estar esgotado. Se os seus diálogos com a literatura inglesa e francesa têm sido os mais abordados, já há também bibliografia sobre as leituras que fez das literaturas portuguesa, espanhola e italiana. (2006, p. 365).

Com relação às características mais marcantes utilizadas pelo autor francês e sobre as quais iremos falar neste capítulo como objetos de análise dentro da dramaturgia machadiana, é necessário observarmos que algumas delas foram resgatadas do início da tradição dos provérbios dramáticos quando Carmontelle, ainda no século XVII, utilizava tais provérbios como improviso nos grandes salões para a diversão dos frequentadores da corte, consoante o que aponta, ainda, Faria:

Carmontelle buscou reproduzir o tom das conversas de salão, imprimindo em suas peças uma certa naturalidade: não as “belas frases” ou “estilo”, dizia ele, “mas um grande desejo de conseguir o tom da verdade”. Com personagens colhidos nas classes altas, com assuntos leves e sem grandes conflitos dramáticos, seus provérbios se popularizaram e serviram de modelo a vários outros dramaturgos, entre eles Alfred de Musset, já no século XIX, em pleno Romantismo. (2006, p. 369).

No século XIX, quando Alfred de Musset começa a escrever seus textos teatrais retomando o estilo dos provérbios dramáticos, aproveita-se de algumas características já percebidas no século XVII, como por exemplo a busca por “imprimir o tom da verdade” sem a postura exagerada e declamatória utilizada pelos grandes dramas da época.

Além disso, Musset também fez uso de personagens pertencentes à burguesia (classe dominante) e não se importou tanto em criar expectativas através de “grandes conflitos”. Em alguns momentos, chegou até mesmo a reutilizar frases e temáticas de Carmontelle em suas produções.

Contudo, como um autor clássico, leitor dos grandes nomes da literatura desde muito cedo, e, por isso, apreciador da qualidade literária no que se refere ao estilo de escrita, Musset buscou também criar novos traços em seus provérbios elevando o uso da linguagem de maneira a trazer para sua obra recursos que lhe conferissem valor literário, sem deixar de lado também pensamentos modernos empregados em questões sociais importantes tratadas com profundidade psicológica através de diálogos entre as personagens, conforme está esclarecido a seguir:

Com regras mais frouxas que as do drama ou da tragédia, ou mesmo da comédia, o provérbio prestava-se aos intentos do autor. Sem ser preciso elaborar complicados arcabouços dramáticos, era possível, nesse tipo de peça centrada nas conversas entre personagens, trazer a poesia e o estudo de caracteres para o interior dos textos. Se a ação dramática era prejudicada, se o valor teatral – para a época – era diminuído, ganhava-se em literatura e alcance psicológico. A leitura de peças como *Un caprice* ou *On ne badine pas avec l'amour* mostram o quanto Musset distanciou-se do esquematismo e da superficialidade de Carmontelle, o quanto foi original em suas criações. Por outro lado, como negar que em outras peças aproveitou-se de

personagens e situações cômicas que já haviam aparecido em seu antecessor? (FARIA, 2006, p. 369).

Considerando todos os elementos apontados acima com relação à falta de centralidade na ação, visando empregar poeticidade nos diálogos entre as personagens, conferindo-lhes valor literário e psicológico; observaremos e analisaremos as duas peças a serem exploradas no *corpus* desta pesquisa com base tanto naquilo que é mantido por Musset em sua renovação na escrita de provérbios dramáticos quanto o que é inserido por ele como forma de refinar e caracterizar melhor o gênero.

5.1. Peças curtas e desprendidas de grandes conflitos

Um provérbio é sempre uma comédia em um ato, no máximo dois, com uma ação simplificada. Em sua forma mais característica, o provérbio dramático é uma pequena comédia elegante, que evita todo tipo de vulgaridade ou comicidade farsesca e que tira partido da vivacidade dos diálogos e da espíritosidade das personagens. (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2009, p. 280-281).

Para darmos início a esta análise, é importante citarmos a definição apresentada pelo *Dicionário do Teatro Brasileiro*, a qual aponta para o fato de os provérbios dramáticos serem um gênero curto, mas detentor de outras características que o foram enriquecendo ao longo do tempo. É pertinente destacarmos também o fato de que Alfred de Musset era um leitor e admirador, desde muito jovem, dos grandes clássicos assim como das grandes produções teatrais em virtude do contato que mantinha desde pequeno com as leituras, estimulado pelos próprios pais. Contudo, opta por construir suas produções literárias (assim como também o fez com a própria vida) na contramão dos padrões vigentes, de maneira independente das escolas literárias como o próprio Romantismo, por exemplo, não podendo, assim, ser considerado nem um autor clássico, nem também se constituindo como propriamente romântico.

Para seguir seu projeto de ruptura com os padrões, escolher um gênero teatral considerado como “menor” empregando uma linguagem bem trabalhada (clássica) para abordar temáticas românticas torna-se um bom caminho a ser seguido.

Justamente por isso, os provérbios dramáticos de Musset trazem histórias mais curtas, não sendo voltadas a grandes conflitos, e sem deixar de lado a qualidade literária quanto ao uso da linguagem; tais apresentam peças poucas personagens, porém bem trabalhadas por meio de características modernas, estilizadas mesmo como defensoras de determinadas ideologias.

Dessa forma, o autor francês traz de volta o gênero já utilizado anteriormente por Camontelle, porém com algumas reformulações as quais caracterizaram o gênero agora com estilo e linguagem mais elegantes.

De maneira muito parecida com a configuração feita por Alfred de Musset o faz Machado de Assis na criação de suas primeiras composições teatrais, o que repete em produções de sua maturidade, ou seja, o autor opta por uma estrutura curta, sem o foco voltado a grandes conflitos, além de bem elaborada, com detalhes bem trabalhados; tais procedimentos diferem dos padrões seguidos pelos melodramas apresentados no teatro de João Caetano, assim como também não seguem os padrões propostos pela nova tendência do teatro realista. Como grande e assumido admirador de Musset desde sua juventude, quando já fazia várias traduções de poemas do autor francês – além de traduzir, inclusive, *Un Caprice*, um dos provérbios ao qual, em sua tradução, dá o título de *Como elas são tolas* –, Machado se decide, então, por utilizar do mesmo estilo para dar início à produção de peças autorais.

O Machado dramaturgo retrata temáticas muito próximas às retratadas pelo teatro realista – com o qual, diga-se de passagem, concordava em vários ideais, deixando isso claro nas publicações que fez como crítico teatral na década de 50 –, mas através da estrutura dos provérbios dramáticos e compõe comédias escritas em um ato, curtas, não centralizadas em grandes conflitos, obtendo a apreciação do público durante o tempo em que fica em cartaz no Ateneu Dramático, assim como quando vai para São Paulo, mesmo com a persistência de uma crítica desfavorável.

Para distinguir melhor as peças apresentadas pelo teatro realista e aquelas que, tanto Musset quanto Machado optam por compor, Nilton de Paiva Pinto faz a seguinte analogia: “[...] empregamos as metáforas do conto e do romance, tomadas à teoria da narrativa, para contrapor o provérbio à comédia realista: o provérbio está para o conto como a peça teatral realista está para o romance” (2020, p. 154).

Ou seja, o eixo temático dos provérbios é único, trazendo poucas personagens, as quais se apresentam ao público de acordo com suas ações e falas ao longo do desenvolvimento da própria cena, sem necessidade de outras cenas que mostrem seu passado a fim de situar a plateia quanto às suas características principais, justificando determinadas formas de agir ao longo da peça; além do mais, os conflitos têm origem de situações irrelevantes e, muitas vezes, suas resoluções dão-se de maneira simples, já que a centralidade dessas peças deve ser voltada ao

uso da linguagem e ao provérbio que se pretende representar por meio do enredo que ganha materialidade na encenação.

Para apontar tal característica da brevidade das peças e da descentralização em grandes conflitos, podemos observar tais características sendo utilizadas por Alfred de Musset em 1837 em *Un Caprice*, a qual já utiliza logo abaixo do título “Comédie en un acte et en prose” (1837, p.1), ou seja, apontando duas questões bem peculiares para o momento literário: o fato de ser uma comédia curta, além da própria estrutura escolhida pelo autor, ou seja, a prosa. Posteriormente, já em 1849, período da maturidade de Musset, quando já não produzia com tanta assiduidade, temos *On ne saurait penser à tout*, igualmente com o título seguido por “Proverbe en un acte et en prose” (1849, p. 1), o que significa que o autor continuava apreciando a brevidade trazida pela estrutura dos provérbios.

Podemos comparar o que ocorreu com o autor francês ao que acontece na produção de Machado de Assis como dramaturgo, o qual optou por seguir na contramão das estruturas apreciadas pelo público burguês de seu período produzindo *O Protocolo*, trabalho aprimorado quando comparado ao que fizera em *Caminho da Porta* – peça responsável pela crítica desfavorável feita por Quintino Bocaiuva para o *Diário do Rio de Janeiro* –, porém ainda mantida em um único ato; aliás, tal atitude se repete em várias de suas produções teatrais, até sua chegada à maturidade quando, em 1896, escreve a penúltima peça, *Não consultes médico*, comédia em um ato e através da qual retoma seu apreço pelo estilo dos provérbios dramáticos.

Entretanto, mesmo sendo breves, os dois provérbios machadianos citados acima e sobre os quais se debruça esta análise apresentam qualidade literária em virtude da presença de alguns elementos importantes voltados à valorização do uso linguagem, a qual deveria ser de nível elevado e apresentar recursos literários, conforme defendia o próprio autor em seus textos como crítico teatral – do que passamos a tratar a seguir.

5.1.1 Utilização da linguagem

A linguagem é um dos artifícios mais reconhecidos dentre os utilizados por Machado de Assis em seus textos. Por apreciar leituras as quais vão desde os autores clássicos até aqueles com ideias e produções das mais inovadoras para o período – opinião manifestada por ele relativamente a Alfred de Musset e como ele próprio acabou se tornando –; traz, então, aquilo

que aprecia para suas produções teatrais da maneira como o fez com suas produções narrativas – através das quais ficou mais conhecido.

Com relação aos recursos linguísticos utilizados no teatro, Milton de Paiva Pinto assim se pronuncia: “[...] A artesanaria verbal é elaborada num registro artístico de nível elevado, o que não só é adequado, mas próprio do gênero provérbio, a que pertence a peça.

Trata-se de um texto equiparável aos de Alfred de Musset, em termos de qualidade literária” (2020, p. 116). Machado, ao optar por um gênero que aparentava ser “menor” diante de outras grandes produções já lidas e até traduzidas por ele, não o faz despreziosamente, já que os provérbios, tendo o objetivo de serem encenados para uma classe mais elevada, igualmente apresentam uma linguagem elevada, o que lhe permitiria o trabalho com recursos como construção de sentido por meio de metáforas ou de ironias, por exemplo, potencializando a literariedade de suas criações dramáticas.

Ao observarmos o início de *O Protocolo*, percebemos uma conversa entre o galanteador, Venâncio, e a ressentida moça casada, Elisa. Logo no início desse diálogo, o rapaz constrói suas falas por meio de metáforas que tanto servem para não deixar tão explícitos seus sentimentos por Elisa, por ainda não ter a certeza de ser correspondido, quanto para apresentar-se ao público como o típico galanteador, conhecedor de admiráveis palavras capazes de conquistar até mesmo uma mulher recém-casada num momento de fragilidades no casamento, como ocorre no seguinte trecho:

ELISA
Triste, por quê, meu Deus?
VENÂNCIO
Eu sei! Se a rosa dos campos me fizesse a mesma pergunta, eu responderia que era falta de orvalho e de sol. Quer que lhe diga que é falta de... de amor?
ELISA
(rindo-se)
Não diga isso!
VENÂNCIO
Com certeza, é.
ELISA
Donde conclui?
VENÂNCIO
A senhora tem um sol oficial e um orvalho legal que não sabem animá-la. Há nuvens...
(2003, p.186).

Na cena acima, Venâncio já havia levantado a questão que percebera relacionada aos problemas conjugais pelos quais a moça passava e, apesar da negação da mesma, ele se aproveita da fraqueza que observa para dizer que, se à rosa dos campos (referência a Elisa)

faltassem orvalho e sol, ficaria triste; contudo, Elisa, possuindo orvalho e sol (metáforas para a beleza resplandecente da moça, como forma de galanteio), teria na falta do amor a única explicação para sua tristeza. Com apenas essas poucas palavras, o autor já foi capaz de apresentar ao público a situação de crise existente no casamento e o risco para a instituição, sendo agravado pela presença de um conquistador tão próximo à mulher casada, estando sentado ele na sala de seu próprio lar.

Um pouco mais adiante na conversa, Venâncio tenta apresentar de alguma forma o que sente por ela:

VENÂNCIO

Esse é o engano. Basta essa exceção para trazer-me em um temporal. Tive até certo tempo o sossego e a paz do homem que está fechado no gabinete sem se lhe ciar da chuva que açoita as vidraças.

ELISA

Por que não se deixou ficar no gabinete?

VENÂNCIO

Podia acaso fazê-lo? Passou fora a melodia do amor; o coração é curioso e bateu-me que saísse, levantei-me, deixei o livro que estava lendo; era Paulo e Virgínia! Abri a porta e nesse momento a fada passava. (reparando nela) Era de olhos negros e cabelos castanhos.

ELISA

Que fez?

VENÂNCIO

Deixei o gabinete, o livro, tudo para seguir a fada do amor!

ELISA

Não reparou se ela ia só?

VENÂNCIO

(suspirando)

Não ia só!

ELISA

(em tom de censura)

Fez mal. (MACHADO DE ASSIS, 2003, pp. 187-188).

Utilizando a metáfora da “chuva que açoita as vidraças”, o autor na verdade está referindo-se ao amor como se o sentimento houvesse chegado de repente e que, antes de perceber-se apaixonado, estava “fechado no gabinete tranquilo”, com “sossego e paz”.

Porém, Machado dá indícios, ainda através do uso da linguagem, de que Elisa percebe estar sendo cortejada e, mesmo assim, mostra não corresponder aos sentimentos ao perguntar “Por que não se deixou ficar no gabinete?”, como se dissesse que era melhor o rapaz não se deixar levar pelo sentimento e voltar para seu estado anterior; repreende-o novamente quando diz que ele fez mal em seguir a “fada do amor” (metáfora referindo-se a Elisa novamente), pois

percebeu que ela “Não ia só!”, ou seja, coloca-se dessa forma ao perceber mais um indício de que a mulher a quem ele se referia era ela, por ser casada.

Além desses recursos em que o autor faz brevemente perfeita descrição das personagens em tão pouco tempo de cena, pratica eficiente utilização de metáforas bem construídas as quais, não só são responsáveis por apresentar as personagens, como ainda atribuem à peça o humor de forma sutil e elegante durante a apresentação, mesmo com poucas ações; ainda faz alusão ao romance francês *Paulo e Virgínia*¹¹ cuja intertextualidade poderia fazer referência ao “amor de Venâncio e Elisa”, como se o conquistador quisesse dizer que não pretendia ter em sua história um fim trágico como o do romance citado e, diferentemente de Paulo, foi “seguir a fada do amor”, pois estava decidido a assumir seu sentimento, mesmo que proibido, e disposto a consumir seu amor.

Machado é reconhecido por criar suas produções ficcionais centralizadas no uso de recursos da linguagem como forma da construção de sentido, inclusive no que se refere às suas produções dramatúrgicas, porém estas sempre feitas através de textos curtos em um único ato. Em 1896, com *Não consultes médico*, sua penúltima obra destinada ao teatro, não é diferente, conforme demonstraremos a seguir em um trecho que aparece já logo na segunda cena: após o diálogo entre o casal Magalhães e D. Adelaide, chega a então personagem centralizadora de características cômicas, além de responsável por proferir o provérbio que tematiza a peça, D. Leocádia:

D. LEOCÁDIA (para à porta, desce pé ante pé, e mete a cabeça entre os dois.) — Como vão os meus doentezinhos? Não é verdade que estão curados?

MAGALHÃES, à parte — É isto todos os dias.

D. LEOCÁDIA — Agora estudam a Grécia; fazem muito bem. O país do casamento é que vocês não precisaram estudar.

D. ADELAIDE — A senhora foi a nossa geografia, foi quem nos deu as primeiras lições.

D. LEOCÁDIA — Não diga lições, diga remédios. Eu sou doutora, eu sou médica. Este (indicando Magalhães), quando voltou da Guatemala, tinha um ar esquisito; perguntei-lhe se queria ser deputado, disse-me que não; observei-lhe o nariz, e vi que era um triste nariz solitário...

MAGALHÃES — Já me disse isso cem vezes.

D. LEOCÁDIA (voltando-se para ele e continuando) — Esta (designando Adelaide) andava hipocondríaca. O médico da casa receitava pílulas, cápsulas, uma porção de tolíces que ela não tomava, porque eu não deixava; o médico devia ser eu.

¹¹ Paulo e Virgínia: Trata-se de um romance francês do século XVII, escrito por Bernardin de Saint-Pierre, que conta a história de duas crianças de famílias diferentes criadas como irmão e irmã em uma ilha; contudo, durante a adolescência, surge um sentimento que é percebido pela mãe de Virgínia e, para afastá-los, a mulher envia a filha para estudar longe do amado. Quando Virgínia resolve voltar para a ilha, seu navio passa por um naufrágio e Paulo fica à distância vendo sua amada morrer sem poder fazer nada nem sequer falar sobre seus sentimentos por ela.

D. ADELAIDE — Foi uma felicidade. O que é que se ganha em engolir pílulas?
 D. LEOCÁDIA — Apanham-se moléstias.
 D. ADELAIDE — Uma tarde, fitando eu os olhos do Magalhães...
 D. LEOCÁDIA — Perdão, o nariz.
 D. ADELAIDE — Vá lá. A senhora disse-me que ele tinha o nariz bonito, mas muito solitário. Não entendi; dois dias depois, perguntou-me se queria casar, eu não sei que disse, e acabei casando.
 D. LEOCÁDIA — Não é verdade que estão curados?
 MAGALHÃES — Perfeitamente.
 D. LEOCÁDIA — A propósito, como irá o dr. Cavalcante? Que esquisitão! Disse-me ontem que a coisa mais alegre do mundo era um cemitério. Perguntei-lhe se gostava aqui da Tijuca, respondeu-me que sim, e que o Rio de Janeiro era uma grande cidade. “É a segunda vez que a vejo; eu sou do Norte. É uma grande cidade, José Bonifácio era um grande homem, a Rua do Ouvidor um poema, o chafariz da Carioca um belo chafariz, o Corcovado, o gigante de pedra, Gonçalves Dias, os Timbiras, o Maranhão...” Embrulhava tudo a tal ponto que me fez rir. Ele é doido? (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 516-518).

D. Leocádia já chega se referindo ao casal como “doentezinhos” e chamando-se a si própria de “médica”, de “doutora”. Na verdade, ela utilizou tais termos para se referir ao que acontecera no passado, já que D. Adelaide e Magalhães encontravam-se sozinhos e desiludidos quando ela resolve intervir pela união dos dois, o “remédio” mais adequado, ou seja, o casamento é a solução responsável por “curá-los” dos males dos quais sofriam. A respeito das repetições referindo-se às metáforas utilizadas com relação ao universo da medicina, dentre outras vistas em meio à comédia, Gabriela Pinheiro pronuncia-se da seguinte forma:

A repetição é tradicionalmente utilizada pela comédia como um excelente recurso de comicidade. Dessa forma, a frase citada por Magalhães e repetida várias vezes pela própria D. Leocádia representa uma das fontes geradoras de riso em *Não consulte médico*. Além disso, a repetição nos leva mais uma vez à ideia do enrijecimento de caráter (aquele enrijecimento que faz com que a pessoa tenha sempre o mesmo tipo de comportamento), apontada por Bergson como um dos mecanismos para se criar o cômico. (2008, p. 85).

A reiteração também seria uma forma de mostrar como a personagem acaba persistindo em falas e atitudes repetitivas, mesmo sendo algo que a torna motivo de deboche diante das outras pessoas, gerando, portanto, como consequência, um humor constituído de forma aparentemente despretensiosa e sutil, porém edificado a partir de artifícios da linguagem.

Além dessas expressões metafóricas e das repetições, também é utilizado um jogo de palavras para se referir ao próprio “país do casamento”, já explorado e apreciado pelo casal, o qual é agora apresentado ao público como futuros viajantes para a Grécia em decorrência de demandas do trabalho de Magalhães, enquanto o mesmo se dirige a D. Leocádia como “nossa geografia” para fazer alusão ao fato de ela ter sido a responsável por uni-los através do

matrimônio – a felicidade de ambos –, fato de que a “doutora” da peça se orgulha e sobre o qual fala muito ao longo de várias cenas.

Ainda ao final do mesmo fragmento, pode-se já conhecer uma das próximas personagens a entrar em cena, Dr. Cavalcante, por meio da fala de D. Leocádia ao referir-se a ele através de uma linguagem direta, dizendo que o achou “esquisitão” e ainda, de forma indireta, apresentando algumas falas misturadas e confusas que ouvira do rapaz (tais falas também são responsáveis por caracterizá-lo), como por exemplo ele ter dito que “a coisa mais alegre do mundo era um cemitério”, isto é, já se apresenta como um homem amargurado, ressentido e, indo mais a fundo na interpretação, desejoso até mesmo da própria morte – o que será confirmado posteriormente ao conhecermos, por meio de um diálogo, suas desilusões amorosas responsáveis por lhe trazerem grande sofrimento; tal situação pode, assim, aproximá-lo de uma personagem ultrarromântica, tanto que chega a mostrar seu apreço pelo Romantismo ao citar Gonçalves Dias¹² e *Os Timbiras*¹³; mesmo sendo autor pertencente à geração indianista, o poeta é citado juntamente com a obra cujos elementos mais característicos são desconexos daqueles sobre os quais falava o personagem, relacionados ao Rio de Janeiro e à Tijuca.

Os apontamentos acima referentemente às duas peças em análise evidenciam que a qualidade não está apenas em produções teatrais longas ou cheias de vivacidade e expressividade obtidas nas ações através de grandes conflitos; mostra-se, isto sim, que avaliar a qualidade vai muito além da extensão da peça, pois também existe a necessidade de se dar importância ao texto e ao uso da linguagem mesmo em uma representação teatral. De forma que a encenação não é necessariamente monótona pela falta de ações grandiosas ou exageradas no palco, mas ganha em qualidade quando requer observação de um público preparado para a apreciação artística e literária, desejo este nunca escondido pelo Machado crítico, conforme ele mesmo escreveu três anos antes da produção de *O Protocolo* em *O Espelho*.

A reforma da arte dramática estendeu-se até nós e pareceu dominar definitivamente uma fracção da sociedade.

Mas isso é o resultado de um esforço isolado operando por um grupo de homens. Não tem ação larga sobre a sociedade. Esse esforço tem-se mantido e produzido os mais belos efeitos; inoculou em algumas artérias o sangue das novas ideias, mas não o pode ainda fazer relativamente a todo o corpo social.

¹² Gonçalves Dias: Poeta do século XIX da primeira geração do Romantismo, indianista e nacionalista ufanista, sem apresentar teor crítico em suas obras, salienta apenas características que enalteçam traços dos índios e das paisagens brasileiras.

¹³ Timbiras: Poema indianista de 2034 versos divididos em introdução mais quatro cantos, escrito por Gonçalves Dias publicado em 1857.

Não há aqui a iniciativa direta, e relacionada com todos os outros grupos de filhos da arte.

A sua ação sobre o povo limita-se a um círculo tão pequeno que dificilmente faria resvalar os novos dogmas em todas as direções sociais.

Fora dessa manifestação singular e isolada – há algumas vocações que de bom grado acompanhariam o movimento artístico de sorte a tomarem uma direção mais de acordo com as opiniões do século. Mas são ainda vocações isoladas, manifestações impotentes. Tudo é abafado e se perde na grande massa. (1859, 25 set., p. 2).

O autor refere-se à nova tendência realista – com a qual simpatiza por possuir objetivos alinhados aos dele relativamente aos apontamentos dos maus hábitos da sociedade burguesa, acreditando na função de moralizar o público – quando fala sobre a “fração da sociedade” que está preocupada com a reforma dramática.

Mas acredita também que, para tal reforma, precisam surgir pessoas dispostas e com “novas ideias”, um dos grandes dificultadores da renovação; outro significativo obstáculo, do seu ponto de vista, era o despreparo da sociedade para compreender teatro como uma importante manifestação artística que não necessita de cópias apenas para entretenimento, mas sim de renovações para novas aprendizagens; para ele “a arte divorciou-se do público” (1859, 25 set., p. 1).

Mesmo indo ao encontro dos ideais dos realistas, não optou por construir seu teatro exatamente com os mesmos padrões justamente porque acreditava na renovação, em ideias novas, tencionando apresentar ao público uma comédia que, ao mesmo tempo, fosse capaz de transmitir preceitos moralizantes com qualidade artística no que se refere, inclusive, ao uso da linguagem – o que seria uma oportunidade perfeita de concretizar o seu projeto. Sendo ele um assumido admirador de Musset, conforme já apontado anteriormente, constrói suas comédias por meio de um trabalho muito parecido com o que fizera o autor francês também com relação ao uso da linguagem, conforme podemos notar no fragmento de um artigo em que João Roberto Faria fala a respeito de como se compunham as peças de Musset:

Musset evita todos os recursos conhecidos das comédias centradas nos enredos complicados ou nos personagens ridículos e tipificados. Nem a farsa, nem o *vaudeville* de Scribe, nem a comédia à italiana o seduzem. Ao invés da exuberante ação física dos atores, do excessivo movimento exterior, exige-lhes antes de tudo que saibam exprimir nas falas os sentimentos e as emoções dos personagens. Note-se, no entanto, que a proeminência dada aos diálogos não impede que o autor demonstre sua preocupação com os movimentos, os gestos e as inflexões que os personagens devem fazer em cena. As rubricas cuidadosas da comédia indicam que um teatro da linguagem não deve ser necessariamente um teatro da completa inação. (2006, p. 370).

Ou seja, não significa que peças não centralizadas em grandes conflitos nem nas atitudes das personagens possuam menor qualidade, pelo contrário, aqueles elementos cênicos retirados, nos provérbios, são substituídos por artifícios do uso da linguagem, sendo esta capaz de demonstrar situações passadas vividas pelas personagens.

São construídos diálogos configurando o perfil de cada um que está em cena, além de recursos responsáveis pela configuração do humor como a ironia, a metáfora, as contradições, dentre outros; tudo isso ainda é aliado ao cuidado com as ações que, mesmo sendo sutis, necessitam do momento e das palavras certas para ocorrerem. Do que resulta, então, um teatro de natureza literária e textocêntrica.

Observemos o trecho inicial de *Un Caprice*:

¹⁴**MATHILDE,**
seule, travaillant au filet.
 Encore un point, et j'ai fini.
Elle sonne; un domestique entre.
 Est-on venu de chez Janisset ?
LE DOMESTIQUE.
 Non, Madame, pas encore.

¹⁴ **MATHILDE.**

Sozinha, trabalhando na rede.

Mais um ponto e termino. Ela toca a campainha; um criado entra. Alguém veio da casa de Janisset?

O CRIADO.

Não, madame, ainda não.

MATHILDE.

É insuportável! Que eles voltem lá; apressem-se. O criado sai. Deveria ter pegado os primeiros pingentes que encontrei; são oito horas; ele está se arrumando; tenho certeza de que ele vai vir aqui antes que tudo esteja pronto. Será mais um dia de atraso. Ela se levanta. Fazer um porta-moedas escondido do meu marido, isso poderia parecer para muitos um pouco mais do que romântico. Após um ano de casamento! O que madame de Léry, por exemplo, pensaria se soubesse disso? E ele mesmo, o que pensaria? Bem! Talvez ele ria do mistério, mas não vai rir do presente. Por que esse mistério, afinal? Eu não sei; parece que eu não teria trabalhado tão animadamente na frente dele; isso teria parecido dizer a ele: Veja como penso em você; isso pareceria uma reprovação; enquanto mostrando-lhe meu pequeno trabalho terminado, será ele quem dirá que eu pensei nele.

O CRIADO,

voltando.

Trouxeram isso para a senhora da joalheria. Ele entrega um pequeno pacote a Mathilde.

MATHILDE.

Finalmente! Ela se senta novamente.

Quando o Sr. de Chavigny vier, avise-me.

O criado sai.

Então, minha querida bolsinha, vamos fazer o seu último arranjo. Vamos ver se você vai ficar vaidosa com esses pingentes? Nada mal. Como você será recebida agora? Você vai expressar todo o prazer que tivemos em fazer você, todo o cuidado que tivemos com a sua pessoa. Ninguém espera por você, senhorita. Só queriam te mostrar em todo o seu esplendor. Você terá um beijo pelo seu esforço? Ela beija sua bolsinha e para. Pobre coisinha! Você não vale muito; não te venderiam por dois luíses. Como é que me parece triste me separar de você? Você não foi feita para ser concluída o mais rápido possível? Ah! Você foi começada com mais alegria do que eu termino. Apenas quinze dias se passaram desde então; quinze dias, é possível? Não, não mais que isso; e quantas coisas em quinze dias! Chegamos tarde demais, querida? Por que essas ideias? Alguém está vindo, acho que é ele; ele ainda me ama.

MATHILDE.

C'est insupportable; qu'on y retourne; dépêchez-vous.

Le domestique sort.

J'aurais dû prendre les premiers glands venus; il est huit heures; il est à sa toilette; je suis sûre qu'il va venir ici avant que tout soit prêt. Ce sera encore un jour de retard.

Elle se lève.

Faire une bourse en cachette à son mari, cela passerait aux yeux de bien des gens pour un peu plus que romanesque. Après un an de mariage! Qu'est-ce que madame de Léry, par exemple, en dirait si elle le savait? Et lui-même, qu'en pensera-t-il? Bon! il rira peut-être du mystère, mais il ne rira pas du cadeau. Pourquoi ce mystère, en effet? Je ne sais; il me semble que je n'aurais pas travaillé de si bon cœur devant lui; cela aurait eu l'air de lui dire: Voyez comme je pense à vous; cela ressemblerait à un reproche; tandis qu'en lui montrant mon petit travail fini, ce sera lui qui se dira que j'ai pensé à lui.

LE DOMESTIQUE,

rentrant.

On apporte cela à Madame de chez le bijoutier.

Il donne un petit paquet à Mathilde.

MATHILDE.

Enfin!

Elle se rassoit.

Quand M. de Chavigny viendra, prévenez-moi.

Le domestique sort.

Nous allons donc, ma chère petite bourse, vous faire votre dernière toilette. Voyons si vous serez coquette avec ces glands-là? Pas mal. Comment serez-vous reçue maintenant? Direz-vous tout le plaisir qu'on a eu à vous faire, tout le soin qu'on a pris de votre petite personne? On ne s'attend pas à vous, mademoiselle. On n'a voulu vous montrer que dans tous vos atours. Aurez-vous un baiser pour votre peine?

Elle baise sa bourse et s'arrête.

Pauvre petite! tu ne vaux pas grand'chose; on ne te vendrait pas deux louis. Comment se fait-il qu'il me semble triste de me séparer de toi? N'as-tu pas été commencée pour être finie le plus vite possible? Ah! tu as été commencée plus gaiement que je ne t'achève. Il n'y a pourtant que quinze jours de cela; que quinze jours, est-ce possible? Non, pas davantage; et que de choses en quinze jours! Arrivons-nous trop tard, petite?... Pourquoi de telles idées? On vient, je crois; c'est lui; il m'aime encore.

Podemos observar que Mathilde se trata de uma moça recém-casada (assim com Elisa) mostrando-se ansiosa para fazer uma surpresa ao marido através de um presente feito por ela mesma (já lhe custando quinze dias de trabalho), ou seja, podemos percebê-la apaixonada e dedicada ao marido.

A personagem apresenta-se por meio de um monólogo enquanto faz reflexões sobre o presente e, mesmo dizendo “Pauvre petite! tu ne vaux pas grand'chose; on ne te vendrait pas deux louis. Comment se fait-il qu'il me semble triste de me séparer de toi?”, mostra que valoriza o porta-moedas (presente) sentimentalmente por ter passado tantos dias dedicada à produção daquele objeto.

O valor que o presente tem para Mathilde, apresentado através da forma como se dirige ao porta-moedas em seu monólogo, será justamente o elemento desencadeador do conflito em

torno do qual a comédia é construída, iniciado no fragmento a seguir, após a chegada de Madame de Léry:

¹⁵**MADAME DE LÉRY.**

C'est parfait. Bonsoir, chère Mathilde ; venez-vous ce soir à l'ambassade ?

MATHILDE.

Non, je compte rester.

CHAVIGNY.

Mais vous ne riez pas de mon histoire ?

MADAME DE LÉRY.

Mais si. Et qui est-ce qui a fait cette bourse ? Ah ! je la reconnais, c'est madame de Blainville. Comment ! vraiment vous ne bougez pas ?

CHAVIGNY,

brusquement.

À quoi la reconnaissez-vous, s'il vous plaît ?

¹⁵**MADAME DE LÉRY.**

Está perfeito. Boa noite, querida Mathilde; você vai esta noite à embaixada?

MATHILDE.

Não, pretendo ficar.

CHAVIGNY.

Mas você não ri da minha história?

MADAME DE LÉRY.

Mas sim. E quem é que fez este porta-moedas? Ah! eu a reconheço, é da madame de Blainville. Como assim! Você realmente não se mexe?

CHAVIGNY, *bruscamente.*

Como é que a reconhece, por favor?

MADAME DE LÉRY.

Pelo fato de ser azul, exatamente. Vi-a arrastando por séculos; levaram sete anos para fazê-la, e você pode imaginar que durante esse tempo sua finalidade tenha mudado. Ela pertenceu, em pensamento, a três pessoas que conheço. É um tesouro que você tem aí, senhor de Chavigny; é uma verdadeira herança que você fez.

CHAVIGNY.

Dir-se-ia que só existe um porta-moedas no mundo.

MADAME DE LÉRY.

Não, mas só existe um porta-moedas azul. Para mim, o azul é odioso; não significa nada, é uma cor tola. Não posso me enganar nisso; basta que eu a tenha visto uma vez. Assim como adoro o lilás, detesto o azul.

MATHILDE.

É a cor da constância.

MADAME DE LÉRY.

Bah! é a cor dos cabeleireiros. Só estou passando, você vê, estou em grande uniforme; é preciso chegar cedo nesse lugar; é uma confusão que pode quebrar o pescoço. Por que você não vai? Eu não perderia isso por nada.

MATHILDE.

Não pensei nisso e agora é tarde demais.

MADAME DE LÉRY.

Deixe disso, você tem todo o tempo. Olha, querida, vou chamar. Peça um vestido. Vamos mandar o senhor Chavigny embora com o seu pequeno móvel. Vou te arrumar, colocar dois raminhos de flores e te levar em minha carruagem. Vamos lá, é um negócio resolvido.

MATHILDE.

Não para esta noite; eu definitivamente fico.

MADAME DE LÉRY.

Definitivamente! é uma decisão tomada? Senhor Chavigny, então leve Mathilde.

CHAVIGNY, *seco.*

Não me intrometo nos assuntos de ninguém.

MADAME DE LÉRY.

Oh! oh! você gosta do azul, pelo que parece. Bem, ouça, sabe o que vou fazer? Dê-me um chá, vou ficar aqui. (Minha tradução)

MADAME DE LÉRY.

À ce qu'elle est bleue justement. Je l'ai vue traîner pendant des siècles ; on a mis sept ans à la faire, et vous jugez si pendant ce temps-là elle a changé de destination. Elle a appartenu en idée à trois personnes de ma connaissance. C'est un trésor que vous avez là, monsieur de Chavigny ; c'est un vrai héritage que vous avez fait.

CHAVIGNY.

On dirait qu'il n'y a qu'une bourse au monde.

MADAME DE LÉRY.

Non, mais il n'y a qu'une bourse bleue. D'abord, moi, le bleu m'est odieux ; ça ne veut rien dire, c'est une couleur bête. Je ne peux pas me tromper sur une chose pareille ; il suffit que je l'aie vue une fois. Autant j'adore le lilas, autant je déteste le bleu.

MATHILDE.

C'est la couleur de la constance.

MADAME DE LÉRY.

Bah ! c'est la couleur des perruquiers. Je ne viens qu'en passant, vous voyez, je suis en grand uniforme ; il faut arriver de bonne heure dans ce pays-là ; c'est une cohue à se casser le cou. Pourquoi donc n'y venez-vous pas ? Je n'y manquerais pas pour un monde.

MATHILDE.

Je n'y ai pas pensé, et il est trop tard à présent.

MADAME DE LÉRY.

Laissez donc, vous avez tout le temps. Tenez, chère, je vais sonner. Demandez une robe. Nous mettrons M. de Chavigny à la porte avec son petit meuble. Je vous coiffe, je vous pose deux brins de fleurettes, et je vous enlève dans ma voiture. Allons, voilà une affaire bâclée.

MATHILDE.

Pas pour ce soir ; je reste décidément.

MADAME DE LÉRY.

Décidément ! est-ce un parti pris ? Monsieur de Chavigny, emmenez donc Mathilde.

CHAVIGNY,

sèchement.

Je ne me mêle des affaires de personne.

MADAME DE LÉRY.

Oh ! oh ! vous aimez le bleu, à ce qu'il paraît. Eh bien ! écoutez, savez-vous ce que je vais faire ? Donnez-moi du thé, je vais rester ici.

Mathilde estava conversando com o marido, Chavigny, sobre um porta-moedas por ele tirado do bolso após ter reclamado de estar sentindo, há alguns dias, a falta de uma para guardar seu dinheiro, motivo que a levava a iniciar a produção de uma sacola tão cheia de pingentes e feita com tanto capricho para o presentear.

Entretanto, com a chegada de Madame de Léry, é revelado o fato de que Chavigny já havia sido presenteado (justamente com um porta-moedas!) por madame de Blainville – personagem citada ao longo da peça e responsável por “causar” o conflito em torno do qual a peça gira devido ao ciúme que Mathilde alimenta por pensar que o marido se interessa pela moça; mas tal objeto era diferente daquela que a outra estava produzindo: “C’est un trésor” “c’est un vrai héritage”. Ironicamente o presente teria sido tão valorizado devido ao tempo que levava para ser produzido, de “sept ans”, enquanto que, durante a alegria exagerada expressa por Mathilde na cena inicial, chega a personificar a referida peça com termos como “Pauvre

petite! Tu [...]”, supervalorizando o presente que estava a confeccionar justamente por pensar ser o período (“en quinze jours!”) em que passara trabalhando naquilo uma forma de tornar o agrado ainda mais valoroso.

Musset não tem seus textos teatrais voltados para grandes ações ou conflitos, por serem breves e as personagens apresentarem as principais características através de falas e atitudes no palco. E, muito embora utilize alguns recursos de linguagem como a ironia em momentos de conflitos (o que impunha elegância ao discurso das personagens), não há um trabalho tão bem elaborado no que se refere à composição de jogos de palavras entre conotação e denotação centralizando a construção do enredo, como ocorre na utilização da linguagem feita por Machado de Assis.

A respeito de recursos voltados ao uso da linguagem utilizados por Musset, João Roberto Faria comenta:

Mas indo mais longe que esses antecessores e enfatizando o cuidado literário na construção dos diálogos, o poeta ampliou as suas fontes e enriqueceu os seus textos, incorporando outras tradições e outros modelos, tais como os oferecidos por Corneille¹⁶ e Marivaux¹⁷. Com o segundo, sobretudo, Musset aprendeu a valorizar a linguagem galante e delicada, bem como o estilo lúdico que dá vivacidade aos diálogos e que os torna espontâneos, plenos de imprevistos, sutilezas e achados pitorescos, sem jamais perder de vista as regras do bom-gosto. (2006, p. 371).

Desse modo, fica claro que o autor francês estava mais voltado para a “forma” como as falas seriam reproduzidas dentro dos diálogos, pensando em uma maneira de imprimir-lhes elegância e sutileza até mesmo nos momentos de maior tensão nas discussões estabelecidas entre suas personagens, como ocorre, por exemplo, no momento em que Madame de Léry repreende Chavigny por não demonstrar que faz questão da presença da esposa ao seu lado no evento daquela noite, ao que ele responde: “Je ne me mêle des affaires de personne.”; trata-se de uma forma de não ser grosseiro, porém encerrando o assunto para não dizer nada contra sua vontade.

Conforme propõe Nilton de Paiva, o autor das *Memórias Póstumas* alcança efeitos os quais perpassam o texto todo para construir as peças analisadas neste capítulo (mesmo que de

¹⁶ Pierre Corneille: Apesar de conhecer, admirar e se basear nas regras da Poética de Aristóteles, deixa em suas produções um lugar marcado à margem de tais regras. Assim como Musset e Machado de Assis, um renovador dentro do estilo teatral de seu tempo.

¹⁷ Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux: Autor do século XVIII conhecido por valorizar muitos preceitos aristotélicos, principalmente aqueles da comédia, e também por uni-los ao estilo italiano da *Commedia Dell’Art*. Grande renovador da linguagem teatral.

momentos tão distantes em sua produção) e podem até ser considerados “poéticos” devido à qualidade e à expressividade com que atingem a encenação:

Porém, Machado de Assis é sobretudo um artista: a impressão que a cena produz, ou deve produzir, vem de sua linguagem, que se caracteriza pelos já mencionados dois planos: o da linguagem conotativa e o dos acontecimentos a que ela se refere, com muito pouca utilização dos termos próprios. No discurso da peça machadiana não domina a referencialidade direta, ele é, de certa forma, artificial: há estilização da realidade retratada por meio do emprego de figuras, de alusões diversas, de recursos, por que não dizer, poéticos. (PINTO 2020, p. 114-115).

5.2 Caracterização das personagens

As personagens representativas de características comuns à sociedade do período é um dos traços dos provérbios dramáticos, desde sua construção nos grandes salões da França quando produzidos por Carmontelle, até mesmo após serem aprimorados primeiramente por Musset e por outros autores daquele país, seguidos por Machado de Assis no Brasil.

As mesmas personagens representativas de atitudes comuns às da sociedade teriam também a função de trazer vivacidade e humor às comédias. Contudo sem a utilização dos exageros (considerados pelos autores supracitados) das personagens farsescas: apenas com sutileza e elegância as personagens eram capazes de produzir o riso por meio de algumas atitudes que permitiam identificá-las como o centro da crítica e da ironia durante determinadas cenas. A respeito disso, Cecília Loyola se manifesta da seguinte maneira:

Diferente da caricatura ou do tipo, essas personagens não se apresentam com traços fortemente marcados, enfaticamente distintivos, especialmente escolhidos e gravados. A comédia não vai buscar aí o elemento cômico. Ainda que a verossimilhança, de fato, se exerça ou deva se exercer na estrutura interna da obra, na ordenação estética do material, como lembra Antônio Candido¹⁸, tratando das dimensões possíveis de personagem e da transformação de seu estatuto nos séculos XIX e XX [...] (1997, p. 92).

¹⁸ (...) Poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes de mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior.

(...)

Assim, a verossimilhança propriamente dita-que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida) - acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ele se torna plenamente verossímil. (...) (CANDIDO, Antonio. A PERSONAGEM DE FICÇÃO. 1972, p.75).

Ainda que as personagens construídas por Alfred de Musset e também por Machado de Assis apresentem elementos capazes de configurá-las de forma cômica, é necessária uma análise mais minuciosa para a percepção dessas características por meio de atitudes – as quais também são delicadas e sutis, apresentadas por meio de rubricas às quais se deve conferir atenção no momento da representação – e através do rico trabalho por meio da palavra.

Ao mesmo tempo, é possível uma percepção, em ambos os autores, de ideais modernos empregado nas figuras que compõem as comédias, como por exemplo o fato de as mulheres se apresentarem como figuras determinantes para um desfecho pacífico, através do qual se pode perceber a defesa de tradições como o casamento ou a família e o desprezo a atitudes imorais ou às fraquezas que possam colocar em risco tais instituições.

É evidenciada também a sabedoria feminina em mediar situações, como é o caso de Lulu, D. Leocádia ou de Madame de Léry nas peças de ambos os autores; são elas ainda capazes de identificar o sentido das entrelinhas de um diálogo e conseguirem reverter os acontecimentos tão bem a específicos propósitos, como Elisa, Mathilde ou a Condessa, por exemplo.

Essas mulheres, apesar de também representarem elementos cômicos em algumas situações (ao longo do enredo), acabam por se configurarem como fortes, decididas e engenhosas, sem perderem, além de tudo isso, a beleza e a delicadeza em sua simplicidade, conforme aponta Helena Turnquist ao se referir às peças do autor francês: “Nas peças de Musset, a mulher está longe dos estereótipos femininos conhecidos do público de então: para a crítica, as jovens, por aliarem a simplicidade à ternura, figuram entre as mais belas e verdadeiras do teatro francês.” (2002, p. 366).

Cabe também citarmos as personagens masculinas, que tendem ao cômico por algumas fraquezas comumente demonstradas nos provérbios dramáticos através de atitudes e falas, conforme aponta Turnquist: “Outro aspecto que os críticos da época já destacavam é sua arte de criar tipos humanos: Clavaroche, Maître Blazius, Germain, Dame Pluche, entre outros, ridículos quase todos, fantoches alguns, todos dotados de um tique cômico que nunca é vulgar” (2002, p. 366).

Contudo, ainda assim não deixam de lado a sutileza de estilo, cabendo a homens como Venâncio, Pinheiro, Cavalcante, Chavigny ou ao próprio Marquês a coragem do enfrentamento de suas fragilidades em prol de lutar pela preservação da família e do casamento; para

Turnquist, a presença da comicidade nessas personagens está justamente por reunirem características comuns.

Em decorrência da importância de observarmos detalhadamente tais características, cabe a esta análise traçar um perfil apontando particularidades dessas personagens consideradas relevantes para a configuração de provérbios dramáticos os quais serão abordados, respectivamente, de acordo com a cronologia da publicação e a encenação das comédias.

5.2.1 Elisa e os pormenores dos diálogos

Trata-se de uma personagem de *O Protocolo* que apresenta discretamente características ambíguas, tendo em vista estar, no início da peça, sentada em sua sala a conversar com Venâncio após perceber seu casamento entrando em crise mesmo sendo recente; portanto, tudo indica que, se ela percebe os galanteios do rapaz, está permitindo que ele continue a cortejá-la. A princípio, demonstra isso muito discretamente, através de atitudes como a que se faz presente na rubrica a seguir:

VENÂNCIO —Eu sei! Se a rosa dos campos me fizesse a mesma pergunta, eu responderia que era falta de orvalho e de sol. Quer que lhe diga que é falta de... de amor?

ELISA — (rindo-se) Não diga isso! (MACHADO DE ASSIS 2003, p. 186).

Há uma discordância em relação à fala de reprovação ao galanteio ouvido por ela, e o que demonstra sua atitude ao rir. Um pouco mais adiante no diálogo, Venâncio começa a divagar sobre os motivos que fazem um homem abrir mão da tranquilidade em que se encontra para seguir todas as situações da vida que vêm a abordá-lo.

Porém, Elisa não deixa de pensar na “fada” a qual ele “seguia”, e pergunta ao rapaz com ar de curiosidade: “Mas que tencionava fazer se ela não ia só?”, como se aquilo houvesse lhe despertado interesse em saber do que era capaz um homem apaixonado por ela, mesmo estando casada. Ao ser acusada de não ter competência para falar sobre o amor, contudo, sente-se irritada (“com enfado”) e novamente o interpela: “Para que seguiu quem passava quieta pela rua? Supunha abrandá-la com as suas mágoas?”; assim, isenta-se da culpa, já que estava ela em casa quando foi procurada por ele; entretanto, ao despertar-lhe interesse, mais parecia que o moço queria reclamar sobre o amor ao invés de amar propriamente.

Mais adiante, após um desentendimento com Pinheiro em frente à prima, o marido sai e elas ficam sozinhas, momento este quando Elisa demonstra mais claramente já não se incomodar tanto com o distanciamento de que seu casamento padece:

LULU — Passam dias sem se falarem, e, quando se falam, é assim.

ELISA — Ah! isto é o que menos cuidado me dá. Ao princípio fiquei amofinada, e devo dizê-lo, chorei. São coisas estas que só se confessam entre mulheres. Mas hoje vou fazer o que as outras fazem: curar pouco das torturas domésticas. Coração à larga, minha filha, ganha-se o céu, e não se perde a terra. (MACHADO DE ASSIS 2003, p. 205).

Na fala acima, percebemos ter ela sofrido muito por não estarem se dando bem logo no início do casamento. Entretanto, qual seria a real intenção ao utilizar a expressão “Coração à larga”? Aparentemente seu coração já havia se desprendido de Pinheiro? Vejamos o fragmento a seguir, de João Roberto Faria:

Veja como nos dois diálogos realiza-se à perfeição o ideal do provérbio dramático. O duelo verbal entre os personagens, a graça da superioridade feminina nos assuntos do coração, a desenvoltura da mulher em oposição à timidez do homem. (FARIA, 2022, p. 5).

Mesmo que o crítico esteja se referindo a personagens da última produção dramática do autor, *Lição de botânica*, certamente nos caberia apontar algumas das características identificadas no diálogo entre D. Helena e o Barão, em comum com os diálogos tanto de Elisa com Venâncio, ao aconselhá-los sobre o melhor a fazer com relação à entrega ao amor, quanto em sua conversa com Lulu, justamente por esta se mostrar orgulhosa demais para voltar atrás e retomar sua rotina matrimonial.

Muito embora a moça demonstre o interesse que começa a sentir por Venâncio, ao mesmo tempo o rapaz parece-lhe uma ótima oportunidade de causar ciúmes no marido e de ressaltar seu valor e suas qualidades. Como uma prova de que também pode ser admirada por outro homem caso o próprio marido não a admire – daí podemos observar inclusive o termo que faz parte do provérbio principal da peça: “para caprichoso caprichosa”, anunciado por Lulu em meio ao enredo durante as intervenções que faz na tentativa de reconciliar o casal.

O “capricho” de Elisa é assentado também em alguns pensamentos modernos que deixa transparecer ao longo das cenas, através dos quais evidencia sua discordância com relação à diferença existente entre os direitos das mulheres e dos homens:

LULU — Pois explica, mestra.

ELISA — Não; saberás por ti mesma. Quero, entretanto, instruir-te de uma coisa. Não lhe ouviste falar no direito? É engraçada a história do direito! Todos os poetas concordam em dar às mulheres o nome de anjos. Os outros homens não se atrevem a

negar, mas dizem consigo: "Também nós somos anjos!" Nisto há sempre um espelho ao lado, que lhes faz ver que, para anjos faltam-lhes... asas! Asas! asas! a todo o custo. E arranjam-nas; legítimas ou não, pouco importa. Essas asas os levam a jantar fora, a dormir fora, muitas vezes a amar fora. A essas asas chamam enfaticamente: o nosso direito! (MACHADO DE ASSIS, 2003, pp. 205-206).

No diálogo, a moça fala à prima sobre a diferença entre o que é permitido aos homens e banido às mulheres (ao ver da sociedade). À liberdade maior que os homens, por si mesmos, se atribuem o direito de ter, Elisa chama, metaforicamente, de “asas”, e, através da ironia, mostra sua revolta em pensar que os poetas atribuem as “asas” às mulheres, chamando-as de “anjos”; porém é comum que somente os homens, mesmo não sendo “anjos” nem possuindo “asas” (significando liberdade), possam voar por onde quiserem. De sorte que Machado utiliza a voz da personagem para fazer uma crítica a uma das principais desigualdades que incide sobre o casamento na época.

Ao falarmos no provérbio em torno do qual gira a peça protagonizada por Elisa, temos como referência o provérbio dramático de Alfred de Musset, publicado na França em 1837, chamado *Un Caprice*, que apresenta igualmente um casal com pouco tempo de casamento e acaba por se desentender, criando-se uma pequena crise conjugal.

Mathilde seria uma moça muito interessada, além de dedicada ao marido, que inicia a peça fazendo, com as próprias mãos, um presente para agradar-lhe e surpreendê-lo; por isso mantém tal atitude em segredo. Igualmente a Elisa, ela também é uma personagem caprichosa e, ao descobrir que Chavigny já havia “adquirido um porta-moedas”, incomoda-se; a necessidade o levava a reclamar para a esposa, tempos atrás, e agora a retirava de seu bolso, azul, simbolizando um presente de madame de Blainville – a causadora dos desentendimentos entre os dois e principal responsável pelo ciúme da moça.

A protagonista passa, então, a exigir que o marido lhe dê o porta-moedas para poder jogá-lo no fogo como prova do amor que sentia por ela. Ao demonstrar-se enciumada, conseguimos observar em algumas falas de Mathilde a construção da ironia: “Que vous êtes gentille, chère Ernestine! Non, je ne veux pas priver ce bal de sa reine.” (Musset, 1837, p. 6). Nesse fragmento, está referindo-se à Madame Blainville como “reine” e dizendo que, se fosse ao evento da noite, iria “priver” sua “rival” da presença de Chavigny.

Contudo, diferentemente do que ocorre em *O Protocolo*, quem acaba protagonizando e representando a força, a beleza e a autonomia das mulheres em *Un Caprice*, é Madame de Léry, amiga e conselheira que vai até a casa do casal e entra em cena, quando Mathilde vê e questiona

a existência do porta-moedas. Exerceria, então, Madame de Léré uma função muito parecida com a de Lulu, porém com maior protagonismo e representatividade, justamente por serem dela falas como as da cena do desfecho:

¹⁹**MADAME DE LÉRY**

[...] Quand nous nous serons prouvé l'un à l'autre que je suis une coquette et vous un libertin, uniquement parce qu'il est minuit et que nous sommes en tête-à-tête, voilà un beau fait d'armes que nous aurons à écrire dans nos mémoires ! C'est pourtant là tout, n'est-ce pas ? Et ce que vous m'accordez en riant, ce qui ne vous coûte pas même un regret, ce sacrifice insignifiant que vous faites à un caprice plus insignifiant encore, vous le refusez à la seule femme qui vous aime, à la seule femme que vous aimiez !

On entend le bruit d'une voiture.

CHAVIGNY.

Mais, madame, qui a pu vous instruire ?

MADAME DE LÉRY.

Parlez plus bas, monsieur, la voilà qui rentre, et cette voiture vient me chercher. Je n'ai pas le temps de vous faire ma morale; vous êtes homme de cœur, et votre cœur vous la fera. Si vous trouvez que Mathilde a les yeux rouges, essuyez-les avec cette petite bourse que ses larmes reconnaîtront, car c'est votre bonne, brave et fidèle femme qui a passé quinze jours à la faire. [...] (1837, p. 29).

O fragmento acima já mostra que a peça se encaminha para um desfecho feliz, alcançado principalmente devido à intervenção de Madame de Léré, já que mostra a Chavigny o valor de Mathilde, o que a torna muito mais importante do que “un capriche”. Graças a Madame de Léré é que Chavigny descobrirá o esforço da esposa ao fazer-lhe um porta-moedas com tanto cuidado, tornando o presente muito mais valioso quando comparada àquele que ganhara de uma mulher sem nenhum tipo de importância para ele, uma vez que o rapaz deixa claro nunca ter se interessado por Madame Blainville.

Apesar de ser Madame de Léré se uma “coquete”, reconhece a importância do casamento e do amor verdadeiro, portanto acredita que o certo a ser feito por Chavigny é atender

¹⁹ **MADAME DE LÉRY.**

[...] Quando nós tivermos provado um ao outro que sou uma coquete e você um libertino, apenas porque é meia-noite e estamos sozinhos, eis um belo feito de armas que teremos para escrever em nossas memórias! Mas é apenas isso, não é mesmo? E o que você me concede rindo, o que nem sequer lhe custa um arrependimento, esse insignificante sacrifício que você faz a um capricho ainda mais insignificante, você o recusa à única mulher que o ama, à única mulher que você amou!

Ouve-se o barulho de uma carruagem.

CHAVIGNY.

Mas, madame, quem poderia tê-la informado?

MADAME DE LÉRY.

Fale mais baixo, senhor, ela está voltando, e essa carruagem está me esperando. Não tenho tempo para fazer-lhe minha moral; você é um homem de coração, e seu coração a fará. Se achar que Mathilde está com os olhos vermelhos, enxugue-os com este porta-moedas que suas lágrimas reconhecerão, pois foi sua boa, corajosa e fiel esposa que passou quinze dias fazendo-a. [...] (Minha tradução).

a “un caprice plus insignificante” para não perder “la seule femme qui vous aime”; portanto a defesa desses dois elementos, ao invés de continuar sendo “un libertin”, aproxima Musset das temáticas tratadas por Machado de Assis relativamente à importância da preservação do casamento, porém também aproxima o autor francês de alguns ideais românticos, avaliação ratificada por alguns críticos.

5.2.2 Lulu e as convenções sociais

Na comédia *O Protocolo*, a representação de ideais românticos é retratada através de algumas falas de Lulu, **que** acaba apresentando sutilmente seu posicionamento em cenas como a seguir:

LULU - Mas, prima, as nossas asas?

ELISA - As nossas? Bem se vê que és inexperiente. Estuda, estuda, e hás de achá-las.

LULU - Prefiro não usar delas.

ELISA - Hás de dizer o contrário quando for ocasião. Meu marido lá bateu as suas; o direito de jantar fora! Caprichou em não levar-me à casa de minha madrinha; é ainda o direito. Daqui nasceram os nossos arrufos, arrufos sérios. Uma santa zangar-se-ia como eu. Para caprichoso, caprichosa!

LULU - Pois sim! mas estas coisas vão dando na vista; já as pessoas que frequentam nossa casa têm reparado; o Venâncio Alves não me deixa sossegar com as suas perguntas. (2003, p. 206).

Lulu declara preferir “não usar delas”, referindo-se às asas (metáfora construída por Elisa para referir-se à liberdade e aos direitos), no diálogo acima, ao conversar com a prima casada e defensora dos direitos que as mulheres deveriam ter (ideias modernas), apesar de a sociedade atribuí-los apenas aos homens.

Ou seja, a personagem deixa claro não fazer questão alguma de defender as ideias modernas, mas preferir continuar a manter as tradições já estabelecidas socialmente, mostrando-se assim conservadora. Em seguida, reafirma seu posicionamento ao mostrar-se preocupada com o que “as pessoas” vão pensar ao perceberem que houve um desentendimento entre um casal recém-casado, ou seja, Lulu evidencia dar importância à visão que a sociedade tem a respeito da preservação das aparências no casamento, mesmo às custas de uma mentira e da infelicidade de Elisa quanto às atitudes de Pinheiro.

Em decorrência da visão conservadora que deixa transparecer ao longo da comédia, Lulu acaba lutando de maneira astuciosa para unir novamente a prima e o marido: ao descobrir o “capricho” de Pinheiro, decide provocá-lo contando-lhe uma história de forma alegórica:

LULU - Então, quantas caras tem a indiscrição?
 PINHEIRO - Duas.
 LULU - Boa moral!
 PINHEIRO - Moral à parte. Fala: o que é?
 LULU - Que curioso! É uma simples observação; não lhe parece que é mau desamparar a ovelha, havendo tantos lobos, primo?
 PINHEIRO - Onde aprendeste isso?
 LULU - Nos livros que me dão para ler.
 PINHEIRO - Estás adiantada! E já que sabes tanto, falarei. como se falasse a um livro. Primeiramente, eu não desamparo; depois, não vejo lobos.
 LULU - Desampara, Sim!
 PINHEIRO - Não estou em casa?
 LULU - Desampara o coração (2003, pp. 221-222).

Na conversa entre Lulu e Pinheiro, o “lobo” (metáfora para Venâncio) que anda por perto colocando em risco seu casamento, não se parece com uma mulher ingênua e desconhecadora de assuntos relacionados ao matrimônio, conforme apontado acima por Elisa.

Na verdade, a prima demonstra, através das metáforas, já ter observado os indícios do interesse de Venâncio em aproveitar-se do relacionamento já abalado, devido ao distanciamento entre o casal. Portanto, Lulu aconselha Pinheiro a não deixar o coração da “ovelha” (referência a Elisa) ao desamparo. Era preciso que ele desse mais atenção à esposa antes que a perdesse para outro interessado, sugerindo que o interessado “lobo em pele de cordeiro” já rondava a casa cujo dono, não o tendo identificado como tal, não colocara fim ao problema.

Portanto, pode-se perceber em Lulu, assim como em outras personagens já analisadas, a existência da personalidade romântica, que é, em vários momentos da peça, sobreposta pela consciência da realidade e por atitudes perspicazes as quais acabam por tornar-se responsáveis pelo desfecho favorável à valorização de preceitos morais e das práticas dos bons costumes os quais deveriam ser reproduzidas pela sociedade burguesa de seu período, conforme defende Machado de Assis em seus textos críticos:

[...]
 O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido 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. (ASSIS, 25 set. 1859, p. 2).

Logo, o autor, em sua crítica, defendia que o teatro apontasse à sociedade aquilo que era indevido e inadequado de ser praticado, como no caso acima – a função exercida por Venâncio ao cortejar uma mulher casada.

Seria também função do teatro, conforme aponta Machado de Assis, indicar aquilo que realmente deve ser praticado pela sociedade burguesa, e tais apontamentos couberam à prima Lulu, a qual é responsável por estabelecer a paz em meio ao casamento dos protagonistas.

5.2.3 Pinheiro e as ideias patriarcais

Pinheiro atua em *O protocolo* como marido que não cumpre tão bem as funções que o matrimônio lhe exige, continuando, aliás, com alguns maus hábitos da solteirice, conforme a própria esposa aponta na fala a seguir:

ELISA - Hás de dizer o contrário quando for ocasião. Meu marido lá bateu as suas; o direito de jantar fora! Caprichou em não levar-me à casa de minha madrinha; é ainda o direito. Daqui nasceram os nossos arrufos, arrufos sérios. Uma santa zangar-se-ia, como eu. Para caprichoso, caprichosa! (2003, p. 206).

Para ele, conforme apontado acima pela própria esposa, por ser homem, possuía alguns direitos negados às mulheres durante o casamento; dessa maneira, ao perceber o incômodo da esposa com relação a suas atitudes, toma a decisão de intensificar suas condutas para mostrar que não se importa com os “caprichos” de Elisa, como por exemplo ao dizer que não jantará em casa no dia do aniversário dela.

Por estar vivendo um momento de crise no seu casamento, em conversa com o “amigo” Venâncio, Pinheiro deixa evidentes algumas opiniões negativas a respeito do assunto, mostrando as etapas pelas quais passa o matrimônio através de uma gradação, comparando a vida conjugal a uma viagem à China, tratando as duas situações com igual decepção:

PINHEIRO – Ou não vá à China, como queira. De fora, conjecturas, sonhos, castelos no ar, esperanças, comoções... Vem o padre, dá a mão aos noivos, leva-os, chegam às muralhas... Upa! estão na China! Com a altura da queda fica-se atordoado, e os sonhos de fora continuam dentro: é a lua-de-mel; mas, à proporção que o espírito se restabelece, vai vendo o país como ele é; então poucos lhe chamam celeste império, alguns infernal império, muitos purgatorial império! (2003, p.195).

Contudo, devido a outras falas, que evidenciam o pensamento patriarcal de Pinheiro, ele também acredita que seja de sua responsabilidade o possível envolvimento extraconjugal da própria esposa que está para acontecer. Em conversa com Lulu (já apontada acima), a moça abre-lhe os olhos para que volte a enxergar a própria casa e o intruso já exitoso em invadir o lar e prestes a fazê-lo também quanto ao casamento. O desfecho da peça dá-se por meio da

“redenção” do marido diante da desatenção e das duras palavras anteriormente direcionadas à sua esposa, além da expulsão daquele que representara riscos ao seu casamento, forma de reforçar a ideia da importância de tal instituição para a sociedade burguesa.

Podemos comparar as atitudes de Pinheiro às de Chavigny, personagem de Alfred de Musset em *Un caprice*, já que a personagem criada pelo autor francês age de forma igualmente caprichosa quando mostra a Mathilde o porta-moedas obtido como um presente de Madame Blainville (moça aparentemente responsável por desentendimentos anteriores em seu casamento e alvo do ciúmes da esposa).

Ao perceber ter causado desconforto na esposa, após ela lhe pedir para que entregasse a bolsinha como prova de seu amor, Chavigny resolve que não entregaria o presente causador da intriga, mantendo sua opinião até o fim da peça, momento no qual ocorre sua conversa com Madame de Léry, após também sentir ciúmes de Elisa, e finalmente compreende que o casamento e o amor da esposa são na verdade muito mais importantes que um simples porta-moedas.

Porém, conseguimos distinguir em alguns pontos os comportamentos do marido francês e do marido brasileiro, apresentando este falas e atitudes as quais mostram maior desdém com relação à esposa e ao casamento, como se Machado de Assis quisesse realmente intensificar as características negativas daqueles que pensam mal do matrimônio e, conseqüentemente, acabam praticando atitudes danosas a tal instituição; já no caso de Chavigny, apesar de, em alguns momentos, encontrarmos indícios de sua infidelidade, no decorrer dos diálogos, **ele** acaba por declarar em relação a Madame Blainville: “Ah, grand Dieu ! je ne l’ai jamais aimée”, o que significa ter falado sobre a moça para causar ciúmes em Mathilde e fazer-lhe um “capricho” também.

5.2.4 D. Leocádia e o cômico

D. Leocádia é a personagem que mais se destaca em *Não consultes médico* justamente porque, em vários momentos, é colocada (ou se coloca) como a “médica” da comédia, o que a torna diretamente ligada ao provérbio em torno do qual a peça gira: “não consultes médico, consulta alguém que tenha estado doente”. Seria ela uma “médica” responsável por cuidar de “enfermidades morais” e, para tratar de tais questões, aponta sempre soluções que recorrem a maneiras absurdas ou explicações igualmente descabidas; porém, ao final, ele acaba levando as personagens a encontrarem aquilo de que realmente precisavam.

D. LEOCÁDIA — Pode ser frade sem ficar no convento. No seu caso o remédio naturalmente indicado é ir pregar... na China, por exemplo. Vá pregar aos infiéis na China. Paredes de convento são mais perigosas que olhos de chinesas. Ande, vá pregar na China. No fim de dez anos está curado. Volte, meta-se no convento, e não achará lá o diabo.

CAVALCANTE — Está certa que na China...

D. LEOCÁDIA — Certíssima.

CAVALCANTE — O seu remédio é muito amargo! Por que é que não manda antes para o Egito? Também é país de infiéis.

D. LEOCÁDIA — Não serve; é a terra daquela rainha... Como se chama?

CAVALCANTE — Cleópatra? Morreu há tantos séculos!

D. LEOCÁDIA — Meu marido disse que era uma desmiolada.

CAVALCANTE — Seu marido era, talvez, um erudito. Minha senhora; não se aprende amor nos livros velhos, mas nos olhos bonitos; por isso, estou certo de que ele adorava a V. Exa.

D. LEOCÁDIA — Ah! Ah! Já o doente começa a adular o médico. Não, senhor, há de ir à China. Lá há mais livros velhos que olhos bonitos. Ou não tem confiança em mim?

CAVALCANTE — Oh! tenho, tenho. Mas ao doente é permitido fazer uma careta antes de engolir a pílula. Obedeço; vou para a China. Dez anos, não?

D. LEOCÁDIA, levanta-se — Dez ou quinze, se quiser; mas antes dos quinze está curado.

CAVALCANTE — Vou. (2003, pp. 535-536).

No excerto acima, D. Leocádia “receita” ao dr. Cavalcante que vá curar seus males da alma na China, tendo ele dito anteriormente que acreditava possuir o dom da pregação, porém não conseguia ficar preso em um convento. Então a senhora acredita que a China seria um lugar longe e diferente o suficiente para ele se curar sem as “paredes de convento” as quais seriam perigosas, pois acabaria pensando ainda mais na moça que o fez sofrer. Para explicar isso, ela ainda utiliza o recurso das palavras construindo a seguinte metáfora: “O silêncio far-se-á boca da moça, a solidão será o seu corpo”, ou seja, por onde Cavalcante olhasse, em momentos de solidão, teria lembranças da sua amada capaz de abandoná-lo para casar-se com o primo.

O mais interessante, que leva à comicidade da peça, inclusive, é o fato de todos crerem que os diagnósticos da viúva não só estavam corretos, mas também acreditarem na eficácia deles somente porque havia dado certo o plano para unir D. Adelaide e Magalhães, o que não significava necessariamente que as demais “prescrições” de D. Leocádia seriam eficientes. O exagero nesse caso não é encontrado em função das atitudes ou da forma como as personagens falam, mas sim de forma mais discreta e elegante, apenas por meio da conversa entre as personagens, que nos permite observar toda a crença que elas depositam na “médica” da família.

Com relação à construção das personagens, podemos observar, conforme já citado, que a caracterização de cada personagem (como um traço marcante dos provérbios dramáticos) é determinada de acordo com suas falas e atitudes ao longo do desenvolvimento das ações, como acontece em relação a de D. Leocádia, que, apesar de respeitada por todos da casa (inclusive

pelo dr. Cavalcante), comporta-se de forma extravagante e demonstra isso por meio das “receitas” prescritas às demais personagens que aparecem em cena.

Tal extravagância também pode ser percebida em personagens de Alfred de Musset como por exemplo a Condessa de “*On ne saurait penser à tout*”, a qual se mostra uma mulher superficial, vaidosa e até mesmo de atitudes desmedidas.

O fragmento seguinte mostra o momento em que o Marquês, mesmo apaixonado por ela, após não conseguir nem ao menos estabelecer um diálogo com sua amada, preocupada apenas com o penteado e a roupa, acredita estar longe da presença da moça e passa a fazer reflexões sobre a personalidade dela:

²⁰**LE MARQUIS,**

de même. Impardonnable? ce n'est pas possible. Quand je la reverrai, elle me pardonnera. Allons, Germain, je veux sortir. Oui, sans doute, il faut que je la revoie. Elle est si bonne, si indulgente! et si gracieuse et si belle! pas une femme ne lui est comparable.

LA COMTESSE,

à part.

Je laisse passer cette distraction-là.

LE MARQUIS,

de même.

Il est bien vrai qu'elle est coquette en diable, et paresseuse... à faire pitié ! Son étourderie continuelle...

LA COMTESSE,

présentant le papier.

²⁰ LE MARQUIS, *do mesmo modo.*

Imperdoável? Isso não é possível. Quando eu a reencontrar, ela me perdoará. Vamos, Germain, quero sair. Sim, sem dúvida, preciso revê-la. Ela é tão boa, tão indulgente! E tão graciosa e tão bela! Nenhuma mulher se compara a ela.

LA COMTESSE, *para si mesma.*

Vou ignorar essa distração.

LE MARQUIS, *do mesmo modo.*

É verdade que ela é coquete pra valer e preguiçosa... dá até pena! Sua distração constante...

LA COMTESSE, *apresentando o papel.*

O retrato está se estragando... Senhor Valberg!

LE MARQUIS, *do mesmo modo.*

Essa distração constante dela, será que realmente convém a um homem sensato? Teria ela a calma, a presença de espírito, a serenidade de caráter necessárias em um casamento? - Eu teria muito trabalho com essa mulher.

LA COMTESSE.

Isso merece ser ouvido.

LE MARQUIS.

Mas ela é uma musicista tão talentosa! - Germain! - Ah! Como seríamos felizes, sozinhos, em algum lugar tranquilo, com alguns amigos, com tudo o que ela gosta, pois tenho certeza de que também a amaria.

LA COMTESSE.

Muito bem.

LE MARQUIS.

Mas não, ela gosta do mundo, das festas! - Germain! - Bem, eu não ficaria com ciúmes. Quem poderia sentir ciúmes de uma mulher assim? - Germain! - Eu a deixaria fazer o que quisesse; amaria por ela essas diversões que me entediam; me orgulharia de vê-la admirada; confiaria nela como em mim mesmo, e se um dia ela me traísse... - Germain! - eu lhe cravaria uma faca no coração. (Minha tradução)

Le portrait se gâte... Monsieur de Valberg !

LE MARQUIS,

de même.

Son étourderie continuelle pourrait-elle véritablement convenir à un homme raisonnable? Aurait-elle ce calme, cette présence d'esprit, cette égalité de caractère nécessaires dans un ménage? — J'aurais fort à faire avec cette femme-là.

LA COMTESSE.

Ceci mérite d'être écouté.

LE MARQUIS.

Mais elle est si bonne musicienne! — Germain! — Ah! que nous serions heureux, seuls, dans quelque retraite paisible, avec quelques amis, avec tout ce qu'elle aime, car je serais sûr de l'aimer aussi.

LA COMTESSE.

À la bonne heure.

LE MARQUIS.

Mais non, elle aime le monde, les fêtes! — Germain! — Eh bien! Je ne serais pas jaloux. Qui pourrait l'être d'une pareille femme? — Germain! — Je la laisserais faire; j'aimerais pour elle ces plaisirs qui m'ennuient; je mettrais mon orgueil à la voir admirée; je me fiera à elle comme à moi-même, et si jamais elle me trahissait... — Germain! — je lui plongerais un poignard dans le cœur. (MUSSET, 1837, p. 25).

O cômico no monólogo do Marquês é intensificado pelo fato de ele, sendo um rapaz distraído e desatento, estar refletindo se a Condessa realmente lhe seria uma boa esposa, com as seguintes palavras: “Son étourderie continuelle pourrait-elle véritablement convenir à un homme raisonnable?”.

Ou seja, a forma como ele se descreve destoa do modo como realmente age, mas consegue enxergar e descrever perfeitamente a moça, ainda que esteja apaixonado e seu discurso alterne entre paixão e realidade, o que é reforçado através de características como “bonne” e “gracieuse”, que se contrapõem a “coquette en diable, et paresseuse”.

Assim, ao mostrá-la de forma idealizada, o Marquês evidencia momentos que lhe agradam, porém sabe exatamente quais são as extravagâncias da moça. É também o que ocorre com D. Leocádia, respeitada por todos devido aos acertos que obtivera com sua “medicina”, muito embora seja também motivo de deboche como consequência de seus exageros.

Com relação à importância da observação das ações e das falas das personagens, temos a seguinte pontuação:

O texto dramático, em sua dupla composição - texto principal e secundário -, pode ser representado em cena e na imaginação do leitor, funcionando, portanto, como um texto literário (a concretização, conforme R. Ingarden, ocorre no momento da leitura, quando se atualizam os aspectos esquematizados na estrutura da obra).

Por essa razão, ler um texto de teatro pressupõe uma habilidade especial do leitor que dele se acerca. Este leitor, mesmo sem se dar conta, só compreenderá o texto se conseguir reconstruir interiormente o mundo em movimento que as diferentes cenas

oferecem. O texto dramático tem características específicas que o distinguem do simples diálogo: apresenta um canal de comunicação direto com os leitores, operando, ao mesmo tempo, em dois níveis: o fictício e o não-fictício. O leitor que "vê" em sua imaginação o espetáculo "contido" no texto leva sobre o espectador a vantagem de poder reproduzi-lo quantas vezes quiser ou julgar necessário. (TURNQUIST, 2002, p. 324).

Ou seja, um dos principais elementos que Machado de Assis acredita que mereça ser recuperado no teatro – veículo de grande influência sobre a sociedade assim como os jornais, conforme ele mesmo defendia – é o seu valor literário, não sendo apenas uma forma de entretenimento, mas uma maneira de fazer com que o público fosse capaz de refletir através das ações representadas pelas personagens no palco.

E, para isso ocorrer, Helena Turnquist defende que seja necessário ir além de simples diálogos, justamente o que pode ser encontrado tanto nas peças de Musset quanto nas de Machado, a partir das quais é necessária uma análise tanto da linguagem e das palavras utilizadas pelas personagens, quanto das atitudes e reações que elas têm diante dos acontecimentos do enredo. Tudo sendo possivelmente apresentado por meio do provérbio dramático, gênero com a finalidade propriamente de destacar traços característicos de sociedade burguesa, sendo um produto cultural muito marcante da sociedade da primeira metade do século XIX, o que será apresentado através das personagens a seguir.

5.2.5 D. Carlota e o Romantismo

Em *Não consultes médico*, Carlota é a personagem que representa a moça romântica; consequentemente, ela acabou se entregando ao amor, apaixonou-se pelo capitão de engenharia, foi enganada e trocada por uma viúva espanhola.

No momento em que as cenas da comédia acontecem, Carlota já está abandonada e sofrendo por ainda pensar no moço – é a típica romântica sofredora, pálida e, conforme visto em sua própria fala (“D. CARLOTA – Não, senhor; desculpe-me, sou um pouco tonta. Vou levar o livro à minha prima”), considerada por si mesma e por suas atitudes como uma jovem ingênua, tímida e ensimesmada, desiludida com a vida e sem considerar importantes as alegrias do cotidiano.

Carlota é filha de D. Leocádia; torna-se, assim, contraditório que a mãe, tão eficiente na cura de tristezas, não tivesse ainda encontrado solução para os problemas da filha! Em

decorrência disso, a viúva, preocupada com os “males da alma” de Carlota, engaja-se para encontrar um “diagnóstico” eficiente também para a filha; para tanto, acredita que uma boa alternativa seria uma viagem à Grécia, na companhia do casal Magalhães e D. Adelaide, pois assim a moça poderia distrair-se em meio às paisagens e aos monumentos encontrados naquele país, dando fim à tristeza que lhe tomava conta dos dias.

A configuração de uma personagem romântica compondo o elenco da peça machadiana poderia representar nada menos que uma crítica. Além disso, a reprodução de tais características denominadas por D. Leocádia como os “males da alma” capazes de serem “curados” pela “medicina” da viúva, também caracterizaria a presença da sátira, pois, se o mal dos românticos, para eles incurável, pode ser solucionado através de figura cômica como ela, então significa que há males maiores do que esse para afligirem aquela sociedade burguesa.

Assim também, conseguimos perceber aí a crítica aos ideais românticos (representados pela história vivida por Carlota em seu passado) incapazes de sobreviverem em confronto com a realidade. O seja, isso explica o desfecho de Carlota, pois a moça acaba casando-se com dr. Cavalcante, sofredor dos mesmos males, e conseguindo, através de uma atitude concreta (o casamento), ser verdadeiramente feliz, sem necessitar de outras ilusões e distrações, como a viagem à Grécia ou as que vivera anteriormente. De uma forma rápida e concisa, Cacciaglia apresenta a seguinte abordagem:

Em *Não consultes médico* (1896) encontramos temas e paixões amortecidas, a atmosfera da melhor narrativa machadiana. Uma jovem consegue superar uma decepção amorosa. Mesmo abatida pela experiência, e tentada a morrer, prefere adaptar-se à vida e ir em frente. Logo depois se casará: a vida deve continuar, não obstante tudo, deixando-se de lado todo sentimentalismo doloroso. (1980, pp. 73-74).

O crítico deixa clara a mudança pela qual a personagem passa ao longo dos acontecimentos da comédia, sendo ela capaz de encontrar por si própria a solução para seus problemas de maneira real, sem idealizações e, ainda, casando-se, o que aponta novamente a importância que Machado de Assis continua conferindo ao tema da preservação da instituição do casamento e da família, mesmo com o passar de tantos anos desde as primeiras comédias por ele compostas.

5.2.6 Cavalcante e a sátira

Dentre todas as personagens apresentadas nas duas peças, Cavalcante, de *Não consultes médico*, é a que mais apresenta traços de comicidade, pois ocorre a todo momento paródia daqueles ultrarromânticos dispostos ao eterno sofrimento em consequência de terem perdido seu amor.

O rapaz apaixonara-se por uma moça, porém ela o abandonou e casou-se com um primo, causando-lhe sofrimento do qual ele se sente incapaz de livrar-se. Sua história é apresentada a D. Leocádia por Magalhães, seu amigo de longa data:

MAGALHÃES — Quatro palavras. Cavalcante estava em comissão do nosso governo, e frequentava o corpo diplomático, onde era muito bem-visto. Realmente, não se podia achar criatura mais dada, mais expansiva, mais estimável. Um dia começou a gostar da peruana. A peruana era bela e alta, com uns olhos admiráveis. Cavalcante, dentro em pouco, estava doido por ela, não pensava em mais nada, não falava de outra pessoa. Quando a via ficava estático. Se ela gostava dele, não sei; é certo eu o animava, e já se falava em casamento. Puro engano! Dolores voltou para o Peru, onde casou com um primo, segundo me escreveu o pai.

D. LEOCÁDIA — Ele ficou desconsolado, naturalmente.

MAGALHÃES — Ah! Não me fale! Quis matar-se; pude impedir esse ato de desespero, e o desespero desfez-se em lágrimas. Caiu doente, uma febre que quase o levou. Pediu dispensa da comissão, e, como eu tinha obtido seis meses de licença, voltamos juntos. Não imagina o abatimento em que ficou, a tristeza profunda; chegou a ter as ideias baralhadas. Ainda agora, diz alguns disparates, mas emenda-se logo e ri de si mesmo. (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 520).

Podemos perceber que Cavalcante fora um jovem muito alegre e com carreira promissora, porém, após conhecer Dolores e ficar perdidamente apaixonado pela moça, esqueceu-se de tudo para pensar nela. Como se mostra muito sentimental, seria totalmente justificável deixar-se abater tão profundamente pela partida e pelo casamento da moça com outro homem, chegando ao extremo de pensar em se matar para, então, esquecê-la. A maneira exagerada e sentimental com que se comportou após a decepção que sofreu, fez o rapaz enxergar a morte como a melhor saída.

Esses traços comuns às personagens românticas são, ao longo da comédia, motivo de deboche das demais personagens quando o veem e percebem seu comportamento peculiar. A própria D. Leocádia chega a considerá-lo “esquisitão”. Carlota, ao encontrar-se com ele pela primeira vez, e mesmo sendo uma moça sempre pálida e triste, acaba por rir-se dele e a chegar “mais corada” em casa: “Ele passava ao longe, a cavalo, tão distraído que levava a cabeça caída entre as orelhas do animal; ri da posição, mas lembrei-me que podia cair e ferir-se, e estremeci toda.” (ASSIS, 2003, p. 524)

O interessante é que alguns comentários da própria personagem mostram que ele mesmo percebe que seus modos e pensamentos românticos destoam daquilo que é considerado normal pelas demais pessoas, como mostra, por exemplo, a fala seguinte: “De um modo velho, alguns dizem que já obsoleto e arcaico. Penso em fazer-me frade. Há de haver em algum recanto do mundo um claustro em que não penetre sol nem lua” (ASSIS, 2003, p. 534).

Nota-se, nesse fragmento, o momento em que a referida personagem conversa com a viúva que está procurando diagnosticá-lo, tendo em vista a intenção de se trancar num seminário para se esquecer do amor não correspondido, atitude que não condizia com a sociedade em que as personagens da peça vivem, a segunda metade do século XIX.

D. Leocádia, de forma mais racional, mesmo já sendo personagem incumbida de garantir a comicidade da peça, aponta-lhe algumas saídas mais condizente aos rapazes de seu tempo: “Diga-me, não procurou esquecer o mal nas folias próprias de rapazes?” (ASSIS, 2003, p. 534), ao que Cavalcante responde ainda de forma romântica: “Meu único prazer é pensar nela” (ASSIS, 2003, p. 534).

Contudo, nem o mais intenso e exagerado dos românticos foi capaz de manter suas convicções ao entrar em contato com a realidade. Ao passar longo tempo pensando a respeito do “diagnóstico” de D. Leocádia (ir pregar sem se trancar em um convento, mas passando dez anos na China), o rapaz encontra-se e tem longa conversa com a personagem cujos ideais são semelhantes aos seus, D. Carlota. Eles acabam se identificando com relação às histórias e aos sentimentos que têm em comum.

O encontro aproxima-os e, nada mais romântico, porém concreto e positivo socialmente, do que o casamento entre ambos, levando-os, assim, a um desfecho feliz o qual evidencia preceitos importantes defendidos pelo autor, que escolhe mais uma vez pelo casamento; além de assumir (agora em virtude do momento no qual se encontra, em sua maturidade) uma visão mais descontraída, sem se voltar tão empenhadamente à defesa da moral e dos bons costumes como o fizera no início de suas produções.

Sendo assim, aplica-se tanto a Cavalcante quanto a Carlota o provérbio que tematiza a comédia “não consultes médico, consulta alguém que tenha estado doente”; de sorte que o melhor remédio para o rapaz foi encontrar uma moça, igualmente sofredora por amor, e decidirem-se pelo casamento, não indo nem à China, nem à Grécia.

Podemos associar a caracterização de Cavalcante (os pensamentos “aéreos”, sempre distraído e a pensar no amor que perdera) ao comportamento do Marquês criado por Musset na peça “*On ne saurait penser à tout*”, homem igualmente desatento e sempre pensando em banalidades, ou no amor que revelará sentir pela Condessa. Sobre seu comportamento podemos observar o seguinte fragmento:

²¹LE BARON.

Autre cervelle fêlée! Beau voisinage pour un fou!

GERMAIN.

Mon maître serait bien fâché, monsieur, s’il s’entendait traiter de la sorte. Lorsqu’on se hasarde à lui faire remarquer la moindre distraction de sa part, il entre dans une colère affreuse. À telle enseigne que, l’autre jour, il a manqué de m’assommer parce qu’il avait, au lieu de sucre, versé son tabac sur ses fraises, et hier encore...

LE BARON.

Juste Dieu! Est-il croyable qu’un homme de mérite, et du plus haut mérite, Germain (car mon neveu est fort distingué), tombe d’une manière aussi puérile dans des égarements déplorables! (MUSSET, 1849, p. 5).

O Barão, tutor legal do Marquês, está à procura deste para alertá-lo sobre o compromisso para o qual deve partir imediatamente, cumprindo a incumbência dada pelo rei de cumprimentar a Grã-duquesa de Gotha em virtude de ter dado à luz mais um membro de sua linhagem.

Porém, a aflição do Barão está justamente no fato de que o Marquês não cumpra com sua obrigação devido aos seus devaneios, desconhecidos pelo rei. No trecho acima, ao procurar seu tutorando para dar-lhe a notícia de que o bebê já havia nascido, devendo o moço partir o mais breve possível, não o encontra, e passa a conversar com o servo fiel do Marquês, Germain, o qual aponta a troca recente (“sucre” por “tabac”) para colocar em seus “fraises”.

O cômico é evidente no diálogo, na descrição de uma das personagens responsáveis pelo humor na peça francesa. Contudo, não há paródia com relação ao Romantismo, Musset apresenta um jovem ainda inexperiente, que acaba se apaixonando e, ao final da comédia,

²¹ LE BARON.

Outra cabeça vazia! Bela vizinhança para um louco!

GERMAIN.

Meu senhor ficaria muito chateado, senhor, se ouvisse ser tratado dessa forma. Quando se arrisca a apontar qualquer distração dele, ele entra em uma fúria terrível. Tanto que, outro dia, quase me bateu porque em vez de açúcar, ele derramou tabaco sobre seus morangos, e ontem ainda...

LE BARON.

Meu Deus! É inacreditável que um homem de mérito, e de alto mérito, Germain (pois meu sobrinho é muito distinto), caia de forma tão infantil em desvios lamentáveis! (Minha tradução).

consegue concretizar seu amor mesmo sem que o plano do tio com relação à viagem tenha dado certo devido à morte da Grã-duquesa.

A imaturidade e a indiferença do Marquês são reafirmadas pelo próprio provérbio final proferido por ele: “On ne saurait penser à tout”. Ou seja, os seus traços podem ser comparados aos de Cavalcante, mas os motivos que levam os dois a agirem de forma distraída e desatenta são diferentes: este sofre por amor, enquanto aquele é apenas um jovem tolo e imaturo, incapaz de planejar o próprio futuro.

Com relação às demais personagens de *Não consultes médico*, elas não apresentam a caracterização exagerada ou cômica de Cavalcante e D. Leocádia, mas apenas ajudam na continuidade do enredo, conforme nos aponta Gabriela Lisboa:

As demais personagens da peça não apresentam traços cômicos como Cavalcante e D. Leocádia. Magalhães representa o homem mais racional, mais natural. D. Adelaide e D. Carlota são mulheres um tanto ingênuas (especialmente a segunda, ainda uma menina), e parecem não perceber os traços caricatos em D. Leocádia e Cavalcante. (PINHEIRO, 2008, p. 92).

5.3 Machado e a concretização da crítica social em cena

O tablado não é mais o lugar do drama tomado por uma sucessão factual transformadora. A ausência de grandes conflitos, assim como a presença de personagens sem aprofundamento psicológico e um efeito de quase imobilidade da cena, provocam o deslocamento da ação dramática, tal como a tradição sempre a compreendeu, na herança dos ditames aristotélicos. Do mesmo modo como geram um conflito na apreensão crítica. Pois, aqui, o desafio está em abordar o teatro em sua imanência, perceber o palco onde ele se dá, para além da literatura; não valorizar o drama enquanto ação significa uma ruptura no espaço da história do teatro e não "um teatro para ser apreciado numa poltrona", isto é, comédia para ser lida e não representada. O problema é portanto perceber qual a tessitura específica deste evento cênico: desprezando as convenções tradicionais como motor da cena, exhibe aquelas puramente teatrais, articuladas de modo a revelarem-se convenções sociais. No tablado move-se uma articulação, catástase de personagens não subjetivadas. Conservando uma espécie de ordem comum que deve ser mantida. As convenções servem a este *status quo*, revelando os limites convencionais da sociedade. Aqui, não se possui o que se tem: ter não é ser. Ou seja, não se tem de modo criador. A dinâmica não é dinâmica: não cria, repete. A operação que conduz esta cena não é artificial em seus procedimentos, mas naquilo que expõe como questão cênica. Tomar uma coisa pela outra é subtrair a intencionalidade do gesto machadiano. (LOYOLA, 1997, pp. 38-39).

O fragmento acima evidencia, de forma sintética, recursos frequentemente utilizados por Machado de Assis em suas comédias, sendo tais recursos aqueles já apresentados neste capítulo de análise. Assim, o que nos resta ainda a analisar é se o dramaturgo brasileiro utiliza em seus textos dramáticos elementos que lhes conferem originalidade.

Uma vez que as peças machadianas foram analisadas tendo por base os provérbios dramáticos de Alfred de Musset, em relação aos quais foram identificadas semelhanças, é possível que surja o seguinte questionamento: quais seriam os traços estilísticos e dramáticos que diferenciam as peças de ambos os autores?

É interessante pensarmos que Machado e Musset optaram por caminhos diferentes daqueles que os grupos de pensadores seguiam conforme a estética e a situação social vivenciada em cada período.

Alfred de Musset não aderiu ao Romantismo na França, não se aliou ao grupo de Victor Hugo e, por mais que lhe agradasse a escrita clássica, não opta ainda pela estrutura típica de tal escola; Machado de Assis, já não concordando com os ideais românticos, escolhe um caminho mais introspectivo por meio do qual fosse possível elaborar uma literatura de cunho psicológico. Contudo, assim como o autor francês, Machado também faz uma utilização ímpar dos artifícios da linguagem.

Tanto o estilo quanto as temáticas abordadas por eles se concretizam de formas diferentes em seus textos, mesmo tendo trajetórias tão similares e optando pela mesma estrutura dos provérbios dramáticos para escreverem suas composições teatrais.

Machado de Assis, desde muito jovem, sempre manteve olhar atento aos desvios da sociedade burguesa; além disso, desde seus 17 anos, iniciou suas atividades nos jornais, nos quais tecia críticas voltadas aos maus hábitos sociais, como deixou registrado tanto em seus textos teóricos quanto em suas obras ficcionais (tratando-se neste trabalho mais especificamente do campo da dramaturgia).

Conforme citado pela excerto que inicia esta seção, suas peças, apontadas pela crítica por “conflitos quase nulos”, possuem realmente essas reduções “A ausência de grandes conflitos, assim como a presença de personagens sem aprofundamento psicológico e um efeito de quase imobilidade da cena, provocam o deslocamento da ação dramática”, ou seja, o autor acaba centralizando suas peças em outros recursos que não apenas o da ação ao longo de toda sua produção com dramaturgo.

É uma forma encontrada por Machado para tratar brilhantemente de questões muito próximas às da realidade, como lares descuidados pelos maridos que acabam sendo rondados por conquistadores de moças casadas, viúvas jovens cortejadas por rapazes em busca de um casamento por interesse, mulheres vaidosas que, por arrogância, acabam ficando sozinhas,

moças e rapazes românticos que sofrem por amor, dentre outras fraquezas apreendidas em meio à sociedade de seu período e apontar para tais questões na tentativa de corrigi-las, ao longo de suas primeiras comédias.

Já em suas peças produzidas na maturidade, aponta para as mesmas questões em cena, contudo prioriza o humor e a sutileza enquanto representa traços da sociedade, trazendo ao mesmo tempo o riso e a reflexão, sem se voltar para a correção da moral como o fizera na década de 60.

Já ao entrarmos em contato com o universo dentro do qual Alfred de Musset vivia na França, sendo ele um homem de condições financeiras privilegiadas, e que teve sua juventude marcada pela boa vida na noite, sempre rodeado de bebidas e de mulheres, percebe-se que levava seus dias em busca dos prazeres, estando dentre eles a leitura e a escrita. Portanto, escrever, para o autor francês, não era uma missão ou um projeto de revolução social, conforme afirma Estanilao Cantero:

²²La falta de madurez, su infantilismo y apetitos de niño, ya habían sido advertidos por literatos como Lamartine o Zola. A juicio de Szwajcer, la exaltación de la infancia en la obra literaria de Musset, en la que sus héroes raramente superan los veinte años, presentándolos en el momento de pasar a la edad adulta, obedece a que su autor entiende que en ese tránsito se abandona para siempre la espontaneidad, la sinceridad y la pureza, por lo que busca con la escritura la fuente de la eterna juventud; y es que, como Dorian Gray, no soporta verse envejecer y saber que un día sus fuerzas le abandonarán”.

Al igual que Octave, héroe de *La confession* que, debido a una sociedad sin ideales, cae en una vida de libertinaje y de desesperación, el joven Musset siente que si no puede hacer algo grande en la vida no sería por su culpa sino por la de la época. Pensamiento estéril que implica un determinismo que nos absuelve de nuestras culpas, en el caso de que las hubiera admitido y no fueran sólo imputables a la sociedad, e impide el ejercicio de una libertad responsable. (2008, pp. 657-658).

No excerto acima, Cantero aponta alguns dos pensamentos de Musset, os quais evidenciam sua desilusão com as convenções sociais de seu tempo, sugerindo que, se por um

²² “A falta de maturidade, sua infantilidade e apetite de menino já haviam sido advertidos por literatos como Lamartine ou Zola. A juízo de Szwajcer, a exaltação da infância na obra literária de Musset, na qual seus heróis raramente superam os vinte anos, apresentando-os no momento de passar para a idade adulta, obedece ao que seu autor entende que nesse trânsito se abandona para sempre a espontaneidade, a sinceridade e a pureza, porque busca com a escrita a fonte da eterna juventude; e é que, como Dorian Gray, não suporta ver-se envelhecer e saber que um dia suas forças o abandonarão.

Igual a Octave, herói de *La confession* que, devido a uma sociedade sem ideais, cai em uma vida de libertinagem e de desespero, o jovem Musset sente que, se não pode fazer algo grande na vida, não seria por sua culpa, mas sim pela da época. Pensamento estéril que implica um determinismo que nos absorve de nossas culpas, no caso de que as houvera admitido, e não foram só imputáveis à sociedade, mas impedem o exercício de uma liberdade responsável.” (Minha tradução).

lado o jovem rapaz já levava a vida despreocupadamente tendo como único propósito a escrita, período em que ainda almejava ser um autor renomado como Shakespeare (conforme apontamentos do próprio artigo já citado acima), por outro, sua descrença na sociedade seria capaz de anular toda sua preocupação em produzir uma literatura voltada para apontamentos e melhorias da sociedade burguesa de seu tempo. Consequentemente não encontramos críticas sociais latentes em seus registros pessoais, nem nas análises relacionadas às suas produções, como, por exemplo, o que ocorre com Machado de Assis.

Portanto não podemos afirmar que as personagens caracterizadas nas peças do autor brasileiro foram colocadas em cena com a mesma finalidade que as das peças do autor francês. Com base nos textos críticos e nas opiniões emitidas pelo próprio Machado, sabe-se que ele tinha em sua juventude o desejo de moralizar a sociedade através do teatro, assim como transformar o teatro em “coisa séria” e atribuir-lhe a importância literária que merecia, não passando a ser visto como mais uma forma de entretenimento ao público.

Daí a escolha dos provérbios dramáticos, por meio dos quais conseguiria colocar no palco personagens cômicas, porém com falas astuciosas e cheias de significação, conforme já citado por Cecília Loyola: “O problema é portanto perceber qual a tessitura específica deste evento cênico: desprezando as convenções tradicionais como motor da cena, exhibe aquelas puramente teatrais, articuladas de modo a revelarem-se convenções sociais.” (1997, p. 39). Ou seja, o nosso teatrólogo não segue a estrutura do teatro realista, mas constrói suas comédias de maneira muito bem articulada, gerando igualmente a crítica, seja ela com o intuito de correções, conforme o fizera em suas primeiras comédias, ou apenas com o objetivo de despertar o riso de maneira mais leve e divertida.

Quanto a Musset, não podemos afirmar o mesmo, pois não sabemos até que ponto a construção de suas personagens foi feita com o intuito de crítica ou com a intenção de despertar o riso da plateia, uma vez planejara em sua juventude ser um autor reconhecido e, em sua maturidade, após a encenação de *Un Caprice*, em 1847, foi considerado talentoso dramaturgo, do que resultou solicitarem a produção de várias outras peças no mesmo estilo para serem colocadas em cartaz. É possível supor que as personagens e seus diálogos, os chistes e a ironias tornaram-se recursos para provocar o riso e conquistar o gosto do público, como já havia conseguido com seu primeiro grande sucesso.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com as considerações da crítica ao longo de quase um século, estabeleceu-se a ideia de que Machado de Assis não havia logrado êxito como autor de peças teatrais na mesma medida em que alcançou prestígio com a produção de narrativas em formato de contos, romances e crônicas publicadas em jornais. Consequentemente, foi por meio da imprensa que Machado ficou conhecido e tornou-se respeitado pelo seu trabalho direcionado à crítica teatral, sendo convidado, por conta dessa atuação, para se tornar censor do Conservatório Dramático em 1864.

Além da recepção crítica de suas peças, também se questionou neste trabalho o insucesso da produção dramatúrgica de Machado de Assis no que se refere à aprovação do público. A esse respeito, demonstrou-se que suas duas primeiras comédias autorais levadas aos palcos foram sucesso, durante longas temporadas, conquistando não somente a bilheteria do Ateneu Dramático no cenário carioca, como também chegando aos teatros de São Paulo, o que confirma sua capacidade de conquistar espectadores por meio de personagens cuja movimentação em cena é marcada preferencialmente por suas falas e por outros procedimentos que constituem a linguagem teatral (já apontados).

Ao longo da pesquisa, foi ainda possível contestar alguns pontos os quais apareceram em meio à crítica como “explicações” formuladas com base em opiniões assentadas nos princípios do século XIX, construídas por autores fortemente influenciados pela estética dramatúrgica vigente da época, ou seja, o realismo teatral.

Considerando as interferências culturais daquele período, fortemente marcadas por ideias importadas da França e adaptadas ao contexto brasileiro, a crítica sobre o teatro machadiano não está dissociada de tal influência, como é o caso dos, tão conhecidos, apontamentos de Quintino Bocaiúva – vale ressaltar, grande defensor das ideias do teatro realista – que vão de encontro às escolhas de Machado de Assis na criação de suas peças.

Ainda, de acordo com apontamentos do século XIX, o “insucesso” do autor como dramaturgo decorria de sua opção por um gênero considerado “menor” (caso dos provérbios dramáticos), quando comparado às peças que, sob influência do realismo teatral, eram encenadas no Ginásio Dramático (entre 1855 e 1865). Tendo em vista o repertório levado aos palcos do Ginásio, os críticos avaliavam Machado como dramaturgo incapaz de escrever “grandes dramas”, dada a sua preferência pelo estilo também escolhido por Alfred de Musset,

marcado pela produção de peças cômicas, leves e sem grandes conflitos, conhecidas como provérbios dramáticos.

Tornaram-se cada vez mais recorrentes ao longo desta pesquisa as indagações referentes aos motivos que levaram Machado de Assis a optar por uma escrita ao estilo dos provérbios dramáticos e não à feição das comédias realistas, tão apreciadas e elogiadas por ele mesmo. Seriam os provérbios um ponto de partida para a realização da, então, obra de arte?

Observando atentamente o estilo de outros textos do autor e a persistência em manter suas peças no mesmo formato até mesmo em sua maturidade, faz-se necessário ressaltar o pensamento expresso na sucinta definição de João Roberto Faria a respeito dos provérbios de Musset (“exercício de uma comédia da linguagem”). Pode-se inferir que tal referência teria sido um dos grandes motivadores de Machado de Assis em suas escolhas, o que parece ainda mais claro, tendo em vista o apreço que ele tinha por jogar com os artifícios oferecidos pela nossa língua em favor da construção de uma crítica por meio, não somente de suas narrativas, como também (suficientemente atestado neste trabalho) de seus textos dramáticos.

A opção de Machado por ir de encontro aos padrões estabelecidos tanto pelo teatro de João Caetano, onde eram representados dramalhões e melodramas românticos, quanto pelos ideais de renovação apresentados pelos autores realistas nos palcos do Ginásio Dramático, levou-o à procura de um formato diferente para suas produções teatrais, por meio das quais era possível criticar as más condutas da sociedade da época, mas também utilizar recursos de linguagem, como a ironia, a metáfora ou o eufemismo.

Dessa forma, as comédias machadianas escritas ao formato dos provérbios dramáticos não priorizavam propriamente a dramaticidade mais explícita e recorrente nas representações teatrais daquele momento, justamente por estarem voltadas a um teatro fundado substancialmente na palavra, ao que poderia ser denominado de textocentrismo, ou seja, um projeto, por parte do autor, de aperfeiçoamento tanto do seu teatro quanto do teatro brasileiro como um todo.

Assim, no decorrer do trabalho, fez-se necessária a exploração de semelhanças e diferenças entre as produções de Alfred de Musset e as de Machado de Assis. Estabelecemos, então, um exercício analítico-comparativo entre duas peças machadianas – uma, da fase inicial, outra, da fase final de suas produções dramáticas – confrontadas a duas comédias do autor francês, Musset: *Un Caprice* (devido ao provérbio “para caprichoso, caprichosa”, em torno do

qual gira a peça *O Protocolo*, sugerindo referências diretas a essa peça), e *On ne saurait penser à tout*, parâmetro para a avaliação de *Não consulte médico*.

Essas comparações permitiram identificar aspectos muito próximos em relação à estrutura dos provérbios de Alfred de Musset e aos de seu “sucessor”, Machado de Assis, que se vale daquele gênero teatral na abordagem de questões em que se destacam a astúcia e irreverência femininas, evidenciadas pelo jogo sutil e ardiloso com as palavras, como por exemplo dentro da temática da preservação do casamento.

Apesar das semelhanças, foi ainda importante apontarmos para as diferenças. Como nos momentos em que tais elementos passam por um aprofundamento ao serem tratados por Machado de Assis, através de recursos de expressão como a ironia, a sátira e o cômico; porém, quando retratados por Musset, não se evidenciam da mesma maneira, seja pelo período anterior em que vivera ou pelo contexto diferente, menos problemático e indefinido vivido pelo teatro francês.

Considerando-se o momento de crise pelo qual o teatro brasileiro passava e a posição de Machado, grande defensor e representante das artes cênicas, é possível afirmar que sua expressão crítica – facilmente perceptível em suas primeiras comédias e utilizada com maior sutileza em sua maturidade – fazia-se muito presente em cena por meio da palavra que molda os diálogos das personagens.

Cumprе ressaltar que as personagens machadianas, a todo momento, agem de maneira exagerada, de forma a extrapolar o real, marcando o caráter ficcional que o autor também evidenciava em seus textos narrativos – fator, ainda, que o fez afastar-se do movimento realista *strictu sensu*, composto por autores de narrativas ou comédias voltadas à representação das convenções sociais, tais quais objetivavam uma tese sobreposta à ficção. A opção estilística do “Bruxo do Cosme Velho” está justamente investida do intuito de preservar o teor literário em seus textos, incluindo, naturalmente, as comédias, para o que faz uso mais recorrente dos expedientes oferecidos pelo gênero cômico do que o fizera Musset.

Por fim, cabe destacarmos a seriedade com que Machado de Assis realiza seu trabalho dentro do teatro em todos os espaços nos quais atuara com sobriedade e devoção; deixou clara sua missão para com a literatura dramática brasileira várias vezes em seus textos críticos, empenhando-se para que o teatro alcançasse maior prestígio e reconhecimento, uma identidade

local que, embora pudesse dialogar com fontes estrangeiras, pudesse também imprimir questões do nosso tempo e do nosso espaço.

De sorte que é imperativo concluir, como uma das principais diferenças entre o autor brasileiro e Alfred Musset, a seriedade e a intencionalidade com que produziam suas peças: o teatrólogo francês utilizava a literatura como uma busca pela realização de mais uma atividade prazerosa em sua juventude e como forma de alcançar sucesso e reconhecimento em sua maturidade, o que não desqualifica nem reduz a importância ou credibilidade de suas produções, mas acabou por transformar essas criações teatrais em objeto de análise menos apreciado pela crítica e pela função social se comparadas à obra machadiana.

Em contrapartida podemos depreender que Machado, como teatrólogo, debruçou-se sobre um projeto de renovação do teatro brasileiro, tentando empregar-lhe maior valorização, assim como colocá-lo no lugar de destaque que o Machado crítico sempre defendera

Portanto, fica evidenciada através deste trabalho a originalidade das comédias produzidas por Machado de Assis bem como sua importância no cenário social do século XIX. Assim como foram apontados os indícios de um sucesso alcançado diante do público, não somente daquele selecionado por participar das reuniões e dos saraus para os quais compôs a maior parte de suas peças, mas também para as grandes plateias, que tiveram o privilégio de apreciar algumas de suas peças, mesmo que por pouco tempo, como produções de referência para a história do teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Mãe: Drama em 4 atos**. Tipografia de F. de Paula Brito, 1862.
- _____. **O Demônio Familiar: Comédia em 4 Atos**. Typographya de Soares e Irmão, 1858.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Ideias sobre o Teatro. O Espelho**. Rio de Janeiro, p. 1 e 2, ed. nº 4, 25 set. 1859.
- _____. **Carta do autor**. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, p.64, tomo IX., jan. - março de 1897.
- _____. **O que há de novo?** *Imprensa Acadêmica*. São Paulo, p. 2, ed. nº 37, 24 ag. 1864
- _____. **O passado, o presente e o futuro da Literatura Brasileira – Parte III**. *Marmota Fluminense*. Rio de Janeiro, p. 1 e 2, 23 abr. 1858.
- _____. **Posfácio: Os deuses de casaca**. *Almanaque ilustrado da semana ilustrada*. Rio de Janeiro, p. 33, para o ano de 1864.
- _____. **Relíquias de casa velha**. Rio de Janeiro: H. Garnier, livreiro-editor, 1906.
- _____. **Theatro**. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1863.
- AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro. **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Uniesp, 2013.
- CANDIDO, Antonio. **Esquema de Machado de Assis**. In. *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- _____. **Literatura e Sociedade: Estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor Ltda., 2002.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil. Vol. 6, Parte III/Relações e Perspectivas. Conclusão**. 5ªed. São Paulo: Global, 1999.
- _____. **Machado de Assis na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.
- _____; SOUSA, José Galante de. **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001.

CACCIAGLIA, Mário. **Pequena História do Teatro no Brasil** (quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: T. A. Queiroz: Ed da Universidade de São Paulo, 1986.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

CANTERO, Estanislao. **Literatura Religión y política en la Francia de siglo XIX: Alfred de Musset**. Revista Fundación Speiro. Verbo, núm 467-468, 627-660, 2008.

ESCOBAR, Ederson Murback. **Um jogo de dúvidas: Helena, de Machado de Assis e Le Roman d'un jeune homme pauvre, de Octave Feuillet**. Assis: Unesp, 2015.

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Sesc, 2012.

_____. **Ideias Teatrais: O século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2001.

_____. **Machado de Assis, leitor de Musset**. Revista Teresa, São Paulo: USP/Editora 34 / Imprensa Oficial, n. 6/7, p. 364-384, 2006.

_____. **O Teatro na Estante: Estudos sobre Dramaturgia Brasileira e Estrangeira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

_____. **Teatro de Machado de Assis**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GASSET, José Ortega y. **A Ideia do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1991

GLEDSON, John. **Machado de Assis, impostura e Realismo**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2005.

GODOI, Rodrigo Camargo de. **Machado de Assis em cena: Representações e recepção crítica das comédias *O caminho da porta* e *O protocolo no Rio de Janeiro* (1862)**. Anais do SETA, número 4, 2010, p. 1037-1048.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de Literatura no século 19**. São Paulo: Edusp, 2004.

LOYOLA, Cecília. **Machado de Assis e o teatro das convenções**. Rio de Janeiro: UAPÊ Espaço cultural barra Ltda., 1997.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **O Primo da Califórnia**. Teatro completo I. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979. pp. 97-148.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 5. Ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. **O texto no teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1971.

MONTEIRO, Luiz Paulo do Santos. **O pintor-artista em *Lorenzaccio* de Alfred de Musset; marcas de um posicionamento no campo artístico.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MUSSET, Alfred de. **Un Caprice. Comédie en un acte et en prose.** Libre Théâtre du domaine public en français, 1837.

_____, Alfred de. **On ne saurait penser à tout. Proverbe en un acte et en prose.** Libre Théâtre du domaine public en français, 1849.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. **A construção da comicidade no teatro de Machado de Assis.** Dissertação (Letras), USP, 2008.

_____. **Considerações sobre o teatro de Machado de Assis.** Machado de Assis em linha, ano 2, número 4, p. 141-151, dez. 2009.

PINTO, Nilton de Paiva. **O teatro de Machado de Assis – 1860-1870: Uma alternativa na dramaturgia brasileira.** Belo Horizonte: UFMG, 2020.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 - 1908.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. **O Teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1996.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

SANTOS, J. dos. **Crônica Literária.** *A Notícia*. Rio de Janeiro, p.3, 23 fev. 1906.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis.** 4ª ed. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2000.

SILVA, Ana Claudia Suriani. **A gênese de um conto machadiano: implicações...** P. 319-322. Revista Sínteses – Revista dos cursos de pós-graduação. Vol. 4, 1999.

SILVIS, Sílvio. **Conversas a vapor.** *Correio Paulistano*. São Paulo, p. 1, X. col., 14 ag. 1864.

SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. **Estudos de literatura e imprensa.** São Paulo: Ed. Unesp digital, 2014

SOUZA, J. Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura, Instituto nacional do livro, 1955.

TORNQUIST, Helena. **As novidades velhas: O teatro de Machado de Assis e a comédia francesa.** São Pulo: UNISINOS, 2002.

TEIXEIRA, Ivan. **Apresentação de Machado de Assis**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1987.

THIBAUDET, Albert. **História da Literatura Francesa**. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1951.