UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA
RODRIGO CAMARGO DE GODOI

ENTRE COMÉDIAS E CONTOS

A formação do ficcionista Machado de Assis (1856-1866)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Área de concentração em Literatura Brasileira, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, desenvolvida sob orientação do Prof. Dr. Jefferson Cano.

CAMPINAS
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

G547e

Godoi, Rodrigo Camargo de.
Entre comédias e contos : a formação do ficcionista Machado de Assis (1856-1866) / Rodrigo Camargo de Godoi. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Jefferson Cano.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Assis, Machado, 1839-1908 – Crítica e interpretação. 2. Teatro. 3. Contos. 4. Política. 5. Crítica teatral. I. Cano, Jefferson. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Between comedies and short stories: the formation of the writer Machado de Assis (1856-1866)

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Machado de Assis, 1839-1908 – Critic and interpretation; Theater; Short story; Politics; Theatrical criticism.

Área de concentração: Literatura brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Jefferson Cano (orientador), Prof. Dr. Sidney Chalhoub, Profa. Dra. Silvia Cristina Martins de Souza, Profa. Dra. Orna Messer Levin (suplente), Profa. Dra. Lúcia Granja (suplente).

Data da defesa: 12/02/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Jefferson Cano

Sidney Chalhoub

Silvia Cristina Martins de Souza

Orna Messer Levin

Lúcia Granja

IEL/UNICAMP
2010

RESUMO

Este estudo investiga, por meio de uma perspectiva histórica, os anos de formação do ficcionista Machado de Assis que, seguramente impelido pelo grande sucesso da estética teatral realista entre a jovem intelectualidade fluminense, a época reunida em torno do Teatro Ginásio Dramático, primeiro experimentou expressar-se por intermédio do teatro. Assim sendo, serão analisados neste trabalho, além de suas comédias, seus escritos críticos, suas traduções/imitações dramáticas, bem como sua atuação como censor do Conservatório Dramático Brasileiro. Contudo, a partir dos sinais patentes de enfraquecimento da "escola realista" frente à emergência dos gêneros teatrais ligeiros e musicados e da pouco calorosa recepção crítica de suas comédias encenadas, observaremos como Machado de Assis é impelido a traçar novos rumos para seu projeto literário, intensificando a produção de seus primeiros contos. Mas, comédia ou conto, a ficção machadiana deste período é profundamente marcada pelos princípios políticos liberais visivelmente presentes em sua produção jornalística.

Palavras-chave: Machado de Assis; Teatro; Crítica teatral; Conto; Política.

ABSTRACT

This study investigates, through a historical perspective, the Machado de Assis' years of formation. Surely impelled for the great success of the realistic theater between the young intellectuality of Rio de Janeiro, by that time congregated around the Teatro Ginásio Dramático, he also tried to express itself by the stage. Thus, the objects of this work, beyond Machado's comedies, will be his critical writings, his translations and imitations of French comedies, as well as his performance as censor of the Conservatório Dramático Brasileiro. However, from the signals of weakness of the "realistic school" in front of the great success of popular sorts of theater and the disappointing reception of his staged comedies, we could observe how Machado de Assis will be impelled to trace new routes for his literary project, intensifying the writing of short-stories. But, comedy or short-story, the Machado's fiction of that period was deeply marked by politics principles, those evident mainly on his journalistic writings.

Keywords: Machado de Assis; Theater; Theatrical criticism; Short story; Politics.

AGRADECIMENTOS

Nessa manhã quente de 23 de Dezembro, exausto pelo trabalho intenso dos últimos quatro meses, seria muito difícil ser justo com todos os que de algum modo contribuíram para a realização deste trabalho. Assim, de antemão, peço perdão aos que dentre eles não forem aqui diretamente mencionados.

Primeiramente agradeço a Capes pelo financiamento da pesquisa. A bolsa de estudos, que me possibilitou dedicação exclusiva ao trabalho, foi fator determinante para a obtenção dos resultados apresentados nesta dissertação.

Entretanto, possivelmente esta dissertação não existiria não fossem as aulas memoráveis sobre história e literatura do Prof. Dr. Artur José Renda Vitorino, em seu curso de Brasil Império na Licenciatura em História da Faculdade de Ciências e Letras de Bragança Paulista. Artur, aí está um dos resultados, muito obrigado! Ainda na galeria dos professores que fazem a diferença em nossas vidas, gostaria também de me referir a D. Célida Maria Garcia Vasconcellos, minha professora de história da quinta e sexta séries, outra grande responsável, ao lado do Artur, por eu ter definitivamente abandonado as exatas e escolhido esta carreira. Cursando os créditos da pós-graduação, fui aluno por dois semestres consecutivos do Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado, a quem agradeço, especialmente pelos Seminários Avançados sobre a obra de Antonio Candido.

No mestrado, e antes dele, no decorrer de 2007, quando ainda preparava o projeto ao mesmo tempo em que freqüentava, na qualidade de aluno ouvinte, suas aulas de literatura brasileira no IEL, tive o privilégio de contar com a orientação do Prof. Dr. Jefferson Cano. Deste modo, sou imensamente grato ao Jefferson pelas leituras atentas, pelas observações sempre instigantes, enfim, pela disponibilidade com a qual sempre se apresentou nesses primeiros anos de trabalho, visto que outros já estão por vir.

Sou também muito grato à leitura e aos apontamentos decisivos feitos pelo Prof. Dr. Sidney Chalhoub e pela Profa. Dr. Sílvia Cristina Martins de Souza por ocasião do exame de qualificação do mestrado, e, antecipadamente, aos que serão feitos na defesa.

Quando comecei a pesquisa, até a conquista da bolsa de estudos, trabalhava, em múltiplas funções, na Editora da Universidade São Francisco. Assim, sou grato ao Renato Kirchner, na ocasião o "meu chefe", por permitir, sem reservas, que meus horários fossem constantemente ajustados para que freqüentasse cursos, palestras e congressos na Unicamp e fora dela. Da Edusf dedico também um "salve" aos amigos Isaac Romagnolli Jr., Cinthia Steigleder, Orlando Bernardi e Adriel Moura Cabral.

Igualmente digo que Nicole Juliani e Angela Cristina de Oliveira são incentivadoras e amigas que saíram da graduação para o resto da vida. Ana Cristina do Canto Lopes Bastos, Daniela Magalhães da Silveira, Samuel Sarachinni de Oliveira, Débora Cristina Bondance Rocha, Valéria Cristina Bezerra e Rodrigo Soares de Cerqueira, além de grandes amigos, foram grandes interlocutores em diferentes momentos da pesquisa. Sou igualmente grato a Marcela dos Santos Abreu por compartilhar comigo as crônicas da *Revista Popular*. Já Joana Andrade, Ligiane Freitas e Renata Suthoff mesmo às vezes de longe, estiveram sempre por perto.

A "machadiana" Mariana da Silva Lima, seu marido Rafael e o pequeno Vicente, assim como sua mãe Dalva e avó Odete, também foram incríveis ao me hospedarem em Niterói, quando recentemente precisei consultar os originais de Machado de Assis na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Aproveito, por conseguinte, para agradecer aos funcionários da Biblioteca Nacional, e, sobretudo, aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem e do Arquivo Edgar Leuenroth, ambos da Unicamp, onde realizei a maior parte da pesquisa. Além disso, não poderia deixar de mencionar a importância de projetos como o "Gallica", da Biblioteca Nacional Francesa, e o "Catálogo de Obras de Teatro Osório Mateus (séculos XVIII e XIX)", da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Por meio desses arquivos digitais tive acesso a periódicos e volumes originais indispensáveis à pesquisa, tanto franceses como portugueses, felizmente ou infelizmente, sem sair de Bragança Paulista ou Campinas.

Quanto à minha família, seriam necessárias páginas e páginas de agradecimentos. Por ironia, ou simplesmente fatalidade, meu pai, Arcílio Godoy, foi-se cedo demais, um tanto quanto cedo demais. Desde então, tive e pude contar com a ajuda de muitos dos meus familiares que, a exemplo do tio Milton, do Seu João e da Dona Zefa, meus avós paternos, estiveram sempre ao meu lado, seja apoiando ou mesmo financiando meus estudos, cursos, livros, etc. No entanto, sempre, mas principalmente nesses últimos e, em algumas ocasiões, bem difíceis, vinte e cinco anos, foi sem dúvida minha mãe nosso porto seguro. Forte, como as mulheres da minha família costumam ser, e ainda muito jovem, a D. Maria Camargo teve de ser pai e mãe, não somente do autor desta dissertação, mas também de sua irmã, Eliane Godoy. Tenho a ligeira impressão de que a senhora se saiu bem, mãe. E é à senhora a quem dedico este trabalho. Já os meus sobrinhos, Luis Phelipe e Maria Cecília, são um capítulo todo à parte: Pronto Lu! O tio "Rodligo" acabou e amanhã, finalmente, irei te visitar.

Senhores, venho em nome de Dionísio,
a quem devo de todo a inspiração
como poeta, e vos expor pretendo,
com franqueza e completa liberdade,
as minhas queixas íntimas, pessoais,
permitidas, sem dúvida, ao poeta.
As minhas ambições são muito claras:
quero o primeiro prêmio conquistar
e conquistar também, em conseqüência,
fama de talentoso e de engraçado.
Assim, e firmemente convencido
que somente por homens de bom gosto
o respeitável público é formado

Aristófanes, As nuvens[1].

[1] Aristófanes. *As nuvens*. p. 32. Disponível em: http://www.scribd.com/doc/7035155/Aristofanes-As-NUVENS. Acesso em 10/09/2009.

LISTA E CRÉDITO DAS IMAGENS

1. "Revistas Dramáticas" publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* a 13/04/1860 e a 24/07/1861, [p. 66].

2. Espetáculos em cartaz em Paris a 7 de maio de 1857. *La Presse*, Paris, 7/05/1857, p. 3 [p. 126].

3. Início da publicação de *Odisséia dos vinte anos* e identificação de seu autor como Machado de Assis. *A Marmota*, n. 1.147, 30/03/1860, p. 3. [p. 127].

4. Cena não escrita de *Desencantos* em desenho de Henrique Fleiuss. *Semana Illustrada*, n. 145, 20/09/1863, Capa. [p. 151].

5. Anúncio de *O caminho da porta*. *Diário do Rio de Janeiro*, 09/09/1862, p. 4 [p. 180].

6. Anúncios da estréia de *O caminho da porta* e de *Borboletismo* publicados no *Correio Mercantil* e no *Diário do Rio de Janeiro*, respectivamente, a 12/09/1862 [p. 181].

7. Anúncios de *O caminho da porta* em jornais do Rio de Janeiro. *Diário do Rio de Janeiro*, 23/09/1862, p. 4. *Diário do Rio de Janeiro*, 27/09/1862, p. 4. *Diário do Rio de Janeiro*, 04/01/1863, p. 4. [p. 184].

8. Anúncios de *O Protocolo* em jornais do Rio de Janeiro. *Jornal do Commercio*, 06/12/1862, p. 4. *Correio Mercantil*, 17/12/1862, p. 4. *Diário do Rio de Janeiro*, 27/11/1862, p. 4. [p. 214].

9. Anúncio da subscrição do então 1º volume *Teatro de Machado de Assis*. *Diário do Rio de Janeiro*, 31/03/1863, p. 3. [p. 221].

10. Anúncios da venda do volume *Os deuses de casaca*. *Jornal do Commercio*, 13/01/1866, p. 3. *Correio Mercantil*, 13/01/1866, p. 4. *Diário do Rio de Janeiro*, 14/01/1866, p. 3. [p. 263].

11. Desenho de Henrique Fleiuss sobre a comédia *Os deuses de casaca*, *Semana Illustrada*, n. 267, 21/01/1866. [p. 264].

12. Teatro Ginásio. Desenho de Henrique Fleuiss publicado na *Semana Illustrada*, ano 3, n. 106, 21/12/1862. [p. 267].

13. Anúncios dos *Romances de Moreira de Azevedo*. *A Marmota*, n. 1.134, 14/02/1860, p. 4, e *A Marmota*, n. 1.138, 28/02/1860, p. 4, respectivamente. [p. 281].

14. Capas d'*O Futuro*. *O Futuro*, n. 8, 01/01/1863; *O Futuro*, n. 20, 01/07/1863 [p. 285].

15. Estampa de moda oferecida às leitoras d'*O Futuro*. *O Futuro,* n. 5, 15/11/1862 [p. 293].

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Frutas, cascas e sementes:

o problema da formação do ficcionista 13

CAPÍTULO I

Princípios estéticos, políticos e morais. 23

1. Primeiras reflexões machadianas sobre o teatro. 25

2. Palco e política na série "Revista de Teatros". 40

3. No *Diário do Rio de Janeiro* as três "Revistas Dramáticas". 49

4. O "altamente moral" e o "altamente literário": Machado de Assis, censor dramático 72

CAPÍTULO II

Aos teatros, aos teatros! 95

1. Traduções e imitações teatrais. 98

1.1. Cá está a criadinha. 107

1.2. Burgueses parisienses e gêneros musicados. 116

2. Uma fantasia inacabada: *Odisséia dos vinte anos*. 127

3. Uma fantasia dramática impressa por Paula Brito: *Desencantos*. 132

3.1. Entre o drama e a poesia: a recepção crítica de *Desencantos*. 150

4. Ainda ao gosto de Musset e Feuillet? o relativo sucesso *de O caminho da porta* 156

4.1. "Sem a gravidade do drama, nem as bobices da farsa". 178

5. Cenas do casamento: o fiasco da comédia *O Protocolo*. 190

5.1. "Mimosa", porém "de pouco vulto" 211

5.2. Se querem ler, leiam: o volume *Teatro de Machado de Assis* (1863) 220

6. De volta à política: *Quase Ministro*. 229

6.1. *Quase ministro* no *Almanak Illustrado da Semana Illustrada*. 241

7. E os deuses decaíram: uma leitura de *Os deuses de casaca*. 243

7.1. Dos saraus da Arcádia Fluminense ao volume *Os deuses de casaca*. 259

CAPÍTULO III

Aos contos, aos contos! 267
1. Os primeiros contos n'*A Marmota*. 271
2. Literatos d'aquém e d'além mar: a revista *O Futuro*. 282
3. Outra forma de se dizer as "cousas": O conto fantástico *O País das Quimeras*. 298
3.1. A fantástica viagem de Tito. 302
3.2. "Uma série de meros acontecimentos domésticos". 308

CONSIDERAÇÕES FINAIS. 317
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS. 319

ANEXOS
1. *Odisséia dos vinte anos*. 333
2. *Desencantos* (recepção crítica)
2.1. Chronique littéraire, *Courrier du Brésil,* 15/09/1861. 336
2.2. Crônica, *A Saudade,* 15/09/1861. 343
2.2. Crônica da Quinzena, *Revista Popular,* 10/10/1861. 346
3. *O caminho da porta* (recepção crítica)
3.1. Parte literária, *Diário do Rio de Janeiro*, 14/09/1862. 356
3.2. Gazetilha, *Jornal do Commercio,* 16/09/1862. 363
3.3. Notícias diversas, *Correio Mercantil,* 16/09/1862. 365
3.4. Páginas menores, *Correio Mercantil,* 21/09/1862. 366
3.5. Crônica, *A Saudade,* 21/09/1862. 372
3.6. Ratices da Semana, *O Rabugento,* 15/09/1861. 377
4. *O Protocolo* (recepção crítica)
4.1. Crônica, *O Futuro*, 15/12/1862. 383
4.2. Gazetilha, *Jornal do Commercio,* 19/12/1862. 386
4.3. A Mancenilha, *O Futuro,* 01/03/1863. 387
5. *Os deuses de casaca* (recepção crítica)
5.1. Associações: Arcádia Fluminense, *Diário do Rio de Janeiro*, 01/01/1866. 391
5.2. Arcádia Fluminense, *Correio Mercantil,* 02/01/1866. 396
5.3. Os deuses de casaca, *Semana Illustrada,* 07/01/1866. 404
5.4. Gazetilha, *Jornal do Commercio,* 12/01/1866. 406
5.5. Letras e Artes, *Anuário do Arquivo Pitoresco,* 03/1866. 407
5.6. Os deuses de casaca, *Semana Illustrada,* 15/04/1866. 415

INTRODUÇÃO

Frutas, cascas e sementes: o problema da formação do ficcionista

Não julguem, porém, que era o Machado de Assis de hoje. Era um Machado quase imberbe, que não sonhava ainda com as glórias de chefe de família e de seção de uma secretaria. Era o Machadinho dos Desencantos *e dos* Deuses de Casaca*; era a crisálida desses belos alexandrinos que a literatura hodierna tanto admira.*

França Júnior[2]

"O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos ou se esta foi mudada naquela por meio de algum caso incidente", eis a célebre questão que fecha o romance *D. Casmurro*. Partindo dela, Bento Santiago, já sem hesitar sobre a traição de Capitu e Escobar, conclui que, "como fruta dentro da casca"[3], a menina de Matacavalos já encerrava em si a adúltera da praia da Glória.

Realizadas as devidas alterações, podemos perfeitamente aplicar a mesma questão à análise da produção ficcional, tanto de comédias como de contos, da juventude de Machado de Assis. Para isso, basta substituirmos a personagem Capitu por seu criador, e temos transposta a questão que primeiro se coloca quando nos debruçarmos sobre os primeiros textos de Machado. Porém, se aceitarmos que, "como fruta dentro da casca", os primeiros textos ficcionais do Machadinho encerravam o grande escritor dos últimos romances sem nos preocuparmos com as motivações e especificidades do primeiro, caímos em abordagens teleológicas que, mesmo de certa forma ratificando a idéia de continuidade da obra do autor – "continuidade rigorosa [e] mais difícil de estabelecer", como bem nos adverte Roberto Schwarz[4] –, igualmente exclui a possibilidade de historicizarmos essa mesma continuidade. Podemos então partir do princípio que os textos ficcionais da juventude de Machado de Assis possuem estímulos literários e extraliterários próprios, que, por sua vez, não os vinculam anacronicamente a sua obra madura, antes disso, condicionam e esclarecerem a formação do escritor. Conseqüentemente, a obra do

[2] *O Globo*, 29/05/1882. Apud Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil (1855-1865).* São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 245.
[3] Assis, Machado de. D. Casmurro. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. v. 1. p. 944.
[4] Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 224. (Coleção Espírito Crítico).

autor passa a ser, conforme a sentença de Hans Robert Jauss, "compreendida de modo evolutivo através da história"[5].

As soluções possíveis para esse impasse da fruta e da casca, no âmbito das motivações literárias, estão, de acordo com Hans R. Jauss, por um lado, em entendermos esses textos mediante a prévia compreensão das questões às quais eles se constituem como resposta[6]; e por outro, em inseri-los na seqüência literária à qual eles se vinculam, uma vez que, para Jauss, a compreensão "exige também que cada obra seja recolocada dentro da 'série literária' da qual ela faz parte, a fim de que possamos determinar sua situação histórica, seu papel e sua importância dentro do contexto geral da experiência literária"[7]. Outra solução possível, desta vez no âmbito das motivações extraliterárias, está, como demonstrou Sidney Chalhoub, na reconstituição da experiência histórica do autor. Por meio da investigação da atuação de Machado no Ministério da Agricultura – principalmente no desenrolar da década de 1870, quando ele se envolveu com a fiscalização e aplicação da lei de 28 de setembro de 1871, a Lei do Ventre Livre –, Chalhoub estabeleceu uma nova perspectiva para os estudos machadianos, ao concluir que "o funcionário lia o lamento, circunspecto, na rotina da repartição, para que o literato, galhofeiro ou dissimulado, pudesse recriá-lo depois"[8]. Podemos também considerar que na juventude de Machado de Assis tanto as motivações literárias como as extraliterárias, entendidas como a experiência histórica do autor, se encontravam de certa forma sobrepostas, oferecendo subsídios para seu projeto literário em construção.

Portanto, o problema central que estará implícito, da primeira a última página desta dissertação relaciona-se diretamente à formação do escritor Machado de Assis. Assim sendo, a escolha do teatro machadiano, bem como de todo o período em que o autor, em sua juventude, esteve intensamente engajado em prol da consolidação de um teatro nacional, além de seus primeiros contos, como objetos de estudo, liga-se, em conseqüência, ao problema acima exposto. Como sabemos, Machado entre meados das décadas de 1850 e 1860, a exemplo dos demais membros do "orbe literário" fluminense, empolgados ante as renovações estéticas proporcionadas pela "escola realista", atuou como crítico teatral em diferentes periódicos do Rio de Janeiro, traduziu peças francesas, colaborou como censor do Conservatório Dramático Brasileiro e,

[5] Jauss, Hans Robert. L'histoire de la litterature un défi à la théorie littéraire. In: _____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. p. 65-66.
[6] Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la reception*, op. cit., p. 69.
[7] Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la reception*, op. cit., p. 69.
[8] Chalhoub, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 258.

principalmente, arriscou suas próprias composições dramáticas: *Desencantos* (1861), *O caminho da porta* (1862), *O protocolo* (1862), *Quase ministro* (1863), *Os deuses de casaca* (1865) e *As forcas caudinas* (1863 ou 1865). Lembremos de antemão, que as relações de Machado com o teatro não se encerraram abruptamente em meados da década de 1860. O autor ainda irá colaborar, até aproximadamente 1870, como tradutor dramático da companhia de Furtado Coelho, alcançando o século XX, quando, em algumas ocasiões esparsas, se ocupará dos palcos em algumas crônicas e por meio da composição das peças *Tu só, tu puro amor* (1880), *Não consultes médico* (1896) e *Lição de botânica* (1905). Porém, somente nos reportando ao período anteriormente citado é que poderemos, por intermédio de uma perspectiva marcadamente histórica, responder a uma questão relativamente simples, ou seja, como entender a constituição do projeto literário machadiano a partir de seu envolvimento com o teatro. Os desdobramentos dessa questão estarão, portanto, na essência de cada um dos capítulos deste texto.

Consideremos também que apenas recentemente tem-se observado alterações substanciais no posicionamento da crítica em relação a este período da juventude de Machado de Assis, assim como em relação a sua produção para o teatro. Essas mudanças podem ser percebidas, por exemplo, em trabalhos como a tese de doutoramento de Lúcia Granja, que, por sua vez, também inscreve a produção dramática ao lado da produção jornalística de Machado do mesmo período no conjunto de fatores que contribuíram para sua formação como ficcionista. De acordo com Granja, Machado ensaiara "primeiramente a escrita do teatro, abandonando-a, em seguida, pela escrita dos contos e romances, espécies em que se vai firmar como um grande nome de nossa Literatura"[9]. Jean-Michel Massa, por sua vez, indicando um inédito aprofundamento no tema, sugere até mesmo o estabelecimento de uma nova fase na história da literatura machadiana, a que se denominaria "fase teatral", entre 1860 e 1870:

> [...] Durante esses anos, sem ser casado e sendo jornalista também, ele vive muito fora, assiste todas as noites a uma peça de teatro, escreve artigos de teatro, revistas de teatro e, conforme diz direta ou indiretamente, namora atrizes e escreve poemas para elas. Inclusive, Arnaldo Saraiva encontrou um poema, de 1867, dedicado a uma atriz desconhecida. Machado verdadeiramente coloca o teatro como a base de sua vida intelectual. O teatro praticamente é o trampolim e constitui um elemento central, centralizador, de sua produção. Machado exprime a sua carreira, a sua dinâmica de

[9] Granja, Lúcia. *À roda dos jornais (e teatros)*: Machado de Assis, escritor em formação. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – IEL, Unicamp, Campinas, 1997, p. 211.

> escritor, através de manifestações teatrais: diretamente, isto é, produzindo textos de teatro, e, indiretamente, através de traduções[10].

Embora considerando extremamente válidas as observações de Massa para o argumento da pesquisa, percebo em observações tais como "Machado exprime sua carreira" e "sua dinâmica" em seu teatro, um certo sentido, digamos, a-histórico na abordagem do crítico. Acredito que não são os romances que estão latentes em comédias ou contos deste período da juventude de Machado de Assis, mas exatamente o contrário. De forma semelhante seria anacrônico, como defende Sidney Chalhoub, considerar que Capitu estava em Helena, uma vez que na verdade era Helena que estava em Capitu[11]. Também Regina Zilberman quando aborda o romance *Helena*, na perspectiva da estética da recepção, adverte-nos sobre os perigos de buscarmos o entendimento da obra de Machado de Assis "de frente para trás"[12]. Todavia, as considerações de Massa em seu conjunto são um considerável avanço no âmbito da fortuna critica do teatro machadiano[13].

Mas, no plano crítico, o que valeu por muito tempo, como nos lembra João Roberto Faria, foi "o julgamento um tanto peremptório" de Quintino Bocaiúva que "selou o destino da obra dramática de Machado de Assis junto aos críticos e historiadores da nossa literatura, que não cansaram de repeti-lo ao longo dos anos"[14]. De fato, já em 1909, Mario de Alencar, na *Advertência* do volume póstumo que organizara do teatro machadiano, colocava a fatídica correspondência de 1863 entre Machado e Bocaiúva entre as principais causas do abatimento do jovem dramaturgo. Assim sendo, repetiu-se com intensidade a fórmula: "As tuas comédias são para serem lidas e não representadas".

Do mesmo modo em estudos machadianos publicados até a década de 1930, obras cujas perspectivas são antes biográficas que propriamente críticas, facilmente encontramos, senão um capítulo dedicado ao tema, ao menos algumas linhas sobre o teatro de Machado de Assis. Neste sentido, Alfredo Pujol, em suas conferências, salientava que, assim como nosso autor, também Balzac tivera as mesmas aspirações pelo teatro na juventude, mas ambos frustraram-se com a arte

---

[10] *Teresa: Revista De Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, p. 465, 2006.
[11] Chalhoub, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, op. cit., p. 85.
[12] Zilberman, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p. 96.
[13] Além dos autores elencados a seguir citemos também o trabalho de Ferreira, Eliane Fernanda Cunha. *Machado de Assis sob as luzes da ribalta*. São Paulo: Cone Sul, 1998, estudo definido por sua autora como "uma leitura irônico-semiótica do teatro machadiano", baseado nas teorias do semioticista americano Charles Sanders Peirce; e Loyola, Cecília. *Machado de Assis e o teatro das convenções*. São Paulo: Uape, 1997.
[14] Faria, João Roberto. *Idéias teatrais:* o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 119.

dramática[15]. Já Lúcia Miguel-Pereira afirmava, de maneira um tanto quanto mordaz, que "tiveram apenas um êxito de estima essas comédias [...], ainda assim, talvez tenham tido mais do que mereciam", e no mesmo parágrafo concluía: "a monotonia que sombreia toda a sua obra [dramática], com as sutilezas psicológicas que a realçam, não se presta a cena"[16]. Menos lacônico e um pouco mais complacente, Mario Matos questiona-se por que Machado de Assis não alcançou, nos palcos, o mesmo êxito de Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo, grandes sucessos e autores considerados pelo crítico como "literariamente inferiores". Mas, mesmo julgando-a uma questão de difícil resposta, Mario Matos arriscava:

> Além de ser escasso, o teatro de Machado, ao contrário de seus romances e contos, não compendia os costumes. É teatro de salão, fino e requintado. Desenvolve-se em nível intelectual clássico, um pouco guindado, e aborda, nos diálogos, problemas mentais e normas de vida sutis. É muito artístico, muito precioso. Ele [Machado] escreveu uma vez, com acerto, que o drama é a forma absoluta do teatro. No entanto, não é nada dramático[17].

Machado de Assis e seu "teatro de salão, fino e requintado", seria o extremo oposto da tradição cômica de Martins Pena, anterior ao realismo, cujas peças "penetraram a alma do povo" refletindo seus costumes e tendências. Para Matos, Machado não "logrou êxito" no tablado justamente por afastar-se em demasia dessa tradição, uma vez que a evolução da literatura dramática não podia "perder aquele ritmo", devendo "aperfeiçoá-lo, buscando-lhe o espírito disperso". Adiante veremos como o argumento de Mario Matos é em certa medida válido, pois que o estilo romântico de Martins Pena, que como nos mostra Décio de Almeida Prado, "seja pelo temperamento seja pela escrita teatral, nada tinha de romântico"[18], passou ileso pelo realismo e, para desespero dos aficionados na "escola moderna", retoma o sucesso, certamente jamais perdido, na fase seguinte do teatro brasileiro, ou seja, a do teatro musicado.

Entre os estudiosos do teatro brasileiro João Roberto Faria, em *O teatro realista no Brasil (1855-1865)*, também não inclui a produção dramática de Machado de Assis em sua análise, uma vez que o autor, apesar de grande entusiasta desta escola, não escreveu nenhuma alta comédia ou peça com traços nitidamente realistas, afastando-se de Dumas Filho para aproximar-se do

---

[15] Pujol, Alfredo. *Machado de Assis*: conferências. São Paulo: Typografia Levi, 1917, p. 23-24.
[16] Miguel-Pereira, Lúcia. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. São Paulo: Ed. Nacional, 1936. p. 110. (Coleção Brasiliana).
[17] Matos, Mário. *Machado de Assis*: o homem e a obra. São Paulo: Ed. Nacional, 1939, p. 354-355. (Coleção Brasiliana).
[18] Prado, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*: 1570-1908. São Paulo: Edusp, 2003. p. 60.

provérbio dramático ao gosto de Alfred de Musset e de Octave Feuillet. A causa dessa aparente contradição estaria, para Faria, na juventude do autor, que não lhe fornecia o "fôlego para a comédia longa, de reflexões sobre o homem e a sociedade"[19]. Em outra obra, *Idéias teatrais*, Faria complementa sua hipótese sobre a incompleta adesão de Machado ao realismo, associando ao desestímulo causado pelas palavras de Quintino Bocaiúva a decepção do jovem autor diante dos "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"[20]. Sábato Magaldi, por sua vez, é enfático ao advertir-nos que, "feitas as mais diversas ponderações é forçoso concluir que as peças de Machado de Assis não apresentam grandes qualidades em si", e que, se "tivesse o autor cultivado apenas o teatro, seu nome seria absolutamente secundário na literatura brasileira". Porém, mais adiante, Magaldi pondera sua sentença anterior afirmando que, mesmo a dramaturgia sendo uma "faceta não muito brilhante" do autor das *Memórias póstumas*, seria ao menos "preparadora do admirável romancista"[21].

Como podemos observar por meio deste breve balanço da fortuna crítica do teatro machadiano, mesmo em estudos que consideram a problemática da formação do escritor, a perspectiva literária da análise teatral, com raras exceções, se sobrepõe. Deste modo, após delimitarmos nosso tema e nosso problema, deparamo-nos com outro fator que requer igual atenção e cuidado, pois se refere justamente às especificidades do objeto a ser analisado, ou seja, o teatro. Pierre Danger, neste sentido, em seu estudo sobre o dramaturgo Émile Augier e a moral burguesa do Segundo Império, nos mostra como no caso do século XIX francês, o teatro, tomado em relação ao romance, "tocou mais diretamente o público" e justamente em virtude disso "seu impacto foi mais profundo"[22]. De acordo com esse autor, a percepção da literatura oitocentista é muitas vezes imperfeita, uma vez que, na maioria das vezes, se desconsidera o real valor dos palcos naquele momento. Para Danger, a importância do teatro dava-se na medida em que o público se tornava fator determinante na composição desse gênero secundário na historiografia e nos estudos literários:

[19] Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*, op. cit., p. 125.
[20] Faria, João Roberto. *Idéias teatrais*, op. cit., p. 120.
[21] Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999. p. 125.
[22] Danger, Pierre. *Émile Augier ou le théâtre d'ambiguïté*: élément pour une archéologie morale de la bourgeoisie sous le Second Empire. Paris: L'Harmattan, 1998. p. 6.

> De par sa nature même, le théâtre nous amène en effet à une compréhension différent de la société dans laquelle il s'inscrit: dans le roman l'étude du récepteur n'a pas un rapport direct avec celle de l'ouvre (car l'auteur n'a en general qu'une idée abstraite et imprécise de son futur lecteur), au théâtre au contraire, la réception de l'ouvre ou plutôt l'idée que l'auteur s'en fait au moment de la conception, a sur lui un impact plus fort. Il y a peu d'écrivains solitaires au théâtre, en tous cas d'ecrivains qui ne sachent en composant leur pièce où, par qui et devant qui elle sera jouée. L'auteur dramatique s'adresse à un public qu'il connaît, qu'il identifie, et ceci n'est pas sans conséquence sour sons texte[23].

Há em Pierre Danger o nítido esforço de demarcar as fronteiras e as especificidades da literatura dramática em relação a outros gêneros literários, como no caso o romance. Essas diferenças começam a surgir quando o autor identifica que parte do sentido do texto dramático se explica pela imediata relação do dramaturgo e seu público no exato instante da recepção da obra. Estabelece-se a partir de então, um estreito e dinâmico diálogo entre dramaturgos, que se expressam por intermédio de seus personagens, e espectadores que, de suas cadeiras, camarotes ou torrinhas[24], aplaudem ou "pateiam" a obra encenada. Segundo Danger, ainda podemos, por meio desses mesmos diálogos, "desenhar pouco a pouco, na leitura de uma peça teatral, a figura encoberta de um público que, de certa maneira, a comanda, a suscita e a determina"[25]. Em virtude, pois, desse intenso corpo-a-corpo entre esses dois elementos, o texto teatral supera gêneros como o romance ao nos fornecer uma imagem mais completa do contexto de sua produção em sentido amplo, visto que procura se alinhar estreitamente aos anseios de seu receptor. Assim sendo, para o estudioso francês, o romance seria apenas "tributário" do gênio criador de um determinado literato, enquanto a peça de teatro, "qualquer que seja o seu autor", seria largamente tributária de seu público. Além disso, a presença física do público contribuiria também para fazer do teatro, naquele período, "lugar privilegiado da palavra militante" e "o campo fechado dos debates ideológicos"[26].

---

[23] Por sua própria natureza, o teatro conduz-nos em efeito a uma compreensão diferente da sociedade na qual ele se inscreve: no romance, o estudo do receptor não encontra uma relação direta com aquela da obra (pois o autor em geral não tem mais que uma idéia abstrata e imprecisa de seu futuro leitor), no teatro ao contrário, a recepção da obra, ou antes, a idéia que ele realiza no momento da concepção, tem sobre ele um impacto muito forte. Existem poucos escritores solitários no teatro, em todo o caso são escritores que não sabem onde, para quem e em frente a quem sua composição será representada. O autor dramático dirige-se a um público que conhece, que identifica, e isso não se dá sem conseqüências sobre seu texto. Ibidem.

[24] Associadas pela crítica a balburdia e algazarra nos espetáculos teatrais do Rio de Janeiro, as "torrinhas" eram os lugares preferidos por estudantes e caixeiros. Cf. Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas: Editora da Unicamp; Cecult, 2002.

[25] Danger, Pierre. *Émile Augier ou le théâtre d'ambiguïté*, op. cit., p. 6-7.

[26] Danger, Pierre. *Émile Augier ou le théâtre d'ambiguïté*, op. cit.,. p. 7.

O problema da formação do ficcionista Machado de Assis que como vimos primeiramente experimentou o teatro como forma de expressão, ganha, portanto, a partir das considerações de Pierre Danger, dois novos desdobramentos. O primeiro deles refere-se a identificarmos os anseios do público fluminense no momento em que Machado iniciava sua produção dramática. Neste sentido, trabalhos recentes, sobretudo vinculados à história social da cultura[27], têm convincentemente questionado o "textocentrismo", de acordo com a expressão de Fernando Mencarelli[28], da historiografia teatral brasileira[29]. Nesses estudos o teatro apresenta-se antes como fenômeno social que gênero literário – o que auxilia na abordagem do teatro machadiano situando-o na dinâmica sociocultural que condiciona o seu surgimento, desenvolvimento e extinção. O segundo desdobramento, por sua vez, refere-se à concepção do teatro, justamente em virtude dessa intensa influência mútua entre autor e público, como "lugar privilegiado da palavra militante".

Consideremos neste ponto que a questão fundamental da nossa *inteligência*, grupo ao qual também se irmanavam nossos homens de letras, até próximo ao início da década de 1870[30], relacionava-se diretamente a construção do estado nacional brasileiro[31], temos que o teatro, na

[27] Cf. Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit. Mencarelli, Fernando A. *A voz e a partitura*: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). 305 f. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 2003. Também de Mencarelli, Fernando A. *Cena aberta*: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp; Cecult, 1999. E mais recentemente: Marzano, Andrea. *Cidade em cena*: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca; Faperj, 2008.

[28] Mencarelli, Fernando A. *A voz e a partitura*, op. cit., p. 8.

[29] Encontramos esboçado em alguns estudiosos do teatro brasileiro a concepção de um *sistema teatral* bem próximo ao conceito de *sistema literário* formulado por Antonio Candido. Em busca de "uma teoria sociológica da arte e da literatura", Candido defende que "na medida em que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana ela pressupõe um jogo permanente de relações entre os três [obras, autores e público], que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador". Cf. Candido, Antonio. A literatura e a vida social. In: _____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1975, p. 38. No que se refere ao teatro Antonio Donizete Pires defende que podemos encontrar no Brasil, logo na segunda metade do século XVIII, a configuração de um sistema teatral, similar ao literário descrito acima por Antonio Candido. Cf. Pires, Antonio Donizete. O teatro no Brasil setecentista: imitação barata ou cara antropofagia? In: Junqueira, Renata Soares; Mazzi, Maria Glória Cusumano (orgs.). *O teatro no século XVIII*: a presença de Antonio José da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 10-11. Para Décio de Almeida Prado, no entanto, apenas na terceira década do século XIX teríamos estabelecido "certa continuidade de palco, com escritores, atores e público, relativamente estáveis", necessários para pensarmos, pois, em um sistema. Cf. Prado, Décio de Almeida. *O teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 15.

[30] Sobre as mudanças ocorridas no plano das idéias a partir de 1870, principalmente por intermédio do cientificismo propagado pela chamada Escola do Recife, Cf. Candido, Antonio. *O método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.

[31] Sobre a atuação dos literatos na construção do estado nacional brasileiro Cf. Cano, Jefferson. *O fardo dos homens de letras*: o "orbe literário" e a construção do império brasileiro. Tese (Doutorado em História)– IFCH, Unicamp, Campinas, 2001.

medida em que era percebido por esses mesmos literatos, como importante veículo de transmissão de idéias, torna-se peça chave deste ambicioso projeto. Este dado pode nos ajudar a entender o afã com que nossos românticos, de poetas a romancistas, como defende Décio de Almeida Prado, "pagaram tributo, leve ou pesado, a dramaturgia"[32]. Como veremos adiante, Machado de Assis, logo em suas primeiras reflexões em prosa, artigos cujos temas versam principalmente sobre o teatro, oferece-nos a justa medida com que os palcos eram então encarados nesse processo, e, por conseguinte, como a idéia de desobrigação do literato ante a sociedade era, naquele momento, nem sequer esboçada[33].

Assim sendo, no primeiro capítulo da dissertação intitulado *Princípios estéticos, políticos e morais*, investigaremos precisamente de que maneira o jovem Machado concebia o teatro e, por conseguinte, a literatura. Para isso, utilizaremos como fontes principais os escritos críticos do autor sobre o teatro e seus pareceres emitidos para o Conservatório Dramático Brasileiro. Nesses textos, poderemos claramente observar como o crítico e censor mesclava princípios estéticos e morais ligados ao realismo teatral, que desde 1855 fazia a cabeça da jovem intelectualidade do Rio de Janeiro, a princípios político-liberais bem definidos. Esses elementos, portanto, surgiam concomitantemente não apenas na configuração dos critérios valorativos do crítico, como também nos pareceres emitidos por Machado de Assis para o Conservatório Dramático Brasileiro, entre 1862 e 1863.

No segundo e mais longo capítulo, *Ao teatro, Ao teatro!*, além da análise das traduções e imitações de peças do repertório francês feitas por Machado de Assis, estudaremos também as peças originais do autor escritas entre 1859 e 1865. Neste capítulo, além da análise textual, busquei privilegiar a reconstituição da história das encenações e publicações dessas comédias no Rio de Janeiro, na tentativa de demonstrar como Machado de Assis se portava ante o público teatral fluminense e a recepção de seu teatro na imprensa. Neste sentido, busco respostas, por exemplo, aos motivos pelos quais nosso autor não aderiu completamente ao realismo teatral a exemplo de seus confrades, optando pelo provérbio dramático como modelo para suas

[32] Prado, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 187.

[33] De acordo com Décio de Almeida Prado "se disséssemos aos autores românticos ou a quaisquer outros do século XIX, que a arte se relaciona apenas consigo mesma, não possuindo valor moral (no sentido largo da palavra), correríamos o risco de não sermos sequer compreendidos". Cf. Prado, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*, op. cit., p. 197-198. Neste sentido, também Jefferson Cano acrescenta: "[...] a afirmação da doutrina de uma 'arte pura', ou da imaginação como um domínio isolado das tensões sociais era um horizonte ainda muito distante da atividade dos homens de letras do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX". Cf. Cano, Jefferson. *O fardo dos homens de letras*, op. cit., p. 39.

composições. Observaremos também como, além de seus princípios políticos, estéticos e morais, estudados no primeiro capítulo, também o contexto teatral que se desenhava no Rio de Janeiro naquele momento tornava-se determinante nas composições dramáticas do jovem Machado de Assis.

No terceiro e último capítulo, intitulado *Aos contos, aos contos!*, observaremos como os descaminhos da escola realista e a subseqüente falência do projeto de intervenção social dos literatos fluminenses por intermédio dos palcos, a partir de meados da década de 1860, bem como a recepção crítica do teatro de Machado de Assis, foram essenciais para a definição de novos rumos na trajetória literária do autor. Para isso retomaremos a escassa, porém não menos significativa produção de contos de Machado publicados na imprensa fluminense entre 1858 e 1862. Deste modo, serão analisadas as primeiras narrativas publicadas na *Marmota* de Paula Brito, entre 1858 e 1859, bem como o conto fantástico *O País das Quimeras* publicado na revista *O Futuro* em 1862. Por meio da análise dessa última narrativa observaremos como Machado, mantendo-se coerente com seu projeto político-literário, já experimentava a sátira política por meio de um novo gênero literário que não o teatral.

CAPÍTULO I

Princípios estéticos, políticos e morais

Minha Musa, que o ramo das glórias enlaça
Da terra gigante – meu berço infantil,
De afetos um nome na idéia me traça,
Que o eco do peito repete – Brasil!

A Musa que inspira meus cantos é livre,
Detesta os preceitos da vil opressão;
O ardor, a coragem do herói lá do Tibre,
Na lira engrandece, dizendo: – Catão!

Machado de Assis[34]

Até a criação do Teatro Ginásio Dramático, em abril de 1855, a cena teatral fluminense dividia-se essencialmente entre o Teatro de São Pedro, onde, subsidiado pelo governo imperial, o ator e empresário João Caetano mantinha-se fiel ao seu bom e velho repertório de melodramas e dramas românticos, e o Teatro Lírico, palco em que as cantoras Charton e Casaloni provocavam acaloradas disputas entre seus leais partidários. Porém, a partir do Ginásio, que já em seus primeiros meses de funcionamento distanciou-se substancialmente dos dramas e melodramas de João Caetano, atraindo com isso a atenção e simpatia da jovem intelectualidade da Corte, tudo mudaria. Em outubro do mesmo ano esse teatro – cujo nome, não sem justificativa, inspirava-se no *Théâtre Gimnase Dramatique* de Paris –, sob a direção do "capitalista" Joaquim Heliodoro dos Santos Gomes e do ensaiador francês Emile Doux, passou a encenar um novo e surpreendente gênero dramático, muito distinto daquele que se apresentava nos palcos da Corte: a comédia realista[35].

João Roberto Faria[36] nos mostra que esse teatro realista, que prontamente tanto agradou os literatos fluminenses, surgiu na França no início da década de 1850. Por meio de peças que primavam pela descrição dos costumes, pelo realismo em cena e que debatiam questões sociais delicadas como a prostituição, os palcos eram convertidos em tribuna onde se representavam os

[34] Assis, Machado de, Minha musa, *A Marmota Fluminense*, 04/03/1856. Apud. Magalhães Jr., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*: aprendizado. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 37.
[35] Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*, op. cit., Partes I e II; Faria, João Roberto. *Idéias teatrais*, op. cit., 85-86.
[36] Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*; Faria, João Roberto. *Idéias teatrais*.

valores éticos da classe burguesa, objetivando-se, em última instância, a moralização da sociedade por meio da arte[37]. Assim, não tardou para que essa renovação estética fosse importada da França, e para que, inspirados em Barrière, Dumas Filho e Augier, nossos literatos rendessem suas penas à grande novidade. Logo, portanto, iniciou-se um amplo debate sobre o novo repertório do Ginásio nos jornais da Corte.

Entretanto, Silvia Cristina Martins de Souza, ao analisar esses debates, demonstra não ter havido, a princípio, muito consenso entre os literatos sobre o novo teatro e seu repertório. O teatro recebia, deste modo, definições bem diversas, sendo em determinado momento tomado por "escola de costumes" e em outro por "poderoso instrumento de propagação de vícios". Divergências a parte, a historiadora complementa que "o teatro parece ter assumido diferentes feições para aqueles indivíduos, ainda que persistisse um ponto de união que guiava as construções destes sentidos conflitantes: para todos eles o palco era assunto sério e apresentava-se como meio de controle social"[38]. A temporada de crise no Ginásio entre 1856-57, causada principalmente pela acirrada concorrência entre os teatros da corte, fez com que seus defensores, na tentativa de salvar a única esperança de renovação do teatro nacional, aumentassem os protestos na imprensa. Protestava-se desta vez, principalmente contra o grande número de traduções das quais se valia o nosso teatro e contra a falta de apoio governamental para o desenvolvimento da arte dramática da Corte. Fatos que obstruíam o surgimento de um "repertório original brasileiro". Assim sendo, José de Alencar foi o primeiro a responder aos anseios de seus confrades, levando aos palcos do Ginásio sua peça *Rio de Janeiro, verso e reverso* em outubro de 1857[39]. A esta peça seguiu-se outro grande sucesso de Alencar, cujo tema tratava da escravidão doméstica, *O demônio familiar* e, novembro do mesmo ano o drama *O crédito*, ambas também levadas à cena no Teatro Ginásio.

Encenada poucos dias após a estréia de *O demônio familiar*, *O crédito*, como nos mostra Souza[40], "saiu de cartaz após três representações por falta absoluta de público". No entanto, Alencar, cuja produção incluiria outras peças, como *Asas de um anjo* e *Mãe,* passou a ser

[37] Nas palavras de Faria: "Em termos mais precisos, os dramaturgos que criaram a comédia realista abordaram de preferência os costumes da burguesia, classe com a qual se identificavam e para a qual dirigiam sua produção. Questões relativas à família, ao casamento, ao trabalho, ao dinheiro, à prostituição, entre outras, foram então debatidas no palco, transformado em tribuna consagrada a demonstrar a superioridade dos valores éticos da burguesia". Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*, op. cit., p, 56.
[38] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 77.
[39] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 87-88.
[40] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 97.

considerado pelos demais literatos fluminenses como paradigma para construção de um teatro genuinamente brasileiro. Seguindo seu exemplo esses mesmos literatos, como os companheiros de redação de Machado de Assis no *Diário do Rio de Janeiro*, Quintino Bocaiúva e Pinheiro Guimarães, bem como Joaquim Manuel de Macedo, Aquiles Varejão, Sizenando Nabuco de Araújo, entre outros[41], também se lançaram a árdua tarefa de construir o tão almejado teatro nacional. Porém, o Teatro Ginásio enquanto não via concretizado o projeto dramático traçado pelos literatos da Corte, enfrentava temporadas difíceis entre 1858 e 1860. Em 1859 o público já demonstrava sinais claros de apatia perante a estética realista, o que forçava o teatro a variar seu repertório, encenando gêneros dramáticos menos nobres, como as cenas cômicas do ator Vasquez que fariam grande sucesso na década de 1860[42].

Brevemente esboçado era este "o estado atual das cousas" quando o jovem Machado de Assis iniciou a publicação de seus artigos sobre o teatro nas páginas d'*A Marmota* de Paula Brito. Iniciaremos este capítulo analisando precisamente essas primeiras reflexões em prosa de Machado, textos que, por afastarem-se da análise propriamente crítica de peças e atuações, aproximam-se mais de uma espécie de esforço teórico de nosso autor. Assim sendo, em *Idéias vagas a comédia moderna* (1856), *O passado, o presente e o futuro da literatura* (1858) e *Idéias sobre o teatro* (1859), observaremos como Machado a princípio se alinhava perfeitamente aos anseios da "fraternidade literária" fluminense ao conceber o teatro como "o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos", ao eleger a escola realista francesa como modelo estético ideal na realização dessa tarefa e, finalmente, ao refletir sobre os entraves que impossibilitavam a constituição de um teatro nacional brasileiro.

1. Primeiras reflexões machadianas sobre o teatro

É na primeira série de folhetins de José de Alencar escritos "ao correr da pena" entre 1854 e 1855, no *Correio Mercantil,* que encontramos as primeiras manifestações de entusiasmo em relação às renovações estéticas promovidas pelo Teatro Ginásio no Rio de Janeiro[43]. Poucos dias

[41] Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*, op. cit., 165-260.
[42] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., 109-110.
[43] Sobre os folhetins de Alencar no Correio Mercantil ver o esclarecedor estudo de Souza, Silva Cristina Martins de. Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar. In: Chalhoub, Sidney; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. *A história contada*: capítulos de história social da literatura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 123-146.

após a inauguração dessa casa de espetáculos, lá estava o folhetinista registrando o evento. Notemos como Alencar ainda refere-se ao Ginásio por seu antigo nome, isto é, Teatro de São Francisco:

> Assistimos quinta-feira à primeira representação da nova companhia no teatro São Francisco: foi à cena um pequeno drama de Scribe, e a comédia do Dr. Macedo.
> Embora fosse um primeiro ensaio, contudo deu-nos as melhores esperanças; a representação correu bem em geral, e em algumas ocasiões foi excelente.
> O que resta, pois, é que os esforços do senhor Emilio Doux sejam animados, que sua empresa alcance a proteção de que carece para poder prestar no futuro alguns esforços.
> Cumpre que as pessoas que se acham em uma posição elevada dêem o exemplo de uma proteção generosa à nossa arte dramática. Se elas o encorajarem com a sua presença, se a guiarem com os seus conselhos, estou certo que em pouco tempo a pequena empresa que hoje estréia se tornará um teatro interessante, no qual se pode ouvir alguns dramas originais, e passar uma noite bem agradável.
> Que vale entre tantas despesas de luxo a mesquinha assinatura de um pequeno teatro? Que importa que se sacrifique uma ou duas noites para dar um impulso à nossa arte dramática, e ganhar para o futuro um passatempo útil e agradável?
> [...]
> Assim, pois, a essas pessoas compete dar o exemplo; – quanto aos autores, estes estão prontos, e um dos mais distintos já tomou a iniciativa dando uma composição sua para a abertura do teatro[44].

O programa daquela memorável noite de 12 de abril de 1855 constituía-se pelo drama em dois atos *Um erro*, de Scribe, e pela ópera-cômica, também em dois atos, *O primo da Califórnia* de Joaquim Manuel de Macedo[45]. Ainda que a estréia fosse definida por Alencar como "um primeiro ensaio", era já suficiente para enchê-lo de "esperanças" em relação ao futuro da cena brasileira. Para o folhetinista, o que de fato importava a partir de então era animar a iniciativa do ensaiador francês e seus atores. Em seguida, após chamar a atenção daqueles que "se acham em uma posição elevada" para a necessidade de se proteger da arte dramática, Alencar, animado em virtude da representação de uma peça assinada por Macedo, afirmava que nossos autores já se encontravam prontos para o desafio de consolidação do teatro no país.

De maneira semelhante também o folhetinista do *Jornal do Commercio*, aproximadamente um mês após a publicação do folhetim de Alencar, registrava sua admiração pelo repertório do novo teatro:

---

[44] *Correio Mercantil*, 15/04/1855, p. 1.

[45] *O primo da Califórnia* de Macedo é, segundo Décio de Almeida Prado, inspirado longinquamente em *L'oncle d'Amérique* de Scribe. Prado, Décio de Almeida. *Seres, coisas e lugares*. São Paulo: Cia das letras, 1997. p . 31. Na edição dessa peça publicada em folhetim na *Marmota* temos a seguinte referência: "O primo da Califórnia/ ópera em dous actos/ imitação do francês/ pelo Sr. Dr. J. M. de Macedo". *A Marmota*, n. 920, 26/01/1858, p. 1.

> O Ginásio prossegue no empenho de agradar o público que o freqüenta; nos dramas do seu repertório não há gritos de maldição, nem punhais, nem envenenamentos; mas, a falar a verdade, há muita coisa que faz rir, e que diverte a gente. Tenho minhas predileções por aquele Ginásio: pelo menos não é bananeira que já deu cacho[46].

A bananeira que dava e continuava dando cachos em abundância naquele momento era seguramente o Teatro de São Pedro. A afirmação de que no repertório do Ginásio não havia "gritos de maldição, nem punhais, nem envenenamentos" caracterizava-se como referência direta a João Caetano e seu velho repertório romântico há anos em cartaz naquele teatro. Deste modo, ao mesmo tempo em que observamos nossos literatos intensificarem os elogios ao pequeno, porém circunspecto Teatro Ginásio, como o definia Alencar, igualmente percebemos críticas nada elogiosas a João Caetano e sua companhia sediada no Teatro de São de Pedro. No entender dos literatos o primeiro ator e principal empresário teatral da Corte não passava de um grande empecilho à renovação nos palcos, pois que continuava insistindo nas tragédias neoclássicas, nos dramas e melodramas, ou seja, peças pouco ou nada comprometidas ante um ideal de moralização da sociedade. Porém, o que o experiente empresário teatral havia constatado já há algum tempo e que os jovens aficionados no Ginásio ainda demorariam um pouco mais a compreender, era que em se tratando de teatros e principalmente de repertórios quem dava a palavra final era a bilheteria[47]. Assim, mesmo contando com um considerável auxílio governamental[48], é certo que João Caetano não seria alcunhado como o "Talma brasileiro" caso se afastasse demasiadamente de seu público.

Mas como sugere João Roberto Faria são certamente os folhetins de Quintino Bocaiúva, publicados durante o segundo semestre de 1856, no *Diário do Rio de Janeiro*, uma das principais influências na formação do ideário crítico de Machado de Assis[49]. Ao lado de Alencar, também Bocaiúva estava entre os primeiros a demonstrar franco entusiasmo pelo teatro realista. A admiração era tamanha que em um de seus folhetins o jornalista defendia com veemência as

---

[46] *Jornal do Commercio*, 20/05/1855, p. 1. Apud Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*, op. cit., p. 79.

[47] De acordo com Décio de Almeida Prado, um dos principais biógrafos de João Caetano: "A partir de 1845, à medida que crescem os seus encargos comerciais e as suas responsabilidades como empresário, todos os seus grandes êxitos são, de uma forma ou de outra, de natureza popular. A bilheteria falava – e João Caetano, vivendo de sua profissão, não podia fechar os ouvidos". Prado, Décio de Almeida. *João Caetano*: o ator, o empresário, o repertório. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1972. p. 88.

[48] A subvenção alcançou 48 contos anuais em 1858. Cf. Prado, Décio de Almeida. *João Caetano*, op. cit., p. 67-68.

[49] Faria, João Roberto. Machado de Assis e o teatro de seu tempo. In: Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. Organização, estabelecimento do texto, introdução e notas por João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 27.

novidades cênicas impostas pela "escola moderna", que chegavam mesmo a permitir que, no intuito de aproximar o máximo possível a cena da realidade, atores se apresentassem de costas para a platéia[50]. Ainda de acordo como Faria, seria plausível também afirmar que um pequeno livro de Quintino Bocaiúva, intitulado *Estudos críticos e literários: lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica,* originalmente publicado em capítulos no *Correio Mercantil*, em 1857, e reunido no ano seguinte em volume pela Tipografia Nacional, tivesse exercido considerável influência sobre as concepções defendidas por Machado de Assis em seus escritos posteriores[51].

Nesse volume[52], negando o teatro como simples divertimento, Quintino Bocaiúva advogava em favor de uma comédia comprometida primeiramente com a "missão [de] corrigir os costumes da sociedade pela crítica moralizadora". Para Bocaiúva, finalmente o povo e os literatos estavam compreendendo que o teatro ia além de uma simples "casa de espetáculos", constituindo-se na verdade como "escola de ensino". Nessa perspectiva o autor afirmava que a finalidade dos palcos seria precisamente, "pelo exemplo de suas lições", "educar e moralizar a alma do público":

> Por mais opiniões, que tenho lido em contrário, resta-me ainda a convicção de que o teatro é definitivamente uma escola, onde o povo, conforme o gênero dos espetáculos que lhe for oferecido, pode adquirir ou bons ou maus costumes, profícuas ou danosas lições[53].

Com base nas afirmações de Quintino Bocaiúva podemos claramente observar como esses homens de letras se esforçavam em conceber sua atuação como decisiva no processo social. Contudo, a eficácia dessa "escola de bons ou maus costumes" de "profícuas ou danosas lições", dependia, de acordo com o autor, do gênero dramático ofertado às platéias. Assim, como têm demonstrado críticos e historiadores do teatro brasileiro[54], os pressupostos da "escola realista" não seduziram gratuitamente nossos jovens literatos. Pelo contrário, ao transformar os palcos em

[50] A peça em questão tratava-se de *A última carta*, do dramaturgo português Augusto César de Lacerda. Sobre a novidade na disposição cênica Bocaiúva afirmava: "Não acho, pois inconveniente, e muito mesmo fora do natural que o ator que está sentado a uma mesa de jogo, por exemplo, tenha as costas voltadas para o público, como num salão estaria também voltado para as pessoas, por mais distintas que fossem, que assistissem, ou tivessem ido vê-lo jogar". *Diário do Rio de Janeiro*, 14/09/1856. Apud. Faria, João Roberto, *Idéias teatrais*, op. cit., p. 91.

[51] Faria, João Roberto. Machado de Assis e o teatro de seu tempo. In: Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 27-28.

[52] Utilizamos como referência nesta análise as partes transcritas do texto original por João Roberto Faria em seu livro *Idéias teatrais*. Cf. Faria, João Roberto. *Idéias teatrais*, op. cit., p. 447-466.

[53] Apud Faria, João Roberto. *Idéias teatrais*, op. cit., p. 449.

[54] Cf. Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*, op. cit., p. 266; Souza, Silva Cristina Martins de. Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar. In: Chalhoub, Sidney; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. *A história contada*, op. cit., 134.

tribuna, onde se debatiam idéias por intermédio de personagens e situações, esse teatro veio perfeitamente ao encontro dos anseios desses mesmos homens de letras. Neste sentido, reportemo-nos às afirmações do precursor dessa escola na França, Alexandre Dumas Filho, para quem "toda a literatura que não se preocupar com a perfectibilidade, a moralidade, o ideal e o útil é, numa palavra, uma literatura enfermiça e raquítica, morta ao nascer"[55]. Machado de Assis, por sua vez, compactuava com esses mesmos pressupostos em suas primeiras reflexões sobre o teatro.

Assim sendo, em seu primeiro artigo, *Idéias vagas: a comédia moderna*, publicado a 31 de julho de 1856[56], na *Marmota Fluminense*[57] de Paula Brito[58], Machado já identificava o teatro como indício de civilização de um determinado povo. E, partindo dessa constatação contrapunha

[55] Apud Carlson, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 267.

[56] *Marmota fluminense*, n. 753, 31/07/1856. Este artigo está assinado com o pseudônimo *As*.

[57] Como nos mostra Laurence Hallewell, o periódico *A Marmota*, que circulou no Rio de Janeiro, com pequenas variações no título, de 1849 a 1861, voltando a ser publicada em 1864 após a morte de seu editor responsável, foi o empreendimento mais duradouro de Francisco de Paula Brito. Cf. Hallewell, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiróz; Edusp, 1985. p. 79-90. Foi justamente nesse periódico que Machado de Assis iniciou a publicação de seus poemas em 1855. Alguns de seus biógrafos, como nos mostra Jean-Michel Massa, afirmam que Machado concomitantemente ao início de sua produção poética também trabalhou como caixeiro da loja de livros e tipógrafo para o mesmo Paula Brito. Cf. Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870)*: ensaio de biografia intelectual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 88.

[58] Francisco de Paula Brito (1809-1861), autodidata e mestiço de origem humilde, iniciou suas atividades como aprendiz de tipógrafo na Tipografia Nacional em 1824, aos quinze anos. Em seguida, trabalhou como livreiro e impressor de René Orgier e mais tarde, em fevereiro de 1827, ingressou como compositor do *Jornal do Commercio*, de Pierre Plancher. Nesse importante jornal, Paula Brito progredira rapidamente, passando logo a chefe do setor impressão e, finalmente, alcançado o posto de editor responsável. Em 1831, Paula Brito adquire sua primeira loja, uma papelaria, oficina de encadernação e casa de chá, localizada na Praça da Constituição, 51. Em 1848, de acordo com Hallewell, o editor já possuía seis impressoras manuais e uma mecânica, e se preparava para receber novos equipamentos. Porém, é a partir de 1850, com a fundação da "Imperial Tipografia Dois de Dezembro", que Paula Brito expande ainda mais seus negócios. É nessa empresa, com ações abertas no mercado, que contara no momento de sua fundação com o auxílio de capitais adquiridos junto a D. Pedro II, que o editor alcança outros pontos do Império. Dois fatores colaboravam para o sucesso do novo empreendimento de Paula Brito. O primeiro, econômico, ligava-se diretamente as aceleradas transformações causadas pela reconversão dos capitais empregados no tráfico negreiro, extinto definitivamente em 1850, para os mercados da Corte. O segundo, mais próximo ao tino comercial do editor, referia-se ao fato de Paula Brito, ao que tudo indica sempre atento as transformações sociais sofridas pelo país naquele momento, ter produzido tendo em vista o leitor, sobretudo a leitora, comum. Contudo, o mercado editorial brasileiro não se encontrava fortalecido o suficiente para sustentar o empreendimento, principalmente diante da crise econômica de 1857. Deste modo, como nos lembra Hallewell "nenhum ramo do comércio é mais sensível as condições econômicas gerais do que a edição e a venda livros". Assim, no começo daquele ano os acionistas insatisfeitos pediram a liquidação da Tipografia Dois de Dezembro. Mas Paula Brito ainda resistiria, reduzindo seu amplo empreendimento apenas a uma tipografia, que levava o seu nome. Após a morte do editor, em 1861, a viúva, Sra. Rufina Rodrigues da Costa Brito, continuaria em sociedade com o genro a tipografia. Assim, a tipografia subsistirá até expirar em 1875, já na afastada Rua do Sacramento, n. 10. Em relação a Paulo Brito, lembremo-nos também da Sociedade Petalógica, agremiação fundada pelo editor que reuniu o movimento romântico brasileiro entre 1840-1860. Deste modo, poetas, romancistas, atores, artistas e mesmos políticos fizeram no numero 64 da Praça da Constituição seu ponto de encontro. Cf. Hallewell, Laurence. *O livro no Brasil*, op. cit., capítulo V.

os modelos civilizatórios oferecidos por França e Inglaterra, concluindo que a primeira ocupava o lugar de "sede das civilizações modernas" e "foco luminoso da literatura e das ciências", justamente por trazer estampada em seu teatro "o esplêndido e alto grau de sua civilização" e "progresso intelectual". Já a Inglaterra, a "rainha da indústria", figuraria apenas como "excêntrica e vaidosa", uma vez que por trás de suas idéias aparentemente progressistas, escondiam-se tão somente uma "desmedida ambição". O progresso material, representado pela ambição inglesa, no entender de Machado, absorvia todas as atenções, e somente o "espírito inventivo" seria capaz de "pensar, estudar, e corrigir o mundo na sua construção material – dando-lhe um aspecto novo".

Atrelado a esse juízo relativo à função social do "espírito inventivo", Machado afirmava que, diante dos "desvarios, de progressos e civilização", o teatro deveria ser percebido "como o verdadeiro lugar de – distração e ensino –; o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos". Temos, portanto, que o homem de letras, implícito na alusão ao "espírito inventivo", teria em mãos para realização de seu intento de "pensar, estudar e corrigir o mundo", o teatro, poderosa ferramenta de intervenção social por alinhar precisamente "distração e ensino". Em seguida, Machado nos informa qual o melhor gênero teatral para o desempenho da honrada tarefa de civilizar os povos, e como podemos facilmente deduzir, eis que entra em cena o teatro realista:

> Ao teatro! Ao teatro ver as composições dramáticas da época, as produções de Emery e Bourgeois! – Ao teatro ver a sociedade por todas as faces: frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, cheia de flores e espinhos, dores e prazeres, de sorrisos e lágrimas! – Ao teatro ver o vício em contato com a virtude; o amor no coração da mulher perdida como a pérola no lodo do mar; o talento separado da ignorância apenas por um copo de champanhe! Ao teatro ver as cenas espirituosas da comédia moderna envolvendo uma lição de moral em cada dito gracioso; ver a interessante *coquette* que jura amor em cada valsa e perjura em uma quadrilha; ver o literato parasita que não se peja de subir as escadas de mármore do homem abastado, mas corrupto, curvar-se cheio de lisonja para ter a honra de sentar-se a seu lado e beber à sua saúde!
> Ao teatro! Ao teatro![59]

João Roberto Faria nos mostra que, nesse primeiro texto, Machado cometeu alguns equívocos ao associar à "escola moderna", que trazia "uma lição moral em cada dito gracioso", nomes como Dennery – grafado de forma errada como Emery – e Bourgeois. De acordo com o crítico, esses autores eram de fato grandes sucessos na época, porém, por seus dramalhões,

[59] *A Marmota*, n. 753, 31/07/1856.

vaudevilles e óperas-cômicas[60]. Importa-nos, no entanto, ressaltar que para Machado de Assis, bem como para seus pares, igualmente atrelados ao carro do Ginásio, a comédia realista era extraordinária na medida em que oferecia elementos para transformar a sociedade mostrando-a "por todas as faces" sem os arroubos dramáticos da escola romântica. Assim, após defender a eficácia do teatro, especialmente da comédia realista, para a civilização dos povos, Machado de Assis passa, já nos parágrafos finais de *Idéias Vagas*, a tratar do teatro brasileiro, e se ressente diante do estado em que este se encontrava naquele momento de consideráveis modificações estéticas:

> Entre nós, porém, (*desculpe-me, se há erro em dizê-lo*) este modernismo é pouco aplaudido. Não sei se é a nova era das edificações líricas e celebridades cantantes, o motivo desta indiferença para com os progressos do teatro dramático; em todo o caso, porém, para mim, é evidente que o motivo dessa indiferença é em grande parte a perniciosa existência entre nós de alguns frenéticos apreciadores da farsa antiga e sem gosto, das clássicas cabriolas e da atroadora *pancadaria* empregada quando o espírito falece em fastidiosos e insípidos diálogos[61].

De acordo com Machado, os motivos da fria acolhida do "modernismo" teatral, nos palcos do Rio de Janeiro, relacionavam-se, por um lado, ao sucesso obtido pelo teatro lírico que atraia para si a atenção de parte substancial do público, afastando-o do teatro dramático. Mas, por outro lado, estava também evidente que a má acolhida da escola realista na Corte devia-se a este mesmo público, ou melhor, ao seleto grupo de "frenéticos apreciadores da farsa antiga e sem gosto, das clássicas cabriolas e da atroadora *pancadaria*". Neste sentido, Machado arrematava seu argumento afirmando que as "tendências pouco favoráveis ao desenvolvimento da comédia moderna, nascem sem dúvida em grande parte desta classe do nosso povo"[62].

Entretanto, em *O passado, o presente e o futuro da literatura*, publicado aproximadamente dois anos mais tarde, nos dias 9 e 23 de abril de 1858[63] na agora *Marmota*[64], Machado de Assis definitivamente absolvera o povo do crime de atrofia do teatro nacional brasileiro. Certamente após ter moído e remoído a questão, o autor acabou por concluir que,

---

[60] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 108.
[61] *A Marmota*, n. 753, 31/07/1856. (grifos do autor).
[62] *A Marmota*, n. 753, 31/07/1856.
[63] As duas primeiras partes do texto foram originalmente publicadas na *Marmota*, n. 941, 9/4/1858, p. 1-2, e a terceira e última na *Marmota*, n. 945, 23/4/1858, p. 1-2.
[64] Em 1857 após a falência da Tipografia Dois de Dezembro Paulo Brito altera o nome da revista subtraindo o *Fluminense* da *Marmota*, revista que, como dito acima, vinha sendo publicada desde 1849.

tendo em vista o sucesso de autores como Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo, o "povo não é avaro em aplaudir e animar as vocações". Portanto, o que de fato fazia do nosso teatro, no seu entender, "um mito [e] uma quimera" era a atuação conjunta de dois personagens igualmente perniciosos, ou seja, o tradutor dramático e o empresário teatral:

> É fora de dúvida, pois, que a não existir no povo a causa desse mal, não pode existir senão nas direções e empresas. Digam o que quiserem, as direções influem neste caso. As tentativas dramáticas naufragam diante deste *czariato* de bastidores, imoral e vergonhoso, pois que tende a obstruir os progressos da arte. A tradução é o elemento dominante, neste caos que devia ser a arca santa onde a arte pelos lábios dos seus oráculos falasse ás turbas entusiasmadas e delirantes. Transplantar uma composição dramática francesa para a nossa língua, é tarefa de que se incumbe qualquer bípede que entende de letra redonda. O que provém daí? O que se está vendo. A arte tornou-se uma indústria; e a parte meia dúzia de tentativas bem sucedidas sem dúvida, o nosso teatro é uma fábula, uma utopia[65].

Como veremos no próximo capítulo, apesar de considerar a tradução como "tarefa de que se incumbe qualquer bípede que entende de letra redonda", Machado assinará um considerável número de traduções de peças francesas. Mas em abril de 1858 entendia que era justamente esse elevado número de traduções dramáticas a principal ferida no calcanhar do gênio criativo brasileiro. No entanto, por trás dessa "inundação de peças francesas" a afogar nossas "tendências indecisas", estaria, de acordo com nosso autor, gananciosos empresários que, por se interessarem mais pela indústria da arte que pela arte propriamente dita, não ofereciam nenhum incentivo ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira. Perante esta situação Machado afirmava que somente um "golpe de estado literário" mudaria os rumos do teatro no país. O autor acabaria por sugerir a intervenção do Estado no campo teatral, principalmente por intermédio da regulamentação de dispositivos legais, que, além de prever representações reservadas a dramaturgos brasileiros, taxassem as traduções dramáticas por aqui representadas.

Todavia, além dessas questões relativas à decadência do teatro brasileiro, está presente nesse artigo, incontestavelmente mais bem elaborado, uma considerável ampliação do conceito machadiano de transformação social por meio das letras. Neste sentido, a literatura, da qual o teatro constituía-se uma das partes essenciais, ao lado da poesia e do romance, sofria resignada ante "o doloroso indiferentismo" da geração atual. Para Machado de Assis, tais contrariedades não significariam o pronto abatimento das disposições literárias, mas se caracterizariam como

[65] *Marmota*, n. 945, 23/04/1858, p. 1-2.

presságios de uma "decadência prematura". Diante desse quadro, a principal ambição da literatura e do literato deveria ser claramente direcionada. Assim, após um balanço da história literária brasileira, dos poetas setecentistas aos romancistas e dramaturgos seus contemporâneos[66], Machado de Assis afirmava:

> No estado atual das cousas, a literatura não pode ser perfeitamente um culto, um dogma intelectual, e o literato não pode aspirar a uma existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende[67].

E ainda complementa um pouco mais próximo ao fim do artigo:

> A sociedade, Deus louvado! é uma mina a explorar, é um mundo caprichoso, onde o talento pode descobrir, copiar, analisar, um aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias. Estudem-na: eis o que aconselhamos às vocações da época![68]

Ora, para Machado de Assis, a solução para a eminente decadência da literatura, e em conseqüência do teatro nacional, era relativamente simples, bastava que o literato, enquanto "homem social", explorasse, por meio da cópia, análise e estudo, a própria sociedade em que vivia. Mais uma vez eis que a escola realista entra em cena como modelo ideal para a consolidação deste projeto:

> A escola moderna presta-se precisamente ao gosto da atualidade. *As mulheres de mármore – O mundo equívoco – A dama das camélias* – agradaram, apesar de traduções. As tentativas do Sr. Alencar tiveram lisonjeiro sucesso. Que mais querem? A transformação literária e social foi exatamente compreendida pelo povo; e as antigas idéias, os cultos inveterados, vão caindo à proporção que a reforma se realiza. Qual é o homem de gosto

[66] Os objetivos que delimitam a pesquisa nos levam a centrar a análise somente em aspectos relacionados à temática teatral. Contudo, em *O passado, o presente e o futuro da literatura*, encontramos reflexões do jovem Machado de Assis no âmbito da literatura que vale a pena serem ressaltados. Assim, logo no início do artigo, o autor se ressente do caráter pouco nacional de nossa poesia setecentista. Para Machado, os árcades influenciaram-se em demasia pela literatura metropolitana e mesmo Basílio da Gama em seu *Uruguai*, não tratou de tema genuinamente nacional, uma vez que "a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*", não se caracterizaria como nacional, afastando-se de nossos costumes e da "face característica de nossa sociedade". Ainda no período colonial refere-se às odes de José Bonifácio como magníficas pelas "belezas da forma, a concisão e a força da frase". No entanto, nem mesmo a independência política, traria imediata e igual emancipação ao mundo das letras. Neste ponto, retomando um tema já esboçado em *Idéias vagas*, Machado culpa a ânsia pelo progresso material, causa do "doloroso indiferentismo da geração atual", como principal responsável pelo, digamos, atrofiamento do plano intelectual e cultural. A partir daí, Machado inicia suas reflexões a cerca do romance, da poesia e do drama, "as três formas literárias essenciais".
[67] *Marmota*, n. 945, 23/4/1858, p 1.
[68] *Marmota*, n. 945, 23/4/1858, p. 2.

> que atura no século XIX uma *punhalada* insulsa *tragicamente* administrada, ou os trocadilhos sensaborões da antiga farsa?[69]

Neste trecho, Machado se propunha uma vez mais a convencer seu leitor dos benefícios da escola realista na empreitada de transformação social pelas letras. Ainda que parte da platéia estivesse aferrada "às antigas idéias", cumpria ao talento, ou seja, ao literato, "educá-la, chamá-la a esfera das idéias novas, das reformas, dos princípios dominantes". E, por fim, manifestando sua crença na missão social do literato, o autor conclui o artigo afirmando: "é assim que se há de construir um edifício de proporções tão colossais e de um futuro tão grandioso".

Contudo, é no ano seguinte, com a publicação do artigo *Idéias sobre o teatro* que encontramos amadurecidas as concepções machadianas sobre as potencialidades do teatro em relação à sociedade. Diferentemente dos dois textos anteriores, que se caracterizam como colaborações esparsas publicados na longeva *Marmota* do amigo Paula Brito, este artigo apareceu originalmente em três partes no semanário *O Espelho*[70] de Francisco Eleutério de Souza. Em praticamente todos os exemplares dessa revista encontramos colaborações de Machado, de textos esparsos, sempre publicados nas primeiras páginas, até as séries *Aquarelas* e *Revista de Teatros* analisada adiante[71].

Assim sendo, na primeira parte do artigo *Idéias sobre o teatro*, publicado no quarto número d'*O Espelho*, Machado de Assis retoma a questão da decadência do teatro brasileiro, decorrente desta vez da falta de "iniciativa" de seus contemporâneos. Porém, o que mais afligia o autor ante esta situação era constatar que "a iniciativa em arte dramática não se limita[va] ao estreito círculo do tablado", indo "além da rampa", alcançando a sociedade. Machado observava

---

[69] *Marmota*, n. 945, 23/04/1858, p. 2 (grifos do autor).

[70] Publicada aos domingos *O Espelho: revista de literatura, moda, indústrias e artes*, circulou durante o último trimestre de 1859 e as duas primeiras semanas de janeiro de 1860 no Rio de Janeiro, perfazendo um total de dezenove números. Entre seus colaboradores, além de Machado de Assis, se encontram nomes como Moreira de Azevedo, Bruno Seabra, Casimiro de Abreu, Macedo Júnior e Sotero de Castro. Em linhas gerais, a temática da revista abrangia crítica literária e teatral, crônicas, narrativas e poemas.

[71] A colaboração de Machado de Assis, do primeiro ao décimo oitavo número d'*O Espelho*, circunscreve-se a nove artigos, entre os quais a série *Aquarelas*, cinco poesias e as dezessete críticas que compõem a série *Revista de teatros.* No entanto, até o momento não tive acesso ao décimo nono e último número da revista, publicado a 8 de Janeiro de 1860. De acordo com Massa, podemos perceber de fato uma mudança substancial nos rumos da carreira do jovem Machado de Assis a partir de seu ingresso na revista de Francisco Eleutério de Souza: "Ele [Machado] era ainda um espécie de diletante da pena. Aqui e ali aceitavam, em seguida procuravam a sua colaboração, mas ela permanecia episódica [...]. Com a fundação do *Espelho*, deu um passo à frente. Ele se tornou um dos redatores de uma revista ainda 'confidencial' mas, ao menos para ele, era uma etapa decisiva, porque seus escritos foram tomados em consideração. Assim se explica a impetuosidade com que participou do empreendimento. Era a sua primeira oportunidade verdadeira". Cf. Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 235.

que naquele momento, o talento e o público encontravam-se "divorciados" nos palcos do Rio de Janeiro, havendo, portanto, "entre a rampa e a platéia um vácuo imenso". Para Machado de Assis esse distanciamento derivava principalmente das aspirações do público, que, por sua vez, ainda insistia em aplaudir os arrebatamentos da escola romântica. Não obstante, cabia aos literatos reeducar o gosto das platéias, por meio da "iniciativa firme e fecunda", aproximando-as definitivamente da escola moderna, única capaz de transformar a sociedade, mostrando-a tal e qual ela se apresentava:

> Hoje não há mais pretensões, creio eu, de metodizar uma luta de escola, e estabelecer a concorrência de dois princípios. 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 *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 diferentes movimentos, nos vários modos e transformações da sua atividade[72].

Notemos como Machado, ao mesmo tempo em que dizia evitar um embate direto entre as escolas romântica e realista, reforçava que era somente por intermédio da última que a arte seria impedida de "aberrar das condições atuais da sociedade", perdendo-se, em conseqüência, "no mundo labiríntico das abstrações". Contudo, para o autor, naquele momento, nos palcos fluminenses, "a musa do tablado" doidejava de vez "com os vestidos de arlequim – no meio das apupadas de uma multidão ébria".

Em seu texto rico em belas metáforas, Machado deixa claro que pouco valiam as possibilidades de transformação social oferecidas pela escola realista, uma vez que na Corte o público ainda se encontrava influenciado por maléficos empresários teatrais, verdadeiros "mercadores" que precisavam ser imediatamente expulsos do templo da arte. Estes indivíduos, no entender de Machado, "dirigiram mal as tendências do povo", fazendo "crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo". Nesse contexto, o autor tinha clareza que, apesar do arsenal de intenções dos literatos em relação ao teatro, seu campo de atuação era bem restrito:

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

[72] *O Espelho*, n. 4, 25/09/1859, p. 2.

> 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 idéias, mas não o pode ainda fazer relativamente a todo o corpo social.
> Não há aqui a iniciativa direta, e relacionada com todos os 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[73].

Enquanto em apenas "algumas artérias" corressem o "sangue das novas idéias", somente uma pequena parcela da sociedade compreenderia o real alcance da reforma na arte dramática empreendida por nossos literatos. Entretanto, mais uma vez, como em *O passado, o presente e o futuro da literatura*, Machado de Assis exime o público, ou a "multidão ébria", pela condição em que se encontrava a arte dramática no Rio de janeiro. A culpa, portanto, devia recair novamente sobre aqueles que "digiram mal as tendências e o povo". Por fim, conclamando os governos e as "iniciativas verdadeiramente dedicadas" para definitivamente "levantar um paradeiro a essa corrente despenhada de desvarios", Machado de Assis encerrava a primeira parte de seu artigo. Porém, no domingo seguinte, logo nas primeiras páginas do quinto número d'*O Espelho*, Machado daria mais uma vez vazão a suas *Idéias sobre o teatro*. O foco inicial agora era outro: a literatura dramática.

Lançando mão de mais uma de suas metáforas, Machado comparava o poeta dramático ao crente que ao passar pelo templo da arte tirava o chapéu, entrava, rezava e ia-se, sem, contudo, converter-se em sacerdote daquele culto. Esta heresia dos poetas dramáticos, no entanto, jamais deveria ser creditada às platéias, pois que essas não recebiam uma "educação real e condizente". De acordo com Machado, "as turbas" não eram feitas de mármore, que somente ganhava formas por intermédio do "trescalar laborioso do escopo". Pelo contrário, constituíam-se de "argamassa que se amolda à pressão dos dedos". Portanto, sem refletir em nenhum momento sobre a possibilidade de autonomia das platéias, nosso autor atribuía os descaminhos do teatro brasileiro ao fato de artesãos inábeis terem dado, e continuarem dando, formas estranhas a essa massa de modelar formada pelo público.

Nessa segunda parte das *Idéias sobre o teatro*, Machado também retoma suas duras críticas ao tradutor dramático, definido desta vez como "espécie de criado de servir que passa de uma sala a outra os pratos de uma cozinha estranha". Em síntese, o tradutor impedia a "reprodução da vida social na esfera de sua localidade", logo o teatro brasileiro não teria mais

[73] *O Espelho*, n. 4, 25/09/1859, p. 2.

"cunho nacional", antes seria composto por uma "galeria bastarda, um grupo furta cor, uma associação de nacionalidades". Machado de Assis chegava mesmo a afirmar que o excesso de traduções em cena nos palcos brasileiros comprometia seriamente a unidade da civilização no país. Na seqüência dessas considerações sobre os perigos da tradução dramática, Machado comparava o teatro ao jornal e à tribuna, tomando-os como "meios de proclamação e educação pública". Nas palavras do autor "a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação". No entanto, haveria uma diferença essencial entre essas três instituições civilizatórias:

> [...] na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida aos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise.
> Diante da imprensa e da tribuna as idéias abalroam-se, ferem-se, lutam para acordar-se; em face do teatro o homem vê, sente, palpa; esta diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio da iniciação. De um lado a narração falada e cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática[74].

Por apelar diretamente aos sentidos o teatro transformava-se no veículo perfeito para disseminação de um determinado ideal de civilização, suplantando, deste modo, a tribuna e o jornal, ambos engajados no mesmo propósito. Machado afirmava em seguida que o palco não era somente "um meio de propaganda", mas o "o mais eficaz, mais firme, mais insinuante". Contudo, o autor insistia na asserção que, naquele momento, os tablados do Rio de Janeiro encontravam-se "deslocados e defeituosos" e a literatura dramática nem sequer existiria, finalizando suas *Idéias sobre o teatro* afirmando que sem teatro e literatura dramática, o país não poderia "aspirar a um grande passo na civilização".

Mas se, por um lado, Machado de Assis se alinhava a Quintino Bocaiúva, José de Alencar, entre outros literatos fluminenses, no que se referia ao projeto civilizatório empreendido por intermédio do realismo teatral; por outro, no caso de *Idéias sobre o teatro*, também se alinhava ao programa do periódico no qual as partes do artigo foram originalmente publicadas. Assim sendo, no *Prospecto* d'*O Espelho*, assinado provavelmente pelo próprio Francisco Eleutério de Souza, podemos ler que a revista vinha à luz confiante no futuro e pronta a afrontar

[74] *O Espelho*, n. 5, 02/10/1859, p. 2.

todo e qualquer obstáculo que surgisse em seu caminho, entre eles, o "indiferentismo", tantas vezes referido por Machado de Assis:

> Pelo bom ou mau êxito de nossa empresa só o futuro responderá. É nele confiado que nos decidimos a combater até a última, no centro desta imensa arena dominada pelo indiferentismo.
> O *Espelho* vai, pois aparecer como um protesto a esse mesmo indiferentismo, que faz morrer a inteligência, ainda quando o pensamento começa a adejar deixando ver as premissas de um futuro risonho[75].

O sucesso do novo empreendimento editorial dependeria, segundo esses autor, da variedade de temas por ele abordado, obviamente não qualquer variedade, "mas [...] uma variedade que deleite e instrua, que moralize e sirva de recreio nos salões do rico, como no tugúrio do pobre". Quanto aos colaboradores da publicação, o autor dizia saber o quanto eram escassos, naquela Corte, os meios pelos quais a juventude pudesse desenvolver suas aptidões. Deste modo, afirmava que "ao talento e a inteligência não fecha[ria] as colunas" de sua revista, sentindo-se lisonjeado em poder animar a "brilhante mocidade". Como podemos perceber o projeto dos homens de letras de "instruir" a sociedade, não se restringia somente aos palcos.

Contudo, ao mesmo tempo em que concebiam a literatura, em suas diferentes expressões, como instrumento privilegiado de influência social e conseqüentemente política, esses literatos, como podemos inúmeras vezes observar em textos do próprio Machado de Assis, idealizavam um receptor, seja ele o público teatral ou o leitor de revistas e romances, como que elevado ao derradeiro grau de passividade. Neste sentido, Silvia Cristina Martins de Souza tem justamente nos advertido contra essa predisposição dos homens de letras do Rio de Janeiro em colocar sob suspeita a capacidade intelectual do público[76]. Seguindo o ponto de vista formulado pela jovem intelectualidade da Corte, temos o público concebido apenas como uma "massa" necessitada "de verdades", portanto, isenta de aspirações e de sua própria concepção do espetáculo. Mas como afirma a historiadora, foi justamente "esta definição arbitrária [...] um dos elementos que permitiram a reafirmação de uma identidade" entre esses mesmos literatos na vanguarda do processo de transformação dos palcos, principalmente a partir da inauguração do Ginásio. Em

[75] *O Espelho*, n. 1, 4/9/1859, p. 1.
[76] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 69.

breve, nesse campo aberto a tensões culturais, a "massa" não tardará em demonstrar suas "vontades" afastando-se sumariamente do projeto traçado por esses literatos[77].

Mas, divergindo nesse aspecto da tese de Souza, podemos vislumbrar por trás desse aparente consenso entre tais literatos, que se auto-definiam como agentes propagadores da civilização, projetos diversos e talvez mesmo antagônicos[78]. Assim, voltando a Machado de Assis e suas *Idéias sobre o teatro*, observemos como nesse artigo princípios políticos liberais, que, como veremos adiante, o aproximará de determinado grupo de literatos, afastando-o conseqüentemente de outros, já começavam a se manifestar em suas reflexões:

> [...] No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente – as caligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores das sociedades ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários.
> É assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos[79].

Não bastava, portanto, constatar que se podia transformar a sociedade por intermédio das letras, restava ainda dar um sentido a essa intervenção. Assim sendo, limpar as "caligens" dos olhos das massas, liquidar o "privilégio" e rasgar os "pergaminhos" das "castas superiores", poderia ser uma das alternativas possíveis. Entretanto, esses princípios nitidamente liberais apenas esboçados por Machado de Assis no artigo *Idéias sobre o teatro* estavam presentes de forma mais incisiva na série "Revista de teatros", igualmente publicada na revista *O Espelho*. Passemos, deste modo, a busca do sentido político presente na primeira série de crônicas assinadas por nosso autor.

---

[77] Neste sentido, Leonardo Pereira ao tratar das relações entre a geração de literatos da década de 1880 – composta por nomes como Raul Pompéia, Olavo Bilac, Coelho Neto, entre outros – e o carnaval no Rio de Janeiro afirma: "Indiferente ao fechado mundo das letras, que não conseguia disseminar na sociedade o entusiasmo pelos debates artísticos e literários, o grande público tinha suas preferências próprias". Cf. Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras*: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. 2ª ed. Revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 44.

[78] Mesmo lidando com outra geração literária, a complexidade das concepções e relações entre literatos é igualmente defendida por Leonardo Pereira. Deste modo, mesmo comprometidos com "uma visão comum do papel a ser desempenhado [...] em relação à nação", "as diferenças entre os literatos são muito mais visíveis que sua experiência comum". Cf. Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras*, op. cit., p. 32.

[79] *O Espelho*, n. 5, 02/10/1859, p. 1.

2. Palco e política na série "Revista de Teatros"

A série "Revista de Teatros" compunha-se originalmente por dezoito crônicas teatrais, publicadas na de 11 de setembro de 1859 a 8 de janeiro de 1860[80]. Em linhas gerais, nesses textos Machado de Assis passava em revista pelos principais teatros do Rio de Janeiro, comentando os espetáculos, não apenas teatrais como também musicais, da semana que se encerrava. Assim, de braço dado com sua leitora, passava do "querido" Teatro Ginásio, reduto da escola realista, ao Teatro de São Pedro, palco das "composições-múmias" do ator e empresário João Caetano; do Teatro Lírico, no qual cantavam a Medori ou a La Grange, ao afastado e pequeno Teatro de São Januário, no qual o Sr. Germano começava a oferecer "espetáculos com a sua modesta companhia".

Diferentemente da fortuna crítica de suas comédias, a importância da atuação de Machado de Assis como crítico teatral, e conseqüentemente desses textos, foi indicada mais de uma vez por estudiosos do teatro brasileiro. Nesse sentido, Décio de Almeida Prado afiança ser Machado de Assis, no que se refere ao período Realista do nosso teatro, "o ponto de referência crítica sobre as coisas do palco"[81]. Perspectiva análoga à oferecida por Sábato Magaldi, para quem, em matéria de tablados, o crítico foi "a maior autoridade que tivemos no século XIX"[82]. Igualmente João Roberto Faria assevera que Machado nessa série foi "um crítico teatral preocupado com todos os aspectos do espetáculo", portanto, seus comentários não se restringiam apenas ao texto dramático, mas também à cenografia, figurinos, atuações, entre outros aspectos da cena[83]. De fato, o cuidado do jovem crítico com a totalidade do espetáculo é a primeira característica que nos chama atenção nessa série.

Ao lado da matéria genuinamente teatral, temos também o ângulo de abordagem literária da série, uma vez que é por meio dela que Machado iniciava suas atividades como cronista, gênero que, como sabemos, será cultivado por toda a sua longa carreira literária. Sonia Brayner, nesse ponto, afirma que "[...] o folhetinista novato vai testar seus recursos de linguagem nessa faina constante, aprendendo a difícil arte de controlar um leitor de atenção arisca, a organizar

[80] Como referido na nota 70 deste texto, não tivemos acesso ao décimo nono e último número d'*O Espelho*. Assim, em relação à *Revista de teatros* publicada precisamente nesse número da revista, utilizei o texto transcrito por João Roberto Faria na edição por ele organizada dos textos críticos de Machado de Assis. Cf. Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 210-216.
[81] Prado, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*, op. cit., p. 86.
[82] Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*, op. cit., p. 125.
[83] Faria, João Roberto. *Idéias teatrais*, op. cit., p. 109.

transições contínuas entre assuntos díspares, a ser inteligente e sagaz sem aborrecer por impertinência"[84]. Deste modo, podemos também observar nesses textos o desenvolvimento do estilo literário do cronista, de forma bastante semelhante ao demonstrado pelas pesquisas de Lúcia Granja que abordam duas séries de crônicas, *Comentários da semana* e *Ao acaso*, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* entre 1861 e 1865[85]. Nesses textos de 1859, já estão presentes algumas das características indicadas pela autora nas crônicas do *Diário*, sobretudo aquele "tom dialogal que chega mesmo a incluir a participação do leitor"[86], ou, neste caso, da leitora.

Por outro lado, também os princípios políticos subjacentes aos textos que compõe esta série têm sido pouco considerados tanto por críticos literários como teatrais[87]. Pesquisas recentes, como a já referida de Lúcia Granja, salientam os aspectos políticos das crônicas do jovem Machado de Assis, sobretudo a partir de 1860, quando, logo após sua colaboração n'*O Espelho*, o autor inicia suas atividades no *Diário do Rio de Janeiro*, folha ligada ao partido liberal. Também Marco Cícero Cavallini, em relação às crônicas de Machado de Assis publicadas no *Diário*, afirma que "[...] em todos os momentos fica patente o vínculo entre as opiniões de Machado e as idéias liberais"[88]. No entanto, princípios político-liberais já se confundiam a princípios estéticos em textos machadianos anteriores ao seu ingresso no *Diário do Rio de Janeiro*, incluindo-se aí suas primeiras crônicas teatrais.

Assim sendo, a primeira referência a posições que excediam a apreciação puramente estética de um espetáculo teatral, apareceu logo na primeira "Revista", publicada no segundo número d'*O Espelho*. Nessa crônica, ou "crítica-folhetim", após Machado de Assis consumir quase todo o espaço disponível analisando o *Asno morto* de Barrière, eis que oferece o braço a fiel leitora e passa ao Teatro de S. Pedro:

---

[84] Brayner, Sonia. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: Candido, Antonio (et al). *A Crônica:* o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas; Rio de Janeiro: Ed. Unicamp; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 410-411.

[85] Granja, Lúcia. *Machado de Assis:* escritor em formação. Campinas: Fapesp; Mercado de Letras, 2000.

[86] Idem, Ibidem, p. 12.

[87] Entre os biógrafos de Machado de Assis, Raimundo Magalhães Jr. igualmente faz alusão ao conteúdo político presente na série "Revista de teatros". Cf. Magalhães Jr., 2008 op. cit., p. 127-128. Outra importante abordagem do sentido político presente nas críticas teatrais publicadas no *Espelho* pode ser encontrada em Granja, Lúcia. Cano, Jefferson. Introdução. In: Assis, Machado de. *Comentários da semana*. Organização, introdução e notas de Lúcia Granja e Jefferson Cano. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 22-23.

[88] Cavallini, Marco Cícero. *O Diário de Machado:* a política do Segundo Reinado sob a pena do jovem cronista liberal. 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

> Dê-me a leitora o braço e vamos ao teatro de S. Pedro.
> Deste teatro pouco tenho a dizer.
> Estou ainda debaixo da impressão do excelente drama do nosso autor dramático o Dr. Joaquim Manoel de Macedo, – *Cobé*. – Foi ali representado, no dia 7 de Setembro, grande página da nossa primeira independência[89].

Machado estranhamente refere-se a nossa primeira independência. Mas não estaria o crítico teatral equivocado em relação à história, isto é, teríamos outra independência a comemorar? Nessa crônica de 11 de setembro, Machado de Assis não nos diz qual seria a outra data a ser celebrada. Porém, de acordo com a versão *luzia*, ou seja, liberal, da história do Brasil o 7 de setembro de 1822, significava, nas palavras do liberal Teófilo Otoni, apenas "uma doação do [primeiro] monarca", sem expressão popular alguma que o sustentasse. Assim sendo, o 7 de abril de 1831, data da abdicação de d. Pedro I, que marca o fim do primeiro reinado, tido como "uma usurpação consentida", adquiria amplos significados para os liberais[90]. Podemos, pois, supor qual era a outra independência a qual, dissimuladamente, se referia Machado de Assis.

Mas, retomando a crítica ao drama indianista *Cobé* de Joaquim Manoel de Macedo, observemos como Machado de Assis considerou a composição um "belo drama como verso, como ação, como desenvolvimento", porém com um desfecho "nada conforme com o gosto dramático moderno". Em seguida, o enredo era resumido pelo crítico:

> [...] um escravo que ama a senhora, e que se sacrifica por ela – matando o noivo que lhe estava destinado, mas a quem ela não amava de certo. Essa moça, Branca, ama entretanto a um outro e Cobé, o pobre escravo – a quem uma sociedade de demônios tirara o direito de amar, quando reconhecia (ainda hoje) o direito de torcer a consciência e as faculdades de um homem, Cobé sabe amar por ela.
> Como vê a minha leitora, respira um grande princípio democrático o drama do Sr. Macedo: – e se a minha leitora é do mesmo *credo* estamos todos de acordo[91].

Sabemos então que Cobé era um escravo que amava sua senhora, e que, por esse amor não correspondido, cometera um crime. Mas, a parte dos vícios da escola romântica, o que chama a atenção de Machado é o "princípio democrático" do drama de Macedo, que vislumbrava,

---

[89] *O Espelho*, n. 2, 11/9/1859, p. 8.
[90] Cavallini, Marco Cícero. Monumento e política: os "Comentários da semana" de Machado de Assis. In: Chalhoub, Sidney; Neves, Margarida de Souza; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, Editora da Unicamp, 2005. p. 313; 320.
[91] *O Espelho*, n. 2, 11/9/1859, p. 8 (grifos do autor).

mesmo em "uma sociedade de demônios", a possibilidade de autonomia de Cobé, ou seja, via antes do escravo o homem. Ao fim dessas considerações, Machado ainda chama para perto de si a opinião da leitora, que concordaria com ele caso fossem do mesmo *credo*, palavra ironicamente grifada pelo autor. Ao analisarmos o texto de Macedo encontramos na quinta cena do primeiro ato, um diálogo entre o bravo tamoio Cobé e o fidalgo português D. Fuas, em que podemos perceber a intensidade das "faculdades" apontadas por Machado de Assis no indígena. Neste trecho, deparamo-nos com Cobé levantando-se de sua condição de cativo – que, notemos, somente existe por seu consentimento, visto que se valendo da "natureza imensa", das "nobres montanhas orgulhosas" e de "sua agilidade de tamoio"[92] poderia facilmente fugir –, e dirigir-se em tom de igualdade a D. Fuas, causando espanto no aristocrata lusitano:

> DOM FUAS – És altivo Cobé, e eu te agradeço;
> Falas comigo com franqueza extrema,
> Prova de confiança em minha honra.
>
> COBÉ – Sois leal... e eu também nada receio[93].

Como podemos facilmente perceber, no personagem Cobé realiza-se o protótipo do selvagem nobre e cavalheiro, caro ao nosso Romantismo. No entanto, para Machado de Assis o que prevalecia, como observado, é o "princípio democrático" que "respira" o drama de Joaquim Manuel de Macedo. Princípio que encontramos também no caso de Estácio, o mesmo que, para tristeza de Cobé, ocupava o coração de Branca. Mas a donzela era forçada por seu pai, D. Rodrigo, a casar-se com o malvado caçador de índios, e fidalgo, D. Gil da Cunha, pois ele:

> BRANCA – Mais estima seus tít'los de nobreza;
> E nunca quererá dar sua filha
> Ao pobre Estácio, um simples cavaleiro[94].

Este dado, que coloca em campos opostos o "simples cavaleiro" e o nobre fidalgo, foge a Machado em sua apreciação de *Cobé* – talvez em virtude da falta de espaço em sua crônica, como ele mesmo alega –, mas reaparece poucas semanas adiante, na "Revista de teatros" de 2 de

[92] Macedo, Joaquim Manuel de. Cobé. In: _____. *Teatro Completo.* V. 2. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1979. p. 20.
[93] Macedo, Joaquim Manuel de. Cobé. In: _____. *Teatro Completo*, op. cit., p. 20.
[94] Macedo, Joaquim Manuel de. Cobé. In: _____. *Teatro Completo*, op. cit., p. 30.

outubro. Neste texto o crítico entrevê os "sentimentos democráticos" em outro drama, o *Luis* do dramaturgo português Ernesto Cibrão, representado no Ginásio. Machado considerou-o "um belo drama; uma dupla profissão de fé: a artística e a social", pois que tanto

> [...] Como arte, o Sr. E. Cibrão lançou-se com alma e corpo ao drama moderno, assim pelo lado da idéia, como pelo lado da forma. Como social, o drama respira um grande sentimento democrático; a luta do peão e do nobre; o antagonismo do coração e da sociedade. Não são idéias novas, mas são sempre idéias bem queridas das massas[95].

Em *Luis*, forma e conteúdo se harmonizavam. Ernesto Cibrão conseguia a um só tempo se afinar ao realismo teatral e transmitir às massas conceitos que, mesmos já gastos, eram sempre bem-vindos. Se em *Cobé* tínhamos um escravo com anseios para além de sua condição, em *Luis* era a luta do peão e do nobre, que davam o tom do celebrado "princípio democrático", tão caro ao crítico. Também composições do dramaturgo César de Lacerda, como a *Probidade*, os *Dois Mundos* e *Os filhos do trabalho* recebiam o reconhecimento de Machado de Assis pela proeminência do "elemento democrático". Para o crítico *Os filhos do trabalho* era "um dos protestos vivos da geração literária contra as formas safadas que levantam à incompetência dos títulos um culto de guebros[96] ilegítimo e parvo". Em suma, nas composições de César de Lacerda "toda a vantagem fica ao mundo das pobrezas honestas"[97].

Os tais "filhos do trabalho", que dão o título ao drama de Lacerda, são na verdade um bando de ladrões, aos quais se filia o jovem fidalgo Eduardo d'Azevedo, alcunhado de o Bigodinho, após dissipar parte da fortuna que seu pai, D. Francisco, destinara ao custeio de seus estudos em Lisboa. O rapaz pretende casar-se com sua rica prima Rosália, que, por sua vez, era amada pelo poeta, e pobre, Henrique. Não é necessário acrescentar que Eduardo apenas se aproximava da prima em virtude de seu polpudo dote, e que Henrique fora humilhado pelo pai de Rosália, D. Antonio d'Azevedo, ao aproximar-se da bela herdeira. O trecho onde se dá a rebaixamento do poeta por D. Antonio, e que certamente enrubescera o jovem crítico Machado de Assis, encontra-se na sétima cena do segundo ato, quando o nobre chega à casa de Henrique com uma carta de amor que ele enviara a sua filha. D. Antonio é então categórico ao afirmar que não aprovava a união de Henrique com Rosália, pois que além de o poeta ser pobre ainda era, no

[95] *O Espelho*, n. 5, 2/10/1859, p. 8.
[96] Nome pelo qual os muçulmanos se referem aos sectários de Zoroastro.
[97] *O Espelho*, n. 16, 18/12/1859, p. 9.

entender do fidalgo, extravagante. O fidalgo pede então ao rapaz que se afaste de sua casa, dizendo que não se importava em nada com o amor entre os dois, porém um casamento era inadmissível. Ao final da cena D. Antonio confirma as suspeitas de Henrique, informando-lhe de seu intento e de seu irmão, D. Francisco, em casar os primos, Rosália e Eduardo.

Todavia, para alegria de espectadores como Machado de Assis, nas derradeiras cenas do quarto e último ato o nobre e ladrão Eduardo é, como podemos presumir, desmascarado e o casamento entre Henrique e Rosália permitido. *Os filhos do trabalho* inscreve-se perfeitamente no realismo híbrido produzido em larga escala pelos dramaturgos portugueses. De acordo com a historiadora Silvia Cristina Martins de Souza[98], encontramos em tais peças "um tipo de realismo bastante peculiar, que, apesar de próximo ao realismo francês, pelo lado das idéias, tendia a misturar os gêneros dramáticos, bebendo em fontes tão diversas quando o drama, o melodrama e o dramalhão". De fato, ao lado da concepção realista, que colocava como mola propulsora da ação dramática a *question d'argent*, igualmente encontramos no drama de César de Lacerda o homem disfarçado, bem como o providencial frasco de veneno. Mas, voltando ao nosso crítico, o que de fato estava em jogo para Machado de Assis era a queda do nobre e falsário e a ascensão do jovem poeta, pobre e honesto.

Outro caso curioso se dá na apreciação crítica do drama *As mães arrependidas*, do francês Jean-Pierre Felicién Mallefille, representado no S. Pedro durante o aniversário de d. Pedro II. Ao consultarmos o texto de Mallefille, traduzido pelo dramaturgo português Ernesto Biester em 1858, obviamente não podendo afirmar ter sido o mesmo representado no Rio de Janeiro[99], constatamos que neste caso o ponto de vista político da análise machadiana se sobressai a qualquer outro. Como veremos, é grande o esforço do crítico em reabilitar Artur, personagem morto em duelo pelo conde Regis, cujas características, até sua regeneração, mais o aproximam de um completo vilão – Artur, além de inescrupuloso jornalista, se envergonhava de sua origem humilde, em conseqüência da mãe costureira, tomando para si um falso título de marquês.

---

[98] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 265.

[99] Comparando a síntese do drama feita por Machado na "Revista de Teatros", de 4 de dezembro de 1859, e o texto da comédia de Mallefille, traduzida em Lisboa no ano anterior por Ernesto Biester, encontramos uma pequena disparidade no que se refere ao desfecho da peça. Machado de Assis nos informa que "a condessa e Rosa vão tomar o hábito de irmãs da caridade". Porém, na tradução citada apenas a costureira irá para o convento, visto que a condessa acompanhará seu marido rumo à Rússia. Cf. Mallefille, Felicien. *As mães arrependidas:* drama em quatro atos. Trad. de Ernesto Biester. Lisboa: Escriptorio do Theatro Moderno, 1858. Disponível em <http:// bibliotecadigital.fl.ul.pt>. Acesso: 24/01/2009.

Podemos afirmar que a ação dramática da peça de Mallefille liga-se diretamente à chantagem. Em primeiro lugar a de Artur para com sua mãe, a humilde costureira Rosa, ou seja, o rapaz diz à mãe que se suicidaria caso não arranjasse um casamento rico, sua única salvação. Pressionada pelo filho, que se envergonhava dela, Rosa chantageia a condessa Joana de Rovenkine, forçando-a a consentir no casamento de sua filha Cecília com Artur. A costureira ameaçava arruinar a nobre família divulgando a verdadeira origem da condessa, que como ela, também fora uma pobre costureira. Contudo, Cecília amava e já estava destinada ao conde Regis, nobre honrado e arruinado que após seu casamento se mudaria com a esposa para os Estados Unidos. Porém, o estratagema de Artur desfaz ainda que momentaneamente a felicidade do casal.

O arrependimento do rapaz se dá na sétima cena do terceiro ato, quando o conde Regis, em duas longas falas, primeiramente ataca o jornalismo barato e, em seguida, os usurpadores de títulos nobiliárquicos, duas especialidades de Artur. Rosa tenta repreender Regis, que insultava gravemente seu filho, mas este a trata com rispidez, dizendo que aquela sala não era seu lugar. Artur, milagrosamente, ao ver a mãe ultrajada por Regis, se regenera, diz a todos os presentes que Rosa era sua mãe e que ela merecia todo o respeito. Enfim, Regis e Artur, vão se bater no fatídico duelo, onde este sucumbe pela espada do conde. Machado, no entanto, se opõe inteiramente a este desfecho:

> Não podiam as coisas ficar assim; desafiam-se os dois rivais e vão bater-se. Quem morre? Arthur. A condessa e Rosa vão tomar o hábito de irmãs da caridade; Regis e Cecília vão coroar seus votos.
> O drama é bom, bem escrito, bem dialogado; mas estará isento de defeitos? Não[100].

Enquanto os ricos e nobres sobreviviam e estavam livres para "coroar seus votos", quem morria? Para manifesta revolta do crítico, era Artur, o filho da costureira. Machado interpreta os ardis dessa personagem como produto da sociedade em que ela estava imersa. Deste modo, nas palavras do crítico, se Artur jogava, "jogava por que aspirava uma posição", ambição, no seu entender, perfeitamente legítima:

> Arthur, figura sobre quem se derrama uma meia-luz; condenado no desprezo de sua mãe, mas vítima da sociedade, pretendendo uma posição, que só podia alcançar com dinheiro e com títulos, levado a final pelo reconhecimento público de sua mãe, podia

[100] *O Espelho*, n. 14, 4/12/1859, p. 9.

> bem escapar da espada do conde. A morte ali nem moraliza, nem é uma necessidade palpitante. A provação podia remi-lo e fazê-lo voltar a uma vida regular.
> Depois a vantagem era dupla; o conde Regis não tinha necessidade de matar Arthur, cujo único crime era pretender a mão de Cecília, como ele. Onde assistiam mais direitos?
> É verdade que Artur é apresentado como um jogador. Jogava por que aspirava uma posição; o casamento, que era o seu último recurso, mataria aquele vício, aquele meio de enriquecimento[101].

Diante da insistência na condenação desse fim sangrento, mas principalmente na maneira como o crítico decodifica as ações de Artur, não estamos muito distantes do Machado de Assis apontado por Sidney Chalhoub, ou seja, o romancista que "em vários de seus escritos, testemunhou e analisou sistematicamente o ponto de vista do dominado"[102]. Essa disposição do crítico se evidencia ainda mais quando Machado, ao dirigir-se diretamente a Mallefille, afirma não querer crer que o autor "pretendesse manifestar assim a superioridade do barão sobre a casaca do filho da modista"[103].

De modo semelhante, nem todos os dramaturgos analisados por Machado de Assis conseguiam aliar com maestria a forma e a idéia. Havia também dramas e comédias que apenas se salvavam pelos "elementos democráticos" que levavam ao palco. Este é o caso, por exemplo, do drama original *O escravo fiel* de Carlos Antonio Cordeiro, "infatigável autor teatral nos intervalos das atividades jurídicas", cuja bibliografia, de acordo com Décio de Almeida Prado, "compõe-se em partes iguais, de dramalhões e manuais forenses"[104]. Em relação a essa peça Machado é categórico ao afirmar que o drama "não parece ter direito a estima do corpo literário. Fundado com idéia de fazer relevar uma beleza d'alma em corpo negro, não tem um desenvolvimento a par do pensamento capital"[105]. Entretanto, concluía afirmando que

> [...] O *Escravo fiel* não pode ter aspirações a ser considerado um drama de absoluto mérito; pelo menos, na minha opinião.
> Todavia as tendências liberais do autor, alguma coisa de nacional que há, intenção de moralizar, salvaram o pensamento que tanto peca pela manifestação[106].

---

[101] *O Espelho*, n. 14, 4/12/1859, p. 9-10.
[102] Chalhoub, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: _____; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *A história contada:* capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 99.
[103] *O Espelho*, n. 14, 4/12/1859, p. 10.
[104] Prado, Décio de Almeida. *João Caetano*, op. cit., 135.
[105] *O Espelho*, n. 17, 25/12/1859, p. 9.
[106] *O Espelho*, n. 17, 25/12/1859, p. 10.

Como podemos observar o drama do escravo Lourenço, protagonista de *O escravo fiel*, apenas se salvava por suas "tendências liberais". A "Revista de teatros", publicada a 1º de janeiro de 1860, também trazia apreciações sobre outro drama também carregado dessas "tendências liberais" que, como nota o crítico, "tem tomado recentemente os vultos novos da literatura". Tratava-se de *Pedro* de Mendes Leal Jr., representado no Teatro de S. Januário. O drama, composto segundo os princípios da escola moderna, constituía-se para Machado como "um símbolo", visto que seu enredo apresentava "o ilustre de um conde que cai para dar lugar ao nome do talento obscuro que se levanta". Deste modo, Mendes Leal Jr. acabava por preencher os "dois fins do drama: o fim puramente da arte, e o efeito filosófico"[107].

Por fim, a série de crônicas se extinguiu com o fim da publicação d'*O Espelho* a 8 de janeiro de 1860. Entretanto, podemos perceber ainda na última *Revista de teatros* tons nitidamente liberais, principalmente na maneira como Machado de Assis se apresenta em defesa de *A dama das camélias* de Dumas Filho, analisada em contraponto a *O casamento de Olímpia* de Émile Augier. De acordo com o crítico o drama de Dumas Filho "resol[via] uma questão social, ao passo que se revela[va] uma magnífica obra d'arte", por justamente dar ensejo à reabilitação da mulher decaída por intermédio do amor. Augier, por sua vez, ao colocar em cena uma *cocotte* que dissimulava afeto apenas para conquistar títulos e riquezas acabava se opondo "à formosa utopia da reabilitação pelo amor"[108]. Deste modo, *O casamento de Olímpia*, acabaria sendo classificada por Machado de Assis como conservadora.

E por falar em conservadorismo em cena, lembremo-nos também que para outros literatos brasileiros a crítica teatral foi ao mesmo tempo espaço privilegiado para discussão política. Reportemo-nos, por exemplo, aos folhetins de Justiniano José da Rocha, publicados na década de 1830 no jornal *O Chronista*, nos quais de forma clara princípios estéticos se submetiam a princípios abertamente conservadores, sobretudo na análise e posterior juízo negativo de certas composições transgressoras, no entender do crítico, de Victor Hugo, que insistiam em temas ameaçadores como a liberdade e igualdade[109]. Já Machado de Assis, por sua vez, reafirmava em uma de suas "Revistas" que tinha "a inqualificável monomania de não tomar a arte pela arte, mas

[107] *O Espelho*, n. 18, 1/1/1860, p. 10.
[108] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 212.
[109] Para uma análise dos folhetins de Justiniano José da Rocha ver Cano, Jefferson. Justiniano José da Rocha, cronista do desengano. In: Chalhoub, Sidney; Neves, Margarida de Souza; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, Editora da Unicamp, 2005, p. 23-65.

a arte, como a toma [o mesmo] Hugo, missão social, missão nacional e missão humana"[110]. Partindo desta afirmação e do que observamos em relação à série "Revista de teatros", podemos melhor compreender as motivações que levaram nosso já conhecido Quintino Bocaiúva a convidar Machado de Assis para compor a redação do novo e liberal *Diário do Rio de Janeiro* em março de 1860. Assim, no caso de nosso autor, os princípios liberais expressos em suas críticas teatrais, certamente lhe serviram como passaporte para a grande imprensa política fluminense. É, pois, dessa nova etapa e principalmente da crítica teatral nela produzida, que trataremos a seguir.

3. No *Diário do Rio de Janeiro* as três "Revistas dramáticas"

Aproximadamente três meses após a publicação da última "Revista de teatros", e apenas quatro dias após o ressurgimento do *Diário do Rio de Janeiro*, a 25 de março de 1860, lá estava Machado de Assis mais uma vez iniciando outra aparentemente promissora série de críticas teatrais nesse importante jornal da Corte: a "Revista dramática". Digamos aparentemente, pois ao contrário das críticas publicadas n'*O Espelho*, este conjunto composto por apenas três textos nem sequer poderia ser classificado como "série". Não obstante o pequeno número das colaborações, as críticas teatrais publicadas no *Diário* obedecem a uma distribuição bem pouco regular, sendo a primeira e a segunda publicadas em certa seqüência nos dias 29 de março e 13 de abril, e a última apenas um ano e dois meses mais tarde, a 24 de julho de 1861. Notemos também que as duas primeiras "Revistas" ocupavam o lugar privilegiado do folhetim do *Diário*, enquanto a última foi impressa na seção "Variedades" desse jornal. Contudo, a análise desses textos torna-se imprescindível na medida em que nos esclarecem não somente sobre a evolução das idéias machadianas sobre o teatro, mas também sobre os momentos decisivos que antecedem sua estréia como comediógrafo.

Antes, no entanto, sem fugir à regra dos que se ocupam com o ingresso de Machado de Assis no *Diário do Rio de Janeiro*, reportemo-nos também à crônica do *Velho Senado*. Nesse texto, o já maduro e consagrado romancista, a "propósito de algumas litografias de Sisson[111]",

[110] *O Espelho*, n. 15, 11/12/1859, p. 7.
[111] Seguramente Machado de Assis se referia a Sebastião Sisson (1824-1898), litógrafo nascido na região da Alsacia-Lorena e radicado no Brasil deste da década de 1850. Figura eminente das artes gráficas no Rio de Janeiro teve seu trabalho reconhecido em um alvará de 1866 que o elevava a "Litógrafo e desenhador [sic] da Casa Imperial". Entre

reconstituía depois de aproximadamente quatro décadas as memórias de seu ingresso na imprensa, em 1860:

> Nesse ano entrara eu para a imprensa. Uma noite, como saíssemos do Teatro Ginásio, Quintino Bocaiúva e eu fomos tomar chá. [...] Ao chá, conversamos primeiramente de letras, e pouco depois de política, matéria introduzida por ele, o que me espantou bastante, não era usual nas nossas práticas. Nem era exato dizer que conversamos de política, eu antes respondia às perguntas que Bocaiúva me ia fazendo, como se quisesse conhecer as minhas opiniões. Provavelmente não as teria fixas, nem determinadas; mas quaisquer que fossem, creio que as exprimi na proporção e com a precisão apenas adequadas ao que ele me ia oferecer. De fato, separamo-nos com prazo dado para o dia seguinte, na loja de Paula Brito, que era na antiga Praça da Constituição, lado do Teatro de S. Pedro [...]. Na manhã seguinte, achei ali Bocaiúva escrevendo um bilhete. Tratava-se do *Diário do Rio de Janeiro*, que ia reaparecer, sob a direção política de Saldanha Marinho. Vinha dar-me um lugar na redação com ele e Henrique Cezar Múzzio[112].

Mesmo estando lá presente o Teatro Ginásio, podemos seguramente afirmar que a memória de Machado o traía basicamente em dois pontos. O primeiro deles refere-se à data de seu ingresso na imprensa. Ora, por mais que o *Diário* fosse inegavelmente mais importante em relação aos periódicos nos quais Machado até então colaborara como cronista, crítico teatral e poeta, é fato que sua estréia na imprensa acontecera em meados da década de 1850, principalmente por intermédio do mecenas Paula Brito. Além do mais, como anteriormente observado, o ingresso do autor n'*O Espelho* o projetara de tal maneira que o tornou conhecido e reconhecido na diminuta república das letras fluminense. Prova disso é, por exemplo, a referência a sua atuação justamente nessa revista feita por T. Mello em seu artigo "Da imprensa literária no Brasil", publicado na revista *O Futuro* em dezembro de 1862:

> *O Espelho,* revista de literatura, modas, indústria e artes, publicada aos domingos começou a 4 de setembro de 1859, e acabou ao 18º numero, a 1 de Janeiro de 1860. Era seu principal redator o Sr. F. Eleutério de Souza. Colaborava no *Espelho* o Sr. Machado de Assis, que nele fez uma das mais brilhantes estréias em artigos de bastante animação, de mui vivaz colorido, cheios de muito sal e fina critica[113].

---

seus inúmeros trabalhos, destacam-se os retratos de políticos que compõe a série denominada "Corpo legislativo". Cf. Menezes, Paulo Roberto de Jesus. Sociedade, Imagem e biografia na litografia de Sebastião Sisson. *Anais do XIII Encontro de História da Anpuh-Rio*, 2008. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213112323_ARQUIVO_Sociedade,imagemebiografianalitografiadeSebastiaoSisson.pdf>. Acesso em: 09/04/2009.

[112] Assis, Machado de. O velho senado. In: *Obra Completa*. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 636.

[113] *O Futuro*, n. 7, 15/12/1862, p. 221. Notemos como também T. Melo não menciona o décimo nono número d'*O Espelho*.

Mesmo não deixando de registrar a existência de artigos "cheios de muito sal e fina crítica", Melo não alude explicitamente ao conteúdo político dos textos machadianos publicados n'*O Espelho*. No entanto, tal tempero, como demonstrado, poderia muito bem se referir às idéias liberais presentes em artigos como as críticas que compunham a série "Revista de Teatros". Deste modo, somos levados mais uma vez a discordar de Machado de Assis, visto que ao contrário do que afirmava em o *Velho Senado*, suas opiniões políticas eram sim bem "fixadas" quando tivera, digamos, sua entrevista de emprego regada a chá após sair do Ginásio, naquela noite de 1860. Podemos também afirmar que foram precisamente essas opiniões que o qualificaram para a redação do novo *Diário do Rio de Janeiro* que ressurgia naquele momento sob o comando do liberal Saldanha Marinho[114].

Como sabemos, o *Diário* saiu do prelo pela primeira vez a 1º de junho de 1821 e, após trinta e oito anos de circulação, foi suspenso em 1859. O reaparecimento do jornal no ano seguinte ligava-se estreitamente a reorganização partidária decorrente da desintegração da política de Conciliação, por sua vez, arquitetada e conduzida pelos conservadores no decorrer da década de cinqüenta. Em síntese, podemos afirmar que a derrota na Revolução Praieira, em 1848, baniu definitivamente os liberais do poder, inaugurando o conhecido qüinqüênio saquarema que duraria até 1853. Nesse ano, no entanto, sob a direção do conservador Honório Hermeto Carneiro Leão, futuro marquês de Paraná, antigos liberais exaltados foram, por assim dizer, cooptados para a esfera do poder, inaugurando, sob a batuta conservadora, a Conciliação partidária. Porém, após a morte do marquês Paraná, em 1856, as bases de sustentação de tal política igualmente foram à campa, abrindo caminho, a partir de então, para a reorganização dos partidos Liberal e Conservador. O *Diário do Rio de Janeiro* se constituía, portanto, como uma das mais importantes vozes do reorganizado Partido Liberal na imprensa fluminense[115]. Deste modo, nada seria mais coerente da parte dos redatores do novo *Diário* que trazer para a folha um jovem redator que já vinha se destacando na imprensa e, talvez mais importante que isso, demonstrando forte pendor liberal em seus escritos.

Por outro lado, como dessa vez bem se recordava Machado de Assis em o *Velho senado*, sua atuação nos primeiros tempos do novo *Diário* certamente se concentrava na cobertura dos fatos políticos da capital do Império. Assim, tão logo abertas as câmaras, lá encontrávamos o

[114] Cf. Granja, Lúcia. Cano, Jefferson. Introdução. In: Assis, Machado de. *Comentário da semana*, op. cit. p. 21.
[115] Cf. Granja, Lúcia. Cano, Jefferson. Introdução. In: Assis, Machado de. *Comentário da semana*, op. cit. p. 23-24.

jovem Machado assistindo atentamente às sessões do senado ao lado de outros jornalistas incumbidos da mesma tarefa, como Bernardo Guimarães, do *Jornal do Commercio*, e Pedro Luis, do *Correio Mercantil*[116]. Outro dado relevante a ser considerado neste sentido refere-se ao trabalho coletivo, e por vezes anônimo, desempenhado pelos redatores do *Diário* por meio de editoriais e artigos compostos a quatro, seis ou mais mãos[117]. Podemos então supor que os encargos do jornalismo político foram a principal causa da sobrevida do conjunto de textos que comporiam a série "Revista dramática". Contudo, mesmo ante a escassez desses textos e ao fato de Machado dispor, nesse momento, de colunas permanentes para tratar especificamente de política, ainda que no anonimato dos editoriais, os princípios político-liberais, tão caros ao autor, podem ser observados também nessas críticas teatrais, principalmente na apreciação do drama *Mãe*, como veremos adiante.

Assim sendo, na primeira "Revista dramática" Machado se ocupava em traçar um programa para a série e, em seguida, analisar a grande estréia teatral do momento, o drama *Mãe* de José de Alencar. No que se refere ao programa, Machado iniciava apontando as dificuldades da atividade crítica, principalmente quando a crítica é interpretada de forma indevida por seus receptores. Neste sentido, a pequena extensão geográfica na qual se moviam nossos literatos, ou seja, a Rua do Ouvidor e adjacências, oferecia alguns empecilhos ao ofício do crítico. O principal deles referia-se ao fato de que para manter-se fiel ao "princípio de censura", fazia-se igualmente necessário esquecer "por momentos a estrofe laudatória"[118], tomando a imparcialidade como método:

> Protesto desde já uma imparcialidade, imparcialidade de que não pretendo afastar-me nenhuma vírgula; simples revista sem pretensão a oráculo, como será este folhetim, dar-lhe-ei um caráter digno das colunas em que o estampo. Nem azorrague, nem luva de pelica; mas a censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte e da crítica[119].

Em virtude desta imparcialidade, o crítico também deveria ser eclético em relação às filiações estéticas das composições que seriam por ele analisadas. Neste ponto, é digna de atenção a maneira como o realismo teatral, anteriormente considerado por Machado de Assis como única escola adequada à renovação dos palcos brasileiros, é apresentado nesse texto:

---

[116] Assis, Machado de. O velho senado. In: *Obra Completa*, op. cit., p. 636-637.
[117] Cf. Granja, Lúcia. Cano, Jefferson. Introdução. In: Assis, Machado de. *Comentário da semana*, op. cit., p. 30.
[118] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.
[119] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.

> As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como a forma absoluta de teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e Racine. Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal da arte, que abraço e que defendo.
> Entendo que o belo pode existir mais revelado em uma forma dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito[120].

O belo poderia ser encontrado em diferentes manifestações dramáticas, desde o verso da tragédia até a "frase ligeira e fácil" da comédia. Deste modo, "com essas máximas", a imparcialidade e, por conseguinte, o ecletismo em mãos, Machado de Assis se preparava para adentrar aos teatros da Corte credenciado pelo *Diário do Rio de Janeiro*. Neste sentido, notemos que o autor tenta imprimir certa marca de credibilidade ao seu folhetim, tendo por objetivo oferecer-lhe "um caráter digno das colunas" em que o estampava. Afinal, tratava-se de uma importante folha diária:

> Quem escreve estas palavras tem um fundo de convicção, resultado do estudo com que tem acompanhado o movimento do teatro; e tanto mais insuspeito, quando é um dos crentes mais sérios e verdadeiros desse grande canal de propaganda.
> Firme nos princípios que sempre adotou, o folhetinista que desponta, dá ao mundo, como um colega de além-mar, o espantoso espetáculo de um crítico de teatro que crê no teatro.
> E crê: se há alguma coisa a esperar para a civilização é desses meios que estão em imediato contato com os grupos populares. Deus me absolva se há nesta convicção uma utopia de imaginação cálida[121].

Logo no início desta "Revista dramática", Machado diz conhecer as dificuldades que envolvem a crítica teatral, justamente porque, em suas palavras, conhece o "nosso teatro, porque o tenho estudado materialmente". No fragmento acima, o crítico retoma esse argumento, afirmando que quem escrevia essas linhas sabia, por meio do estudo e intimidade com a cena teatral fluminense, da matéria que iria tratar. Portanto, somente depois de apresentadas suas habilitações, Machado diz a seus leitores que apresentará, "como um colega de além-mar", que talvez pudesse ser, por exemplo, Théophile Gautier, folhetinista e crítico do jornal *La Presse*, "o espantoso espetáculo de um crítico de teatro que crê no teatro".

[120] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.
[121] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.

Mas, ao lado desta profissão de fé na arte dramática como instrumento de transformação social, Machado também retoma neste folhetim o tema da permanente decadência do teatro nacional brasileiro. O teatro, tal como se apresentava naqueles meses iniciais de 1860, ainda estava aquém do que desejava não apenas o folhetinista, mas "todos os que sentem em si uma alma e uma convicção". Contudo, em meio a tantas dificuldades, o Teatro Ginásio mais uma vez acendia a fagulha de esperança daqueles que, como Machado de Assis, acreditavam na renovação teatral nos palcos fluminenses. Desta vez o motivo para tanta expectativa fora a encenação do drama *Mãe*, de autor ainda desconhecido naquele momento, a 24 de março de 1860. Machado passava, pois, do programa de sua série à atividade crítica propriamente dita:

> Se houve verdade nas conversações de certos círculos, e na ânsia com que era esperado o novo drama, foi que a peça estava acima do que se esperava.
> Com efeito, desde que se levantou o pano o público começou a ver que o espírito dramático, entre nós, podia ser uma verdade. E, quando a frase final caiu esplêndida no meio da platéia, ela sentiu que a arte nacional entrou em um período mais avantajado de gosto e de aperfeiçoamento[122].

Em breve se descobriria que fora José de Alencar quem, depois do sucesso *O demônio familiar*, de 1857, levava mais uma vez a temática da escravidão ao tablado, desta vez mostrando o drama de um filho, o estudante de medicina Jorge, proprietário de sua mãe, a escrava Joana. O enredo da peça, cuidadosamente reconstituído por Machado, pode ser traçado da seguinte forma: sem saber que sua escrava era na verdade sua mãe, Jorge vive harmoniosamente em sua companhia no andar superior da casa onde residem o funcionário público Gomes e sua filha Elisa. Lembremos que Jorge nutre um amor por sua vizinha e aluna de piano. Porém, como havia de ser, nem tudo eram flores entre esses personagens, pois, Gomes estava à beira da falência, e, devendo dinheiro ao implacável Peixoto, via-se em eminência de ser preso. Deste modo, na cena final do primeiro ato, Gomes diz à filha que somente lhe restava uma saída: o suicídio.

Sem saber da extrema dificuldade pela qual passavam seus vizinhos, Jorge, na quarta cena do segundo ato, alforria Joana na presença do Dr. Lima, velho amigo da família que sabia de toda a verdade sobre os dois, mas que era impelido pela escrava a manter tudo em segredo. Coube a Elisa, visto que seu pai, transtornado, recuou ante o rapaz, contar a Jorge todas as vicissitudes de sua família. De posse do frasco do veneno que Gomes tomaria caso não conseguisse pagar os

[122] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.

500$000 a Peixoto, a moça sobe ao segundo andar para pedir ajuda ao rapaz. Jorge confisca o frasco de veneno e promete ajudá-la. Já no terceiro ato, Jorge recorre ao amigo Dr. Lima para obter a quantia necessária para pagar Peixoto e livrar Elisa do sofrimento, salvando a vida de seu pai. Porém, como Dr. Lima acabara de chegar da Europa, todos os seus papéis ainda se encontravam presos na alfândega, o que atrasaria em pelo menos um dia seu acesso ao dinheiro. Mais uma vez tudo estava perdido, uma vez que Peixoto estaria naquela mesma tarde batendo à porta de Gomes e certamente não esperaria até o dia seguinte. Eis que Joana, ante o desespero de seu filho, oferece-se para ser hipotecada, pois só assim Jorge conseguiria o dinheiro no tempo necessário. A princípio Jorge recusa com veemência a oferta de Joana, que neste momento da peça já havia sido alforriada, oferecendo a Peixoto sua mobília para quitar as dívidas de Gomes.

Nada feito, pois a venda de todos os móveis do estudante arrecadaria 80$000, somente 16% do montante da dívida. Só mesmo a hipoteca da escrava, com a qual Peixoto ficou interessadíssimo, poderia pagar o agiota. Negócio fechado. Sem o saber e com lágrimas nos olhos, Jorge entrega sua mãe a Peixoto, prometendo resgatá-la no dia seguinte, tão logo conseguisse os 500$000 com Dr. Lima. A vida do pai de Elisa estava enfim salva. Na manhã seguinte, profundamente grato, Gomes consente no casamento de Elisa e Jorge, todos ficam felizes, inclusive Joana, que deixara a casa de seu novo senhor para ir cuidar da arrumação da casa de seu filho. Mas aquele momento de alegria esvai-se no instante em que Peixoto adentra o palco reclamando por sua escrava, acompanhemos a cena tão elogiada por Machado em seu folhetim:

CENA XI
Os mesmos, JORGE e GOMES

JORGE - Cale-se.

GOMES - Este miserável aqui!

PEIXOTO - A minha escrava!

DR. LIMA - Desgraçado!...

JORGE - Doutor...

DR. LIMA - Tu vendeste tua mãe! (*Joana foge*)

JORGE - Minha mãe!... Ah!...

DR. LIMA - Tua mãe, sim!... Digo-o alto! porque te sei bastante nobre para não renegares aquela que te deu o ser. (*Pequena pausa*)

PEIXOTO - Em todo o caso... Eu não perco o meu dinheiro.

DR. LIMA - Quanto se lhe deve?

PEIXOTO - Seiscentos mil-réis! (*Jorge tira o dinheiro*)

DR. LIMA - Dê-me este papel.

JORGE - Não o rasgue, doutor!

DR. LIMA - Para que conservar esse testemunho?

JORGE - Para exprobrar-lhe o que me obrigou a fazer!... Porque foi ela... que tratou com esse homem.

PEIXOTO - Lá isso é a pura verdade.

JORGE - A carta rasgou-a!

DR. LIMA - Amor de mãe!...

JORGE - Ah! Meu pai!... Como deves sofrer neste momento!

DR. LIMA - Ele não teve tempo de declarar... A morte foi repentina.

JORGE - E ter vivido vinte anos com ela, recebendo todos os dias, a todo o instante as efusões desse amor sublime!... E não adivinhar!... Não pressentir!... Perdão, minha mãe!... Onde está ela? (*Sai*)[123]

Na cena seguinte entra o meirinho Vicente para prender o vilão Peixoto em virtude de certas notas falsas por ele emitidas. Contudo, enquanto Gomes já demonstrava sérias reservas em permitir a união de sua filha com o filho de uma escrava, que além de tudo fora vendida por esse mesmo filho, Joana sai de cena e apodera-se do infausto frasco de veneno. Preferindo a morte a causar algum constrangimento a seu filho, a escrava envenena-se e morre na décima quarta e última cena.

Entretanto, de volta ao folhetim de Machado de Assis, temos que o crítico primeiramente notou que o autor do drama *Mãe*, além de dar "todo o desenvolvimento à fibra da sensibilidade", mantendo-se coerente com os princípios da arte, não dispensava as "sutilezas da cor local":

[123] Alencar, José de. Mãe. In: _____. *Obra completa.* v. 4. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960. p. 345.

> Revela-se à primeira vista que o autor do novo drama conhece o caminho mais curto do triunfo; que, dando todo o desenvolvimento à fibra da sensibilidade, praticou as regras e prescrições da arte, sem dispensar as sutilezas de cor local[124].

Atentemos por um instante precisamente nessas "sutilezas de cor local" presentes no drama de Alencar. Eduardo Spiller Pena, em estudo sobre os debates a respeito da escravidão ocorridos no interior do IAB – Instituto da Ordem dos Advogados Brasileiros –, sugere que Alencar, também advogado e sócio dessa instituição, inspirou-se para a composição de seu drama na intensa discussão travada entre os jurisconsultos, entre 1858 e 1859, sobre mães que se tornavam escravas de seus filhos[125]. De acordo com Pena, casos como esse se davam principalmente quando determinado senhor, após reconhecer os filhos naturais que tivera em concubinato com suas escravas, legava-os suas mães em testamento[126]. O historiador Robert Slenes, por sua vez, reconstitui uma dessas ocorrências na região de Campinas, onde os filhos herdaram entre os bens de seu pai suas mães cativas. Slenes ainda aproxima de maneira acertada este episódio verídico do enredo da peça de Alencar[127]. A "cor local", portanto, certamente berrava aos olhos do espectador presente à récita de 24 de março de 1860 no Teatro Ginásio. Entre eles o jovem crítico Machado de Assis que, neste sentido, anotou em seu folhetim: "A ação é altamente dramática; as cenas sucedem-se sem esforço, com a natureza da verdade; os lances são preparados com essa lógica dramática a que não podem atingir as vistas curtas"[128].

Para Machado, certas "vistas curtas" presentes na platéia não poderiam decerto alcançar a totalidade da "lógica dramática" da peça de Alencar. Lógica essa que permitia que as cenas se desencadeassem "sem esforço" e "com a natureza da verdade". Adiante, após um apurado resumo do enredo, o folhetinista mais uma vez demonstra pesar em relação a essas "vistas curtas", aproximando o drama *Mãe* do romance *A cabana do pai Tomás*, da norte-americana Harriet

---

[124] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.
[125] Pena, Eduardo Spiller. *Pajens da casa imperial*: jurisconsultos, escravidão e a Lei de 1871. Campinas: Ed. da Unicamp; Cecult, 2001. p. 169-179.
[126] Pena, Eduardo Spiller. *Pajens da casa imperial*, op. cit., p. 174.
[127] Slenes, Robert W. Senhores e subalternos no Oeste Paulista. In: Alencastro, Luis Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil:* Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 258. Slenes também recupera o documento onde Isidoro, ao tornar-se maior em 1869, alforria sua mãe, a escrava Ana: "Digo eu Isidoro Gurgel Mascarenhas, que entre os bens que possuo [...] sou senhor e possuidor, de uma escrava de nome Ana [...] [recebida na herança] de meu Pai, Lúcio Gurgel Mascarenhas [...] e *como a referida escrava é minha Mãe*, verificando-se a minha maioridade hoje, pelo casamento de ontem, por isso achando-me com direito, *concedo à referida Mãe plena liberdade, a qual concedo de todo o meu coração*" (grifos do historiador). Cf. SLENES, 1997, op. cit., p. 234.
[128] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.

Beecher Stowe[129]: "Esse drama, essencialmente nosso, podia, se outro fosse o entusiasmo de nossa terra, ter a mesma nomeada que o romance de Harriet Stowe – fundado no mesmo teatro da escravidão"[130].

Machado de Assis talvez conhecesse a tradução portuguesa desse romance, feita por Francisco Ladislau Alves de Andrade, e publicada em Paris pela Casa Garraux, logo em 1853, um ano depois de seu lançamento[131]. Ou talvez conhecesse *A cabana do pai Tomás*, por intermédio da imprensa nacional ou estrangeira[132]. Não o sabemos. Entretanto, como demonstra

[129] A principal obra de Harriet Beecher Stowe – romancista, contista e ensaísta norte-americana – foi sem dúvida o romance abolicionista *A cabana do pai Tomás* (1852). No entanto, de acordo com Lisa MacFarlane, a autora escreveu também romances históricos, novelas de costumes, um manual doméstico de ciências, histórias infantis, poemas e hinos religiosos. Filha de um pastor protestante, nasceu em Litchfield, Connecticut, em 1811. Em 1836 casou-se com Calvin Ellis Stowe, aluno de teologia de seu pai, com quem teve sete filhos. Ainda segundo Lisa Macfarlane, o sucesso de suas obras permitiu que Harriet Stowe sustentasse sua família confortavelmente. Morreu em Hartford, Connecticut, em 1896, aos oitenta e cinco anos. Cf. Macfarlane, Lisa Watt. Harriet Beecher Stowe. In: Davidson, Cathy N.; Wagner-Martin, Linda (Ed.). *The Oxford companion to women's writing in the United States*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1995. p. 856-585.

[130] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.

[131] Colhi estas informações sobre a tradução d'*A cabana do pai Tomás* para o português a partir da conferência de Diana Cooper-Richet, intitulada *Paris, capitale éditoriale de la lusophonie dans la première moitié du xixe siècle*, proferida no II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial, no dia 13 de maio de 2009, na UFF-Niterói. Uma tradução recente desse romance pode ser encontrada em: Stowe, Harriet Beecher. *A cabana do pai Tomás*. Tradução de Caroline Ramos Furukawa. São Paulo: Madras, 2004.

[132] João José Reis narra que, ante as suspeitas de um novo levante de escravos em Salvador, em 1853, "além de papéis malês, outro tipo de escrito, apesar de conter considerável dose de pieguice cristã, preocupou as autoridades baianas naqueles dias. Em julho, os livreiros J. Baptistas Martins e Carlos Pogetti foram intimados a recolher à secretaria de polícia, o primeiro 82 e o segundo 36 exemplares de *A cabana do Pai Tomás, ou a vida dos pretos na América*". Cf. Reis, João José. *Domingos Sodré, um sacerdote africano*: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 255. Contudo, não encontrei um estudo sobre a recepção crítica desse importante romance de Harriet Stowe, no contexto oitocentista, no Brasil. Porém, na incursão pelos periódicos franceses à cata de referências às peças traduzidas por Machado de Assis, foi possível encontrar algumas referências a esse romance no ano de seu lançamento, em 1852. Assim, foi possível encontrá-lo sendo publicado em folhetim no jornal *La Presse*, sob o título *La case de l'oncle Tom ou Vie des noirs au sud des États-Unis*. Cf. *La Presse*, Paris, 30/11/1852, p. 1. Disponível em: <www.gallica. bnf.fr>. Acesso em 02/05/2009. Também um interessante artigo de John Lemoinne publicado na seção "Variétés" do *Journal des Débats* onde podemos ler: "Uncle Tom's Cabin – la Cabene du père Tom – ou la Vie des nègres en Amérique. – Un vol. In-18, par M[ress] Henriette [sic] Beecher Stowe. – (Non traduit)/ Voici um petit livre qui contient en quelques centaines de pages tous les éléments d'une révolution. Ce livre plein de larmes et plein de feu fait en ce moment le tour du monde; c'est multiplié par centaines de mille qu'il parcourt les deux hemispheres, arrachant des pleurs à tous les yeux qui le lisent, faisant frémir toutes les oreilles qui entendent et trembler toutes le mains qui le tiennent. C'est le coup le plus profond peut-être qui ait jamais été porté à cette institution impie: l'esclavage; et ce coup a été porté par la main d'une femme" (Eis um pequeno livro que contém, em aproximadamente uma centena de páginas, todos os elementos de uma revolução. Este livro cheio de lágrimas e cheio de fogo faz neste momento a volta ao mundo; é multiplicado por centenas de mil exemplares que percorrem os dois hemisférios, arrancando lágrimas a todos os olhos que o lêem, fazendo vibrar todas as orelhas que o escutam e tremer todas as mãos que o seguram. É talvez o golpe mais profundo jamais desferido contra esta instituição ímpia: a escravidão; e este golpe foi desferido pela mão de uma mulher). Cf. *Journal des Débats*, Paris, 20/10/1852, p. 3. Disponível em: <www.gallica.bnf.fr>. Acesso em 02/05/2009. Assim como um extenso artigo de Émile Montégut, crítico conhecido e citado por Machado de Assis, publicado na *Revue des deux mondes* sob o título "Le Roman abolitioniste en Amerique". Cf. *Revue des deux mondes*, T. 16, p. 155-185, oct.-nov.-dec., 1852. Disponível em: <www.gallica.bnf.fr>. Acesso em 02/05/2009. Machado se refere à Montégut

Richard Gray, em *A history of American literature*[133], o fato é que o romance de Stowe, publicado originalmente de forma seriada na revista antiescravista norte-americana *National Era*, em 1851, tornou-se em pouco tempo um fenômeno editorial, cultural e político de âmbito internacional:

> Then, when the book was published in 1852, it sold 10,000 copies in a few days, 300,000 copies in the first year, and became an international best-seller. No other book had ever sold so well, apart from the Bible. At least twelve unauthorized stage versions of the story were produced. And, when Stowe visited Britain, people gathered at railway stations from London to Scotland just to watch her train pass by in the night. So successful and influential was the book that, in the middle of the civil conflict between the Union and the Confederacy, President Abraham Lincoln was reported to have remarked that Stowe was "the little lady who wrote the book that made this great war"[134].

O enredo principal entre os inúmeros episódios, ou pequenos enredos, como notou Gray, que se desenvolvem n'*A cabana do pai Tomas*, narra as desventuras do bondoso, fiel e temente escravo Tomás. Este é logo vendido no primeiro capítulo pelo Sr. Shelby, proprietário de uma *plantation* localizada no estado norte-americano de Kentucky, para um traficante de escravos, que, por sua vez, o revenderia nas plantações mais ao sul dos Estados Unidos. Tomás é então separado de sua esposa e de seus filhos, mas, resignado, aceita seu destino. Descendo o rio Mississipi, o cativo salva a garotinha Evangelina St. Clare, a graciosa Eva, que se afogava. Grato e atendendo ao pedido da menina, seu pai, o Sr. St. Clare, compra o escravo do traficante, levando-o para sua casa em Nova Orleans. Lá Tomás viverá por pouco tempo, uma vez que, passados cerca de dois anos, Eva morre e ele é novamente vendido, desta vez para o cruel Simon Legree, que o mata a chibatadas nos capítulos finais[135]. Não obstante o fato de ambas as obras

---

em seu parecer emitido para o Conservatório Dramático Brasileiro sobre o drama em três atos *Clermont ou a mulher do artista*, a 16 de março de 1862. Cf. Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 265.

[133] Gray, Richard J. *A history of American literature*. Padstow: Blackwell Publishing, 2004. p. 195.

[134] "Então, quando o livro foi publicado em 1852, vendeu 10.000 cópias em alguns dias, 300.000 cópias no primeiro ano, e transformou-se em best-seller internacional. Nenhum outro livro, a não ser a Bíblia, tinha antes sido vendido tão bem. Pelo menos doze versões desautorizadas da história foram produzidas para o teatro. E, quando Stowe visitou a Grã-Bretanha, as pessoas se recolhiam às estações de Londres até a Escócia apenas para ver seu trem passar à noite. Tão bem sucedido e influente foi o livro que, no meio da Guerra da Secessão, o presidente Abraham Lincoln teria observado que Stowe fora 'a pequena senhora que escreveu o livro que causou esta grande guerra'". Cf. Gray, Richard J. *A history of American literature*, op. cit., p. 195-196.

[135] Sobre *A cabana do pai Tomas* afirma Richard Gray "[…] looking at both its form and approach, its imaginative idioms and its dramatic argument, it is easy to see why it made such an enormous impact on contemporary readers. Stowe took the aesthetic weaponry of several popular genres – the plantation romance, sentimental fiction, the slave narrative – and she then used them to show how the slave system violated the most sacred beliefs of her culture – the sanctity of the family and the individual soul" ([…] analisando sua forma e justaposição, seu idioma imaginativo e

serem fundadas sobre o "teatro da escravidão", era precisamente o efeito causado pela obra de Herriet Beecher Stowe que Machado de Assis almejava para o drama de José de Alencar.

No entanto, para desgosto do crítico liberal um fenômeno semelhante ao romance de Stowe dificilmente aconteceria por aqui, uma vez que "era outro o entusiasmo da nossa terra". Em mais uma alusão implícita às "vistas curtas" de certos espectadores incapazes de atingir a "lógica dramática" de *Mãe*, Machado desloca o problema da composição, inexistente neste caso, visto que a peça foi considerada de "um acabado perfeito", para a recepção, ou seja, para sociedade fluminense tida como sem entusiasmo e, por conseguinte, conservadora e escravocrata. A mesma sociedade que, segundo Machado de Assis, estaria representada no descabido repúdio de Gomes em consentir no casamento de sua filha Elisa com o filho de uma escrava:

> O autor soube haver-se com a ação, sem entrar em análise. Descoberta a origem de Jorge, a sociedade dá o último arranco em face da natureza, pela boca de Gomes, que tenta recusar sua filha prometida a Jorge.
> Repito-o; o drama é de um acabado perfeito, e foi uma agradável surpresa para os descrentes da arte nacional[136].

Mas, para além das máculas da nossa sociedade, Machado também se sentia de algum modo aliviado, pois, por intermédio da estréia de *Mãe*, a arte dramática nacional voltava a dar sinais de vida. Em seguida o crítico comentava a atuação dos atores naquela que fora "uma noite de regozijo para aqueles que, amando a civilização pátria, estimam que se faça tão bom uso da língua que herdamos". Todavia, fazia-se necessário finalizar seu primeiro folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*, então Machado de Assis compõe o final elegante que lemos abaixo:

> Na próxima revista tocarei no teatro de S. Pedro e no das Variedades, se já houver encetado a sua carreira.
> Entretanto fecho estas páginas, e deixo o leitor, para fugir ao rigor da estação, vá descansar um pouco, não à sombra das faias como Títiro, mas entre os nevoeiros de Petrópolis, ou nas montanhas da velha Tijuca[137].

---

seu argumento dramático, é fácil observarmos o motivo de tão grande impacto em seus leitores contemporâneos. Stowe armou-se esteticamente de diversos gêneros populares – o romance de *plantation*, a ficção sentimental, a narrativa de escravos – usando-os para demonstrar como o sistema escravista violava as mais sagradas crenças de sua cultura – a santidade da família e da alma individual). Cf. Gray, Richard J. *A history of American literature*, op. cit., p. 199.

[136] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.

[137] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.

Resta-nos saber, contudo, se esse refinado arremate, onde o folhetinista polidamente deseja que seu leitor se refugie do "rigor da estação" entre "os nevoeiros de Petrópolis" ou as "montanhas da velha Tijuca", seria de fato um voto ou uma galhofeira trégua. Se assim fosse, Machado talvez pudesse estar se desculpando com seu leitor, ou com a parcela deles que em linhas anteriores fora considerada indiferente e míope perante a escravidão, um dos maiores problemas da nação brasileira. A mesma que se ambicionava civilizar por intermédio do teatro, com dramas como *Mãe* de Jose de Alencar.

Na "Revista dramática" seguinte, publicada a 13 de abril, aproximadamente quinze dias depois de sua estréia como folhetinista no *Diário*, Machado se debruçou sobre o drama *Dalila* de Octave Feuillet, com a qual a companhia do teatro de Variedades começava seus trabalhos, e, de volta ao querido Ginásio, com o drama original em três quadros *Espinhos e flores*, de Camilo Castelo Branco. Contudo antes de começar a apreciação das peças, o crítico tece um breve comentário sobre sua estréia:

> O maior feito de César não foi vencer Pompeu, mas atravessar o Rubicon.
> Nós outros da história moderna, também temos o nosso Rubicon a atravessar; e se um ministro sua *sangue* e *água* na discussão da lei do orçamento, o folhetinista também sofre suas torturas com a apresentação de seu primeiro folhetim.
> Ninguém calcula as incertezas, as ânsias em que luta a alma de um folhetinista novel, depois de lançada nesse mar que se chama público, a primeira caravela que a custo construiu no estaleiro de suas opiniões[138].

Machado complementa essa idéia, afirmando que as dúvidas atrozes que se abatem sobre o folhetinista começam a se dissipar a partir do momento que os amigos vêm "com a mão aberta e o sorriso leal dizer-lhe uma palavra de animação". Contudo, se um ministro ainda "sua *sangue* e *água* na discussão da lei do orçamento", que dirá um folhetinista novato. Mas audaz, como ele se autodescreve, Machado vencia os seus "demônios" e, tal qual Napoleão, punha-se a caminhar:

> Ora, em consciência, eu devia caminhar; tinha calçado o coturno de crítico dramático, e devia a todo o custo seguir a rota que eu próprio me tinha traçado.
> Caminhei, pois, e sem dar parte das torturas da viagem, tomo o braço ao leitor e vou mostrar os primeiros esforços de uma tentativa louvável[139].

[138] *Diário do Rio de Janeiro*, 13/04/1860, p. 1. (grifos do autor.)
[139] *Diário do Rio de Janeiro*, 13/04/1860, p. 1.

Assim, depois desse preâmbulo um tanto quanto reticente, Machado de Assis enfim toma o braço de seu leitor e inicia sua revista pelos teatros do Rio de Janeiro, começando pelo Teatro das Variedades, o novo nome que o Teatro de S. Januário ganhara ao receber a companhia do ator Furtado Coelho, recentemente desligada do Teatro Ginásio[140]. Talvez pouco interessado em correr riscos no novo teatro, Furtado Coelho escolhera para a estréia de sua companhia no S. Januário a peça *Dalila*, um drama com o qual já vinha obtendo algum sucesso no teatro do "capitalista" Joaquim Heliodoro dos Santos Gomes[141]. De autoria de Octave Feuillet, a *Dalila* encenada na ocasião era uma imitação do português Antonio de Serpa, como nos informa Machado de Assis:

> Octavio Feuillet, à imitação de muitos, escreveu *Dalila*, como um romance em diálogos. É assim o *Aldo* de George Sand, e as cenas dramáticas de Alfred de Musset.
> Antonio de Serpa leu a concepção do escritor francês, imitou, substituiu e fez um drama.
> Evidentemente a obra primitiva merecia o trabalho do literato português; é uma das produções mais lindas da musa moderna.
> Obra de imaginação, oscila entre os arabescos da fantasia e os relevos da arte; resultando desse embate uma composição de alto alcance filosófico. O amor lascivo que se opõe ao amor casto e honesto para sufocar-lhe as aspirações: é a história de todos os dias[142].

Feuillet que, para compor *Dalila*, havia imitado Sand e Musset, era então imitado em português por Antonio de Serpa, de quem Machado festeja a iniciativa, visto que essa peça, de acordo com o folhetinista, caracterizava-se como "uma das produções mais lindas da musa moderna". No prefácio que escrevera para sua imitação, publicada em Lisboa, em 1856, Serpa apresenta-nos os motivos que o levaram a imitar o provérbio de Feuillet:

---

[140] De acordo com as crônicas da *Revista Teatral*, periódico especializado em teatros publicado no Rio de Janeiro no primeiro trimestre de 1860, temos um verdadeiro rodízio de companhias, ao que tudo indica bem pouco amistoso, entre os teatros de S. Januário e Ginásio no mês de março deste ano. Assim, na crônica de 18 de março podemos ler: "COMPANHIA GERMANO/ Estreará brevemente neste teatro, talvez terça-feira, a companhia dramática do Sr. Germano, que desligou-se do teatro de S. Januário com sua companhia, vítima de sua boa fé para com os proprietários, ou gerentes desse teatro. Na persuasão de que não necessitaria contrato enquanto tivesse no teatro, foi preferida pelo gerente a empresa portuguesa do Sr. Furtado Coelho, que não satisfeito com o que a voz pública lhe imputa, da história dos estalos, ainda quis provar a sua perseguição a um artista que tão francamente o acolheu, quando saído do Ginásio com a Sra. Eugenia Câmara, contratando o teatro em que ele trabalhava, para que não pudesse dar mais as representações do *Mosteiro de S. Tiago*, em que ia tendo sofríveis, e ultimamente muito boas casas./ Felizmente o Sr. Germano obteve do Sr. Heliodoro a casa do Ginásio para dar ainda algumas representações do *Mosteiro de S. Tiago*, em que tanto brilham a Sr. D. Manoela, o mesmo Sr. Germano, e toda a sua companhia". Cf. *Revista Teatral*, n. 10, 18/03/1860, p. 75.
[141] *Revista Teatral*, n. 10, 18/03/1860, p. 75.
[142] *Diário do Rio de Janeiro*, 13/04/1860, p. 1.

> Obra primorosa d'arte – na acepção mais ideal e pura desta palavra – tanto no pensamento como na forma, o desejo de a fazer conhecida me sugeriu a idéia de transplantar para o nosso idioma tão raras e apreciáveis belezas.
> Foi este desejo ainda que me levou a dar-lhe uma forma acomodada para ao teatro.
> Lê-se pouco entre nós – ainda mal – e muito menos se leria uma simples tradução, que o não fosse de algum romance – quase exclusivo gênero literário que tem saída no nosso mercado – recomendado com o nome de Eugênio Sue ou de Dumas. Se mais prejudicam do que aproveitam ao gosto literário essas obras, pela maior parte traduzidas naquele mascavado idioma, que Filinto satirizou no seu *escantilhão* de dicionário, não o direi eu. É certo porém que a obra, que desejara vulgarizar, não pertencia a essa classe. Por isso a acomodei ao teatro; ali haviam de ouvi-la. Foi uma cilada que armei ao público, e se não mentem os aplausos da platéia, creio que não me ficou desagradecido[143].

Para Serpa, lia-se pouco e mal entre os portugueses, e nada melhor que o teatro para "vulgarizar" uma "primorosa obra de arte" como *Dalila*. Assim, somente depois de transplantada a composição francesa para os palcos no formato de um drama, é que o público poderia apreciá-la como se devia, uma vez que o mercado editorial lusitano, segundo o literato, era monopolizado pelas traduções de romances de Eugênio Sue e Alexandre Dumas, autores que no seu julgamento "mais prejudicam do que aproveitam ao gosto literário".

Mas de volta à "Revista dramática", observemos que Machado primeiramente traça um extenso perfil dos personagens de *Dalila*, para somente em seguida ocupar-se, da maneira atenta que lhe era característica, do enredo da peça. O enredo, que se passa na cidade italiana de Nápoles, conta a história de André Roswein que, quando criança era um pastor de cabras da Dalmácia com extraordinário talento para a música, tanto que um dia fora descoberto pelo rico diplomata Carnioli, que o leva a Nápoles a fim de aperfeiçoar suas habilidades. Nesta cidade o jovem vai estudar com o grande violoncelista alemão Sertorius, pai da bela, loura e pura Amélia. Como o leitor já deve estar imaginando, os jovens crescem e se apaixonam. No entanto, Carnioli, o antigo protetor de André, considera que o casamento do rapaz com Amélia, no auge de sua carreira, era impróprio, pois a paz do lar doméstico, segundo o vilão, atrofiaria as paixões necessárias ao gênio do verdadeiro artista.

Eis que entra em cena a *Dalila* do título, ou seja, a princesa italiana Leonor Falconieri, mulher fatal e bela que é assediada por Carnioli, seu antigo amante, a interpor-se a aquele idílico romance, seduzindo o jovem compositor. Deste modo, em um primeiro momento, Falconieri recusa compactuar com o maquiavélico plano, mas, hábil, Carnioli apela a sua vaidade e então

[143] Feuillet, Octave. *Dalila*: Drama em quatro atos e seis quadros. Imitação da obra de mesmo título de Octave Feuillet por A. de Serpa. Lisboa: Tipografia do Panorama, 1856. Disponível em: <http://biblioteca digital.fl.ul.pt>. Acesso em 01/07/2009.

facilmente consegue a ajuda da princesa. De fato, não era difícil, como não o foi, para uma mulher como Leonor prender junto a si um jovem inexperiente como André. Amélia é então preterida, e seu amado vai morar na residência de Leonor Falconieri. Passam-se dois anos, quando Carnioli, de volta de uma viagem, encontra em uma cabana à beira da estrada Sertorios e a filha já moribunda. Comovido pelo quadro que presencia, o diplomata vai a Nápoles para tentar devolver André à convalescente Amélia. Na casa de Leonor, no entanto, constata que seu plano falhara, pois André, desde que fora viver em companhia da princesa, não conseguia compor sequer uma linha. Não obstante esse fato, o rapaz apaixonara-se verdadeiramente por Leonor que, por seu turno, já amava a outro. Mais um motivo para o agora arrependido Carnioli salvar André das garras da princesa. Nas cenas finais temos que o malfadado compositor e Carnioli perseguem Leonor que havia fugido com seu novo amante. Durante a perseguição, na estrada de Nápoles a Gaeta, Carnioli e André interceptam uma carruagem que por ali passava, acreditando que nela poderia estar Leonor. Mas essa carruagem levava o velho Sertorius e o corpo de Amélia para ser sepultado na Alemanha. Em meio a tanta emoção André enfim expira, pois, segundo Machado, "o amor e a desesperação tinham fatigado aquela organização adolescente"[144].

Mas, o crítico se esmerava em acrescentar que um dos principais méritos desta "obra de imaginação", oscilante entre a arte e a fantasia, estava justamente no efeito moral, decorrente do embate entre o "amor lascivo" e o "amor casto e honesto", que colocava em cena. Assim sendo, o traço realista e, por conseguinte, o efeito moralizante presente no drama é mais uma vez ressaltado por Machado de Assis:

---

[144] Ficamos diante de um impasse em relação aos diferentes finais de *Dalila* que podem ser encontrados primeiramente na versão original de Feuillet, publicada em Paris, em 1854; em seguida, na versão encenada no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro, em 1860, conforme relata Machado de Assis em seu folhetim; e, por fim, na versão publicada em Lisboa por Antonio de Serpa, em 1856. Em relação à última fica patente que Serpa quis imprimir certo tom realista à sua imitação ao punir severamente Leonor Falconiere com um naufrágio. Neste sentido, notemos a última fala de Carnioli, que, por sua vez, não é encontrada no original francês: "CARNIOLI – Volta agora para os salões voluptuosos de Nápoles, com as mãos ainda tintas no sangue das tuas vítimas... Antes d'isso eu irei dizer aos pais e mães de famílias honestas: Fechai as vossas portas, porque o contato d'estas víboras macula e prostitui as mãos inocentes de vossas filhas... (*Para os pescadores*) Afastai-vos d'essa mulher (*os pescadores obedecem como que instintamente*). Sob a vossa estamanha há corações, e debaixo d'aquelas sedas não há senão infâmia e torpeza (*Leonor cai de joelhos, tapando o rosto com as mãos. Cai o pano*). Cf. Feuillet, *Dalila*, op. cit., p. 118. Já na *Dalila* de Feuillet temos que o fim se dá com a morte de André Roswein, que expira ao som do mar e da voz de Leonor que cantava ao longe, sem a lição moralizante presente na versão de Serpa. Cf. Feuillet, Octave. Dalila. In: _____. *Scènes et comédies par Octave Feuillet*. Paris: Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, 1854. p. 196. Disponível em: <www.gallica.bnf.fr>. Acesso em 06/07/2009. Final este que se assemelha em muito da versão que Machado de Assis apresenta em seu folhetim: "Expira. E quanto, pobre artista sem futuro, morre no caminho, a Dalila, que perdera a razão, passa descuidosa em sua gôndola acordando os ecos da praia com as canções que lhe inspiram as carícias de seu novo amante". Cf. *Diário do Rio de Janeiro*, 13/04/1860, p. 1.

> O contraste é frisante e a moralidade nasce da situação sem necessidade de comentários. Toda a consideração tiraria um pouco de relevo à idéia que ressalta viva, do fato.
> A ação, se caminha às vezes por uma esfera de misticismo, define em geral um fato comum e cruelmente vulgar; é a vida real desenvolvida nas nuvens[145].

Por fim, o crítico finalizava a apreciação de *Dalila* elogiando o trabalho do cenógrafo João Caetano Ribeiro, e saltava ao Teatro Ginásio onde se encenava o drama *Espinhos e flores* de Camilo Castelo Branco:

> Camilo Castelo Branco é um escritor português muito conhecido. Possui uma fecundidade e um talento que lhe dão já um lugar distinto na literatura portuguesa.
> Tem romances lindíssimos, e conta na sua biblioteca algumas composições dramáticas.
> *Espinhos e flores* é uma composição feliz, onde o autor mais uma vez nos dá amostras do seu estilo vigoroso e abundante.
> A ação é simples e velha, tanto no teatro como no romance. Mas as roupas novas que lhe emprestou o poeta, dão-lhe um aspecto fresco e loução[146].

Por evidente falta de espaço em seu folhetim, Machado resume sua apreciação crítica ao trecho acima, considerando *Espinhos e flores* "uma composição feliz", de "ação simples", porém "velha", mas que "pelas roupas novas" que recebera de seu autor ganhou "um aspecto fresco e loução". Em seguida, Machado esboça, na derradeira coluna que lhe restava, um resumo do enredo no qual temos a moça pobre e desonrada, Josefina, que vive com a filhinha em companhia de seu velho tio, o Padre Henrique. Ao fim do drama, a moça é, por assim dizer, vingada pelo irmão, Pedro de Oliveira, que de volta à sua aldeia portuguesa depois ter enriquecido no Brasil, obriga o fidalgo e malfeitor Luís de Athaide a reparar o seu erro casando-se com Josefina[147]. Assim, sem se despedir de seu leitor como fizera na primeira "Revista Dramática", Machado de Assis encerra o folhetim, possivelmente sem saber, ou talvez sabendo, que ele voltaria a ser impresso somente um ano e dois meses mais tarde, a 24 de julho de 1861, não mais no espaço nobre do folhetim, mas na seção "Variedades" do *Diário do Rio de Janeiro*.

---

[145] *Diário do Rio de Janeiro*, 13/04/1860, p. 1.
[146] *Diário do Rio de Janeiro*, 13/04/1860, p. 1.
[147] Branco, Camilo Castelo. *Espinhos e flores:* drama original. 3ª ed. Porto: Casa Cruz Coutinho; Tipografia do Jornal do Porto, 1864. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fl.ul.pt>. Acesso em 01/07/2009.



FOLHETIM.

REVISTA DRAMATICA.

Rio de Janeiro, 13 de Abril de 1860.

O maior feito de Cesar não foi vencer Pompeu, mas atravessar o Rubicon.

Nós outros da historia moderna, tambem temos o nosso Rubicon a atravessar; e se um ministro súa *sangue e agua* na discussão da lei do orçamento, o folhetinista tambem soffre suas torturas com a apresentação do seu primeiro folhetim.

. VARIEDADES.

REVISTA DRAMATICA.

Gymnasio.—*Os mineiros da desgraça*, drama em 4 actos, por Quintino Bocayuva.

O nome que firma estas linhas, assignou algures este período, que então considerava, e continúa a considerar uma verdade sem contestação.

« O autor dramatico não é ainda, entre nós, um sacerdote, mas um crente do momento, que tirou simplesmente o chapéo ao passar pela porta do templo. Orou e foi caminho. »

Se, além do mal enunciado, ha algum demerito nestas palavras, é serem ellas a repetição do que por mais de uma vez se tem dito a proposito deste assumpto.

Figura 1 – "Revistas Dramáticas" publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* a 13/04/1860 e a 24/07/1861.

Deste modo, a última "Revista Dramática" versava sobre o drama em quatro atos *Os mineiros da desgraça*, de Quintino Bocaiúva, representado pela Sociedade Dramática Nacional no Teatro Ginásio a 19 de julho. O contexto teatral na Corte, naquele momento, era um tanto quanto diverso em relação ao ano anterior. Lembremos que após o falecimento de Joaquim Heliodoro do Santos Gomes, empresário e idealizador do Ginásio, em agosto de 1860, formara-se uma nova companhia para atuar nesse teatro, companhia esta composta pelos atores da antiga companhia teatral do ator e empresário Furtado Coelho, recentemente desfeita. Entreva em cena, portanto, a Sociedade Dramática Nacional, que estreara no Ginásio a 17 de setembro de 1860 com a comédia *Luxo e Vaidade* de Joaquim Manuel de Macedo[148]. A Sociedade Dramática Nacional inaugurou um relativo período de prosperidade para os dramaturgos brasileiros afeitos à estética realista. Concentremo-nos, no entanto, no artigo de Machado de Assis sobre o drama de Quintino Bocaiúva.

O crítico iniciava sua "Revista Dramática" por intermédio de uma autocitação na qual recuperava um trecho de outro artigo nosso já conhecido *Idéias sobre o teatro*, publicado na

[148] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., 115-116. Sobre a estréia e publicação de *Luxo e Vaidade* pelo editor Francisco de Paula Brito: Cf. Godoi, Rodrigo Camargo de. Publicação e comercialização de comédias no Brasil oitocentista: o caso de *Luxo e Vaidade* de Joaquim Manuel de Macedo (1860). In: II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial, 2009, Niterói. *Anais do II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial*, 2009.

revista *O Espelho* a 2 de outubro de 1859. Nesta citação, um tanto quanto livre[149], Machado retomava o velho argumento do permanente desprestígio da literatura dramática nacional:

> "O autor dramático não é ainda, entre nós, um sacerdote, mas um crente do momento, que tirou simplesmente chapéu ao passar pela porta do templo. Orou e foi caminho".
> Se, além do mal anunciado, há algum demérito nestas palavras, é serem elas a repetição do que por mais de uma vez se tem dito a propósito deste assunto.
> Os que assim se pronunciam acrescentam, que à nossa mocidade não faltam, nem talento nem disposição para o teatro. E, dá-se como causa da nossa pobreza nessa parte das letras, a falta de estímulo e de animação.
> Em minha opinião – os que assim se exprimem, não fazem mais do que reproduzir a realidade das coisas[150].

Machado diz em seguida que não entraria no mérito da investigação, buscando apenas entender as razões dessa franca prostração da mocidade fluminense diante do teatro, "as penas que mais habilitadas estão para o caso". Entretanto, nem tudo estava perdido, pois se a literatura dramática nacional perdia em números, ganhava em qualidade, expressa no "valor literário e moral" de algumas composições que vinham aos poucos desbravando os palcos:

> Muito e medíocre não é, nunca foi riqueza. Pouco e bom, raro e superior, não sei que haja outra opulência melhor; a não ser a que reúne em alto grau as duas condições do número e do merecimento. Mas essa não é própria de uma literatura que, como a nossa, começa a formar-se.
> Se há, portanto, razão para entristecer na pouca vida do teatro nacional, de outro lado há motivo de contentamento, quanto se vê que os frutos dessa pouca atividade são em grande parte bons e suculentos[151].

Nada mais natural que arbustos, ainda bem longe de árvores frondosas e copadas, como a nossa literatura, produzissem frutos em pequena quantidade. Porém, para contentamento do crítico, esses frutos caracterizam-se como "bons e suculentos", sendo o último deles o drama *Os mineiros da desgraça*, de Quintino Bocaiúva. Machado então identifica dois princípios fundamentais nesse drama, ou seja, o mérito literário e moral. Adiante veremos como estes princípios serão a pedra de toque do censor Machado de Assis:

---

[149] Como podemos comparar Machado fez pequenas modificações em sua citação publicada no *Diário*, visto que n'*O Espelho* assim escreveu: "o poeta dramático não é ainda aqui um sacerdote, mas um crente de momento que tirou simplesmente o chapéu ao passar pela porta do templo. Orou e foi caminho". Cf. *O Espelho*, n. 5, 02/10/1859, p. 1.
[150] *Diário do Rio de Janeiro*, 24/07/1861, p. 1.
[151] *Diário do Rio de Janeiro*, 24/07/1861, p. 1.

> O último drama de Quintino Bocaiúva, ao lado do mérito literário, respira uma alta moralidade, duplo ponto de vista, em que deve ser considerado e em que, mereceu os sinceros aplausos dos entendidos.
> É sempre belo quando uma voz generosa se ergue, em nome da inteligência e da probidade, para protestar contra as misérias sociais, com toda a energia de um caráter e de uma convicção[152].

De fato *Os mineiros da desgraça* apresenta uma lição moralizante praticamente em cada uma de suas quarenta e duas cenas, porém, o mérito literário deixemos por conta e risco de Machado de Assis e dos entendidos dos quais ele fala. O drama narra a história de Paulo, um honesto guarda-livros que trabalhava para o negociante em eminente falência João Vieira. Nos dois primeiros atos, que se passam na casa deste negociante, vemos como o principal vilão da peça, são dois os vilões, o usurário Vidal se aproxima da família do velho Vieira para destruí-la. Primeiramente Vidal quita as dívidas que o negociante tinha com outro usurário, Venâncio, o segundo vilão, e aproveita-se do ensejo para afastar o guarda-livros Paulo da menina Elvira, filha de Vieira. Lembremos que os jovens se amavam, e que o rapaz era estimado como um filho por seu patrão, até que Vidal, na quinta e sexta cenas do segundo ato, por meio de suas artimanhas, despacha o rapaz para o Rio Grande do Sul, depois de provocar seu rompimento com a família a que Paulo se dedicara por longos dez anos. Assim o caminho estava livre para que Vidal tomasse Elvira por sua esposa.

Passam-se os anos, e Paulo retorna rico da Europa. E, na companhia de seu amigo, o jornalista Maurício, também o *raisonneur*, ou Desgenais de Quintino Bocaiúva, como prefere Machado, adrentavam a alta sociedade fluminense em um baile na casa do então comendador Venâncio, no longo terceiro ato. A partir de então se inicia um desfile de tipos, cada qual dando ensejo para que Mauricio cumpra sua função no drama, proferindo suas sentenças moralizantes:

> CENA I
> PAULO E MAURÍCIO
>
> [...]
>
> PAULO – Acho-me então no meio desse mundo?
>
> MAURÍCIO – Asseguro-lhe que acha-se em pleno mundo da lua. Vai assistir à desfilada de grande número desses caracteres corrompidos que são o desdouro da geração que se suporta. Como no armazém de um adelo vai achar de tudo:

[152] *Diário do Rio de Janeiro*, 24/07/1861, p. 1.

> homens que traficam com a sua consciência, que especulam com a miséria do seu semelhante; mulheres que brincam com a honra de seus lares como se fosse uma jóia sem preço, que acarretam ao círculo de sua degradação as inexperientes convivas de seus festins, que facilitam o caminho da perdição e vão adiante da miséria, convidá-la para sua sócia; moços estouvados ou pervertidos que abstraem dos seus escrúpulos para se afogarem em prazeres condenados e que todos reunidos, no entretanto, fazem uma sociedade amena, elegante, sedutora, cheia de mil encantos[153].

Contudo, Paulo voltava para vingar-se de Vidal, o homem que, por lascívia, havia destruído seus sonhos de felicidade com Elvira. Para isso, o ex-guarda-livros tinha em mãos certas cartas que provavam o envolvimento de Vidal em negócios fraudulentos. Seu intento era, pois, salvar Elvira e mandar seu inimigo para cadeia. O que de fato acontece no quarto e último ato. Elvira, no entanto, mãe de um filho de Vidal, ainda tem forças para salvar a moral familiar, ao mesmo tempo burguesa e patriarcal, intercedendo pelo pai de seu filho. Mas o destino de Vidal é inevitável e, estando Paulo enfim desafrontado, Elvira e seu filho acabam em um abrigo tranqüilo oferecido por Maurício.

Seguindo disposições estruturais anteriormente utilizadas, Machado inicia sua apreciação crítica analisando separadamente cada um dos principais personagens de *Os mineiros da desgraça*, para, em seguida, se ocupar em apresentar a seu leitor, de forma bem resumida neste caso, o enredo ou a ação da peça. Assim sendo, o crítico inicia sua análise pela dupla Vidal e Venâncio, respectivamente o "usurário dramático" e o "usurário cômico", em seguida trata do Desgenais, ou *raisonneur*, Maurício, passando ao "amante enternecido" Paulo e por fim a Elvira, personagem que, no entender de Machado de Assis, não foi devidamente explorada por Quintino Bocaiúva. Contudo, atentemos por um momento na concepção que o crítico apresentava do personagem *raisonneur*, aquele que, no realismo teatral, era especialmente colocado em cena como porta-voz do autor:

> A figura obrigada dos dramas modernos, conhecida geralmente pelo nome de Desgenais, também entra no drama. Essa é sempre a parte do autor; é pela boca sentenciosa do moralista que o dramaturgo moderno lança as censuras aos vícios da sociedade.
> O Desgenais da peça é rude e grave, franco e digno. Diz aquilo que pensa, porque tem o tato dos homens com quem lida, e sabe que a dignidade não é traço distintivo deles. O moralista é sempre audaz, por isso mesmo que representa a minoria da sociedade.

[153] Bocaiúva, Quintino. Os mineiros da desgraça. In: Faria, João Roberto (Ed.). *Antologia do teatro realista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Dramaturgos do Brasil.)

> Em minha opinião, o moralista nunca pode deixar de ser uma figura de convenção. Entre nós pelo menos. É por isso que eu acho que não se deve exigir do autor as razões por que o fez orador ou não, e por que em tal ocasião não foi menos grave, e em tal outra, menos jovial. Ele é sentencioso, é quanto basta; ele censura, ele toca na chaga com a tranqüilidade do médico, com isso nos devemos contentar[154].

Machado refere-se ao *raisonneur* como Desgenais, o personagem com esta função no drama *Les filles de marbre* de Théodore Barrière e Lambert Thiboust, primeira peça do repertório realista encenada no Rio de Janeiro, em 1855, sob o título *As mulheres de mármore*[155]. Porém, o Desgenais de Bocaiúva, além de "rude e grave, franco e digno" era também jornalista e, como tal, defendia concepções sobre a imprensa certamente bem caras a Machado de Assis, como podemos observar, por exemplo, na sexta cena do terceiro ato, quanto a dupla Vidal e Venâncio querem fundar um jornal e convidam Maurício para a empreitada. Observemos um pequeno trecho desta cena:

> CENA VI
> Os mesmos [VENÂNCIO e MAURICIO] e VIDAL
>
> [...]
>
> VIDAL – Quero estabelecer uma tipografia e fundar um jornal.
>
> MAURÍCIO – Magnânima idéia! Progressista! Civilizadora!
>
> VENÂNCIO – E útil.
>
> [...]
>
> MAURÍCIO (*ri-se*) – Olhe Sr. Vidal, nós estamos num país e num tempo em que a imprensa dever ser tudo, porque tudo está por fazer! O jornal, entre nós, precisa ser sacerdote, quanto à religião; pai de família, quanto à educação moral; professor, quanto à instrução pública; estadista, nas coisas da guerra; agricultor, industrial, quanto dos melhoramentos materiais; juiz severo, nas coisas da magistratura; e até polícia para a descoberta dos criminosos.
>
> VIDAL – Parece incrível, como sem nos combinarmos, achamo-nos em tal acordo! O senhor adivinha-me[156].

[154] *Diário do Rio de Janeiro*, 24/07/1861, p. 1.
[155] Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*, op. cit., p. 79-81.
[156] Bocaiúva, Quintino. Os mineiros da desgraça. In: Faria, João Roberto (Ed.). *Antologia do teatro realista*, op. cit., p. 108; 113.

A questão é que Vidal e Venâncio queriam criar um jornal tendo em vista fins nada condizentes com as crenças de Maurício sobre a imprensa. Pelo contrário, projetavam um jornal como mais uma de suas tramóias. Deste modo, Machado de Assis, também ele um homem de imprensa, não poderia jamais deixar de festejar e defender, como faz em seu artigo, um *raisonner* da estirpe de Maurício. Resta-nos saber, como veremos adiante, como Machado de Assis resolverá a questão do Desgenais em suas próprias composições dramáticas, visto que, por esse momento, nosso crítico talvez já estivesse começando a esboçar a fantasia dramática *Desencantos*, publicada por Paula Brito, no início de setembro daquele ano de 1861.

No entanto, já se preparando para finalizar sua "Revista dramática", Machado ainda defende o drama de Bocaiúva de duas censuras que disse ter ouvido. A primeira delas, a qual Machado não deixa de dar certa razão, relacionava-se ao fim precipitado de *Os mineiros da desgraça*. A segunda censura, por sua vez, dizia respeito ao filho de Elvira que, de acordo com o fim escrito por Bocaiúva, teria seu nome para sempre manchado pela prisão de seu pai:

> Quanto à segunda censura, hão de me perdoar: não acho uma censura séria. 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 elas verossímeis? Dão-se na vida real? Sem dúvida que sim. É quanto basta[157].

Para Machado não havia como e nem por que censurar Quintino Bocaiúva pelo destino do filho de Elvira. Afinal de contas o poeta dramático conseguira copiar e corrigir a sociedade por meio de sua composição e isso, de acordo com Machado de Assis, era o quanto bastava para assegurar-lhe o merecimento. O crítico então reafirmava que literariamente *Os mineiros da desgraça* era "um belo livro" de estilo "fluente e brilhante", com cenas "bem dispostas e bem enredadas", e moralmente "um verdadeiro panfleto, onde muitas das excrescências sociais podem encontrar uma linha que tratará a seu respeito". E, por fim afirmava:

> Nutro um ardente desejo: é que o teatro nacional se enriqueça de obras como esta, e que os que sentirem dentro de si a fibra dramática, não a deixem palpitar em vão. O teatro é uma força, força como arte, força como moral, não a inutilizem que é inutilizar o futuro[158].

[157] *Diário do Rio de Janeiro*, 24/07/1861, p. 1-2.
[158] *Diário do Rio de Janeiro*, 24/07/1861, p. 2.

Era o fim definitivo das "Revistas dramáticas" no *Diário do Rio de Janeiro.* Porém, Machado de Assis não deixará de lado a função de crítico teatral, na medida em que nas séries de crônicas de variedades que assinará dali a pouco, o teatro será uma presença constante, ao lado da política, da literatura e de outros temas. Refiro-me principalmente as séries *Comentários da Semana*, entre 1861 e 1862, e *Ao acaso*, entre 1864 e 1865, ainda no *Diário do Rio de Janeiro* e as *Crônicas* da revista *O Futuro*, publicadas entre 1862 e 1863. Entretanto, é chegado o momento de assistirmos o Machadinho representar novos papéis em seu engajamento em prol do teatro nacional brasileiro. Passemos então ao censor do Conservatório Dramático Brasileiro, que, por sua vez, ao mesmo tempo se utilizava do espaço originalmente destinado à censura para a atividade crítica, como veremos adiante.

4. O "altamente literário" e o "altamente moral": Machado de Assis, censor dramático

Machado de Assis também atuou, entre março de 1862 e março de 1864, como censor do Conservatório Dramático Brasileiro. O ingresso de Machado nessa associação relacionava-se estreitamente à sua militância, como cronista e crítico, em prol do desenvolvimento do teatro nacional brasileiro na imprensa fluminense, em periódicos como *O Espelho* e *A Marmota* e em jornais, como *O Diário do Rio de Janeiro*[159]. Porém, antes de seu ingresso no Conservatório, quando ainda colaborava n'*O Espelho*, Machado de Assis publicou, no natal de 1859, a terceira parte do já analisado *Idéias sobre o teatro*, onde se ocupava precisamente dessa instituição[160]. Mas, em virtude do fim da circulação da revista de Francisco Eleutério de Sousa, em janeiro de 1860, esse texto não foi, a princípio, publicado na íntegra. Deste modo, foi mais uma vez n'*A Marmota* do bom e velho amigo Paula Brito que Machado republica, em março de 1860, com pouquíssimas alterações, o texto originalmente impresso n'*O Espelho*, bem como sua continuação, ainda inédita naquele momento, sob o título *O Conservatório Dramático*[161].

---

[159] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 330.

[160] "Idéias sobre o teatro III: o conservatório dramático". *O Espelho*, n. 17, 25/12/1859, p. 1-2.

[161] Em relação à versão da primeira parte do artigo publicada n'*O Espelho* e a versão publicada três meses mais tarde n'*A Marmota* encontramos, como observado, pouquíssimas alterações. Machado apenas substituiu alguns vocábulos como, por exemplo, na primeira frase, "A literatura dramática tem, como o povo constituído, um corpo policial, que serve de censura e *pena*: é o Conservatório", a palavra "pena" por "corretivo". Cf. *O Espelho*, n. 17, 25/12/1859, p. 1-2; *A Marmota*, n. 1.142, de 13/03/1860, p. 2-3. Já a segunda parte inédita do artigo, veio à luz no número seguinte da revista de Paula Brito. Cf. *A Marmota*, n. 1.143, 16/03/1860, p. 2-3. No que se refere ao retorno de Machado de

Neste artigo, Machado de Assis nos apresenta de maneira bem clara suas concepções sobre o Conservatório Dramático e, conseqüentemente, sobre a censura teatral, função que desempenharia em breve. Para Machado, o Conservatório deveria ter dois fins bem precisos: "o moral e o intelectual". Entretanto, passando a palavra ao jovem cronista, observemos como, no que se refere tanto ao Conservatório como à censura, era a "literatura dramática" o que mais lhe preocupava e interessava:

> A literatura dramática tem, como o povo constituído, um corpo policial, que lhe serve de censura e corretivo: é o Conservatório.
> Dois são, ou devem ser os fins desta instituição; o moral e o intelectual. Preenche o primeiro na correção das feições menos decentes das concepções dramáticas; atinge ao segundo analisando e decidindo sobre o mérito literário – dessas mesmas concepções.
> Com estes alvos um Conservatório dramático é mais que útil, é necessário. A crítica oficial, tribunal sem apelação, garantida pelo governo, sustentada pela opinião pública, é a mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão, e despida das estratégias surdas[162].

Uma instituição como o Conservatório Dramático apenas se firmaria como "tribunal sem apelação, garantida pelo governo [e] sustentada pela opinião pública", caso, de acordo com Machado, preenchesse seu duplo fim, moral e intelectual. Por moral, como podemos observar, o autor entende a "correção das feições menos decentes das concepções dramáticas", e por intelectual, a análise e decisão sobre "o mérito literário" das mesmas concepções dramáticas. No entanto, o que Machado definia por "fins", tanto moral como intelectual, pode igualmente ser entendido por "meios", isto é, meios para o aperfeiçoamento da literatura dramática nacional. Nesse sentido, o autor afirma em seguida que "nulificar uma instituição como [o Conservatório]" seria "nulificar o teatro", privando-o da "feição civilizadora, que por ventura lhe assiste"[163]. Assim, tendo concluído este primeiro feixe de idéias introdutórias de seu artigo, Machado dirige a seu leitor duas perguntas que norteariam o restante de sua exposição. A primeira delas questionava se o Conservatório Dramático Brasileiro, naquele momento, correspondia a sua definição de um verdadeiro "tribunal de censura", empenhado no aprimoramento moral e literário

---

Assis à *Marmota*, Massa nos mostra que "depois do fracasso do *Espelho*", os colaboradores dessa revista foram mais uma vez acolhidos, "como filhos pródigos", por Paula Brito. Assim sendo, além de Machado de Assis, também Moreira de Azevedo voltou a colaborar no bissemanário do editor e livreiro. Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 272.

[162] *A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2.

[163] *A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2.

do teatro no Rio de Janeiro. E, em seguida, caso não correspondesse, onde estaria "a causa deste divórcio entre a idéia e o corpo". Adianto que a resposta a primeira pergunta foi negativa:

> Dando à primeira pergunta uma negativa, vejamos onde existe essa causa. É evidente que na base, na constituição interna, na lei de organização. As atribuições do Conservatório limitam-se a apontar os pontos descarnados do corpo que a decência manda cobrir, risca as ofensas feitas às leis do país, e a religião... do estado; mais nada[164].

Para Machado a atuação do Conservatório Dramático limitava-se somente ao fim moral, restando "nem uma concessão, nem um direito" às suas atribuições literárias. O autor concluía ser "inútil reunir homens de literatura nesse tribunal", uma vez que, ante esse quadro adverso à censura literária, "um grupo de vestais bastava"[165].

Criado no Rio de Janeiro em 1843, a partir de uma Comissão de Censura Teatral formada em 1839 para fiscalizar os trabalhos do principal teatro subvencionado da cidade, o São Pedro, e tendo por modelos o *Conservatoire*, de Paris, e o Real Conservatório Dramático, de Lisboa, o Conservatório Dramático Brasileiro integrava, de acordo com Silvia Cristina Martins de Souza, uma de suas mais importantes estudiosas, "um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a 'forjar' uma nação mediante a mobilização de recursos culturais"[166]. Souza inscreve a formação do Conservatório em um contexto histórico bem preciso, no qual, ao lado dessa instituição ligada às artes cênicas, pode-se igualmente situar o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado em 1838, e a Academia Imperial de Belas Artes que, embora fruto da missão francesa de 1816, também se encontrava a serviço deste projeto nacionalista em fins da década de 1830. Sob a proteção direta de dom Pedro II, enquanto o IHGB imbuía-se da tarefa de cunhar uma historiografia para a nação, a Academia Imperial empenhava-se em criar, segundo Souza, "um modelo pictórico-histórico grandiloqüente"[167]. Neste sentido, a historiadora identifica que muitos dos membros da Comissão de Censura Teatral de 1839 e, posteriormente, do Conservatório Dramático, como, por exemplo, o cônego Januário da Cunha Barbosa e Diogo de Bivar, que presidiu a instituição por quinze anos, também integravam o IHGB e/ou a Academia

[164] *A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2.
[165] *A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2.
[166] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 144. Sobre a história do Conservatório, verificar principalmente o segundo capítulo intitulado "Os literatos fluminenses e o Conservatório Dramático Brasileiro", p. 139-222.
[167] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 143.

Imperial de Belas Artes[168]. Contudo, diferentemente dessas duas importantes instituições o Conservatório Dramático jamais teve à disposição subsídios governamentais estáveis e suficientes para seu custeio.

Originalmente concebido para atuar principalmente no plano literário, o Conservatório tinha por objetivos "promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira"[169]. Porém, no afã de seus membros em compartilhar da implementação de políticas oficiais, previa-se no artigo 12 de seus primeiros estatutos que a instituição se colocaria a disposição do governo imperial para censurar as peças "que subirem à representação nos teatros públicos da Corte"[170]. Dito e feito, pois, poucos meses após sua criação, em novembro de 1843, o governo delegava ao Conservatório a tarefa de analisar previamente as composições dramáticas a serem encenadas no Teatro de São Pedro, e, por intermédio de um decreto de 19 de julho 1845, também nos demais teatros em funcionamento no Rio de Janeiro. No entanto, diante de inúmeras dificuldades, sobretudo de ordem financeira, o projeto inicial do Conservatório Dramático, de colaborar para o aprimoramento do teatro e da literatura dramática nacional, foi gradativamente se restringindo à atividade da censura, o que o aproximava em demasia da Polícia do Rio de Janeiro, gerando, segundo Souza, um delicado convívio.

Seguramente o episódio que melhor ilustra o descompasso entre o Conservatório Dramático e a Polícia da Corte ocorreu em 1858 com a peça *Asas de um anjo*, de José de Alencar, retirada de cartaz pela Polícia após a terceira representação, o que deixa claro que foi previamente analisada e licenciada pelo Conservatório, sob alegação de imoralidade [171]. Souza

[168] Em decorrência do engajamento do Conservatório na construção de uma dramaturgia genuinamente brasileira, integrada ao projeto de se fundar uma história nacional, pode-se observar no mês seguinte a sua inauguração, a sugestão de temas ligados a história do Brasil para futuras composições dramáticas. Atendendo a solicitação do Conservatório, Joaquim Norberto de Souza apresenta à instituição, em 1843, seu *Amador Bueno ou a fidelidade paulista* e Francisco Adolfo de Varnhagen seu *Amador Bueno*, em 1847. Notemos que tanto Norberto de Souza como Varnhagen são antes conhecidos por seus trabalhos historiográficos. Cf. Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 153-155.

[169] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 145.

[170] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 145.

[171] Vendo-se obrigado a "quebrar o silêncio" sobre esse episódio, José de Alencar, em um artigo publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro*, a 23 de junho de 1858, que mais tarde serviu de prólogo a primeira edição da peça em 1859, assim registrou: "Ninguém ignora que uma composição dramática qualquer não pode ser levada à cena nos teatros desta corte sem duas formalidades essenciais: a licença do Conservatório, e a permissão da Polícia. Ambas as formalidades foram preenchidas na comédia *As asas de um anjo*; o despacho do Conservatório é de 14 de janeiro, e o visto da Polícia é de 25 de maio do corrente ano./A proibição da comédia depois de ter subido três vezes à cena e sem uma manifestação reprovadora da parte do público, importa pois não só uma censura muito direta a uma corporação como o Conservatório Dramático, que não é subordinado a Polícia; como de uma contradição com o ato anterior; pois quando uma autoridade põe o seu visto em qualquer papel, é presumida haver lido e tomado conhecimento do conteúdo". Apud Faria, João Roberto. *Idéias teatrais*, op. cit., p. 478.

utiliza-se desse episódio para nos mostrar como, no interior do Conservatório, não encontrávamos pleno consenso entre seus membros. Para alguns deles, como, por exemplo, Luis Honório Vieira Souto, a comédia de Alencar, outro importante membro da instituição, bem como todo o repertório realista a qual ela se filiava, concorriam de fato para a "corrupção dos costumes"[172]. Neste sentido, no campo da moral, do decoro e dos bons costumes, bem como no da ordem social e política, não era possível encontrar entre os censores critérios a definir uniformemente esses valores, o que suscitava impasses no momento de se decidir o que seria, ou não, impróprio para os tablados[173].

Contudo, não obstante a falta de recursos, as tensões com a Polícia do Rio de Janeiro e as divergências internas, convergiam também para o crescente desprestígio do Conservatório a ação de atores, diretores e empresários teatrais. Deste modo, havia intérpretes que em inúmeras ocasiões ignoravam as emendas ou supressões realizadas pelos censores em textos dramáticos já licenciados, reproduzindo em cena trechos "indecorosos" suprimidos pela censura, bem como diretores e empresários teatrais que remetiam ao Conservatório Dramático peças cuja licença já havia sido negada apenas substituindo-se o título, em uma clara aposta na desorganização interna da instituição, ou ainda os que estabeleciam o que Souza denomina por "censura teatral paralela"[174], visto que selecionavam quais composições deveriam chegar às mãos dos censores.

Notemos, neste sentido, que o procedimento "legal" para se submeter uma composição dramática a este órgão oficial de censura teatral dava-se da seguinte forma: primeiramente o autor, que poderia manter-se no anonimato, ou mesmo nomear um representante para esse fim, remetia, juntamente com os originais, um pedido de licença ao Conservatório. No passo seguinte, já na instituição, designava-se um censor para avaliar a composição e emitir um parecer. Caso o parecer fosse favorável, em até três dias o solicitante teria sua peça liberada para encenação em qualquer dos teatros do Rio de Janeiro. Caso contrário, indicava-se um segundo, ou até mesmo um terceiro censor, para avaliar a composição novamente. Deste modo, a licença seria negada caso os dois pareceres fossem unânimes em reprovar a composição. Em caso de embate, ou seja,

[172] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 170.
[173] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 181.
[174] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 157.

em caso de pareceres divergentes, um reprovando e outro aprovando, cabia ao presidente do Conservatório deliberar sobre o caso[175].

Contudo, temos que o Conservatório Dramático, a princípio concebido tendo-se em vista o aperfeiçoamento da literatura dramática brasileira, apresentava-se, em fins da década de 1850, sob considerável desprestígio[176]. Fica, portanto, mais fácil compreendermos, voltando ao artigo *O Conservatório Dramático*, os motivos que levaram Machado de Assis a afirmar não saber "que razão se pode alegar em defesa da organização atual do nosso Conservatório"[177].

Machado considerava que "julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis, e à religião" não era suficiente, pois não colocava em pauta "o mérito puramente literário". E para julgar apropriadamente o mérito literário de uma composição – o que, de acordo com o autor, consistia em observá-la "no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua" – "há mister de conhecimentos mais amplos", ou seja, apenas "homens de literatura" seriam habilitados a desempenhar e "habilitar uma magistratura intelectual". Deste modo, nosso autor, demonstrando mais uma vez comprometimento com a transformação social por meio dos palcos, defendia que "julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação"[178]. Porém, o Conservatório Dramático Brasileiro ao invés de um "tribunal de censura" convertera-se, para indignação de Machado de Assis, em "uma sacristia de igreja".

No número seguinte d'*A Marmota* o autor publicava a parte ainda inédita de seu artigo. No núcleo desse texto, no entanto, não mais orbitavam somente questões relativas às finalidades morais e intelectuais do Conservatório, fazendo-se também presentes problemas mais concretos, como a omissão do governo imperial em relação à instituição e ao teatro de modo geral, assim como a necessidade de se reformar o atual Conservatório. No que se referia ao governo, o recado era claro:

> Ora, os governos que têm descido o olhar e a mão a tanta coisa fútil, não repararam ainda nesta nesga de força social, apeada de sua ação, arredada de seu caminho por caprichos mal entendidos, que a fortuna colocou por fatalidade à sombra da lei.

[175] Souza, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo: Machado de Assis e suas primeiras incursões no teatro. *Asas da Palavra:* Revista de Letras. Manaus, v. 11, n. 24, 2008, op. cit., p. 214.
[176] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 186.
[177] *A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2.
[178] *A Marmota*, n. 1.142, 13/03/1860, p. 2.

> Criaram um Conservatório Dramático por instinto de imitação, criaram um coisa a que tiveram a delicadeza ou mau gosto de chamar teatro normal, e dormiram descansados, como se tivessem levantado uma pirâmide do Egito[179].

Para Machado, o governo imperial era negligente ao desconhecer, ou desconsiderar, a envergadura da missão civilizadora do teatro e, por conseguinte, de seu principal "tribunal de censura", o Conservatório. Neste ponto, Machado de Assis mantinha-se coerente com a formulação de que o teatro ia para "além da rampa", influindo diretamente na sociedade:

> Com esta guerra civil no mundo dramático, limitadas as decisões de censura, está claro, e claro a olhos nus, que a arte sofria e com ela a massa popular, as platéias. A censura estava obrigada a suicidar-se de um direito a subscrever as frioleiras mais insensatas que o teatro entendesse qualificar de composição dramática[180].

Antes de concluir que "os governos em matéria de arte e literatura olham muito de alto; não tomam o trabalho de descer à análise para dar a mão ao que o merece", Machado fazia menção a um projeto referente à literatura dramática apresentado "há tempos" na câmara dos deputados. Esse projeto, de acordo com o autor, "dando um caráter mais sério ao teatro, abria as suas portas às inteligências dramáticas por meio de um incentivo honroso". Mas, embora trazendo "em si um princípio de vida, lá foi para o barbante do esquecimento".

Naquele momento, no entanto, nem tudo estava perdido, pois ainda restava a possibilidade de se reformar o Conservatório Dramático:

> Entretanto o que se pede não é uma vigilância exclusiva; ninguém pretende do poder emprego absoluto dos seus sentidos e faculdades. Nesta questão sobretudo é fácil o remédio: basta uma reforma pronta, inteiriça, radical, e o Conservatório dramático entrará na esfera dos deveres e direitos que fazem completar o pensamento de sua criação.
> Com o direito de reprovar e proibir por incapacidade intelectual, com a viseira levantada ao espírito na abolição do anônimo, o Conservatório, como disse acima, deixa de ser uma sacristia de igreja para ser um tribunal de censura[181].

Deste modo, após se ter definitivamente convertido a "sacristia de igreja" em "tribunal de censura", por meio do qual se poderia pôr um termo "às bacanais indecentes e parvas que

[179] *A Marmota*, n. 1.143, 16/03/1860, p. 2.
[180] *A Marmota*, n. 1.143, 16/03/1860, p. 2.
[181] *A Marmota*, n. 1.143, 16/03/1860, p. 3.

ofendessem a dignidade do tablado", quem verdadeiramente se beneficiaria, segundo Machado, era a "literatura dramática":

> Não podia o Conservatório tomar encargo no sentido de fazer desenvolver o elemento dramático na literatura? As vantagens são evidentes – além de emancipar o teatro, não expunha as platéias aos barbarismos das traduções de fancaria que compõe uma larga parte dos nossos repertórios
> Mas, entendam bem! inculco encargo ao Conservatório, mas a um Conservatório que eu imagino, que além de possuir os direitos conferidos por uma reforma, deve possuir esses direitos de capacidade, conferidos pela inteligência e pelos conhecimentos.
> [...]
> Um Conservatório ilustrado em absoluto, é uma garantia para o teatro, para a platéia e para a literatura[182].

Machado de Assis conclui seu artigo afirmando que não seria satisfatório qualquer modelo de reforma, mas sim uma reforma esclarecida, arquitetada e realizada por "homens de literatura" que, no entender do autor, seriam os únicos sujeitos qualificados a pôr em prática um "Conservatório ilustrado em absoluto", conseqüentemente favorável ao público e às letras.

O engajamento de Machado de Assis em favor do Conservatório Dramático, no entanto, não se restringiria à publicação deste artigo, sendo sua participação efetiva na instituição a partir de 1862, quando passa a fazer parte de seu corpo de censores. Por isso, antes de cuidarmos dos dezesseis pareceres emitidos por Machado, cumpre-nos retomar a história do Conservatório, reconstituída por Silvia Cristina Martins de Souza, no intuito de verificarmos como se operou a aproximação do crítico teatral e jornalista do órgão de censura, principalmente entre os anos de 1859 e 1862.

Como observamos, o Conservatório Dramático Brasileiro foi aos poucos se afastando de seu projeto inicial, tornando-se ao termo de quinze anos de atividade, em 1858, apenas uma instituição auxiliar da censura policial. Nesse ano, Diogo de Bivar, que presidia o Conservatório desde sua fundação, em 1843, demitia-se do cargo sob pesadas acusações de favorecimentos ilícitos e uso impróprio de recursos[183]. Deste modo, após o afastamento de Bivar, o cargo de

[182] *A Marmota*, n. 1.143, 16/03/1860, p. 3.
[183] O afastamento de Bivar da presidência do Conservatório está intimamente ligado ao favorecimento da licença, por parte do presidente, para uma tradução dramática realizada por seu filho Luiz Garcia de Bivar que também atuava como tesoureiro, procurador e secretário da instituição, em abril de 1858. Já as graves acusações de uso indevido de recursos foram proferidas por Luiz Honório Vieira Souto, o mesmo associado do Conservatório que defendeu a anulação dos despachos que licenciavam, indevidamente, a peça traduzida por Luiz Garcia de Bivar. Cumpre também lembrar que, por muitos anos, o Conservatório Dramático literalmente funcionou na casa de Diogo de Bivar,

presidente foi ocupado por Felix Martins. Já em 1860, Martins enviava a Ângelo Muniz da Silva Ferraz, ministro do Império na ocasião, a proposta de um novo programa para o Conservatório. Neste ponto, notemos como Machado de Assis parecia estar bem próximo dos anseios da instituição nesse momento, uma vez que o programa de Félix Martins, datado de 16 de janeiro de 1860, se aproximava bastante das idéias defendidas pelo crítico em seu texto publicado parcialmente n'*O Espelho*, em dezembro de 1859, e posteriormente, na íntegra, n'*A Marmota,* em março de 1860. De acordo com Souza, a proposta enviada ao ministro Silva Ferraz nada mais era "do que uma tomada radical dos objetivos traçados em 1843 e abandonados ao longo daqueles 17 anos"[184]:

> Planejava-se, mais uma vez, criar um jornal para publicar os trabalhos da entidade, estabelecer a crítica literária das peças escritas por brasileiros, corrigir a parte lingüística de todas as composições enviadas à censura e elaborar e aprovar um projeto de lei sobre a propriedade literária[185].

Nada disso se concretizaria, segundo o presidente do Conservatório, sem o auxílio, traduzido em recursos financeiros, substanciais e regulares, do governo Imperial. Todavia, Felix Martins, não obteve resposta alguma do ministério. Chegava, pois, a vez de Joaquim Manuel de Macedo, importante romancista, dramaturgo e também membro do Conservatório, ir a campo em defesa da reforma da instituição por intermédio de artigos publicados no *Jornal do Commercio* em 1861. Possivelmente sensibilizado por esses artigos, como defende Souza[186], o novo ministro do Império, José Ildefonso de Souza Ramos, nomeia uma comissão, composta pelo próprio Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e João Cardoso de Meneses e Souza, cujo principal objetivo consistia em informar o governo sobre a atual situação do teatro dramático na capital do Império. Contudo, esses literatos aproveitaram o ensejo para, em seus respectivos relatórios, refletirem também sobre a situação do Conservatório Dramático[187]. Mais uma vez, no entanto, as idéias não saíram do papel.

---

onde aconteciam as assembléias e os demais expedientes da censura. Cf. Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 186-195.

[184] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 195.

[185] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 195.

[186] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 195.

[187] Resultou dos trabalhos dessa comissão dois relatórios, um assinado em conjunto por José de Alencar e João Cardoso de Meneses e Souza e outro por Joaquim Manuel de Macedo. A respeito do Conservatório Dramático, Alencar e Meneses de Souza defendiam em seu texto que a instituição deveria atuar como uma comissão de censura de costumes presidida pelo inspetor de teatros, e que a indicação de seus membros seria feita diretamente pelo

Por fim, temos que, em assembléia realizada a 31 de janeiro de 1862, os membros do Conservatório Dramático Brasileiro deliberaram pela criação de uma comissão, cuja finalidade seria a reformulação dos estatutos da entidade. E, entre os componentes dessa comissão, lá estava Machado de Assis[188].

Sete meses mais tarde, em agosto de 1862, a comissão apresentava à diretoria do Conservatório seus novos estatutos, remetidos, em seguida, também ao ministro do Império da vez, o marquês de Olinda. Entre os temas apresentados na ocasião alguns são fundamentais para entendermos os princípios que regiam os pareceres de Machado de Assis emitidos durante e depois de sua participação na elaboração do novo regulamento. Como podemos observar na Tabela 1, o período em que o jovem literato auxiliava na formulação dos novos estatutos do Conservatório Dramático, ou seja, no primeiro semestre de 1862, foi sem dúvida o mais produtivo de sua atividade como censor. Dos dezesseis pareceres emitidos por Machado, nada menos que a metade se concentra nesse período.

Entre outras medidas, previa-se, nos novos estatutos, a redução do número de associados, estabelecendo-se regras mais rígidas quanto ao perfil dos novos membros. Neste sentido, aos homens de letras deveriam ser destinadas as principais funções do Conservatório – demais sujeitos, como atores, atrizes e diretores teatrais poderiam participar na qualidade de sócios correspondentes – e a censura deveria voltar-se, para além das questões eminentemente literárias, vitais para o aprimoramento da literatura dramática nacional, às ligadas a manutenção da moral e dos bons costumes. Quanto à polícia, antiga pedra no sapato do Conservatório, esta deveria se preocupar somente com as questões políticas presentes nas composições a serem analisadas[189]. Interessante notarmos também o conteúdo expresso no parágrafo oitavo do documento, que estipulava, por intermédio de uma taxa imposta aos empresários teatrais, a remuneração dos membros da diretoria e do júri dramático do Conservatório. Neste sentido, Machado poderia estar esperançoso quanto ao aumento de suas rendas tão logo o marquês de Olinda aprovasse o novo regulamento.

Contudo, o ministro dignou-se a liberar, apenas uma única vez, e em caráter emergencial, a magra quantia de 250$000. Não obstante os apelos de Félix Martins junto ao ministério, a

---

ministro do Império. Já Macedo se afastou substancialmente de Alencar e Meneses e Souza defendendo que o Conservatório deveria atuar na formação de atores e na proteção de direitos autorais. Cf. Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 196.

[188] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 197.

[189] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 198-199.

implementação dos novos estatutos teve de ser adiada. Assim sendo, o resultado de sete meses de trabalho daquele grupo de literatos, dentre os quais Machado de Assis, foi engavetado[190]. Talvez desenganado com os destinos do Conservatório, mas certamente muito ocupado com suas novas atribuições na revista *O Futuro*, como veremos adiante, observamos, a partir de então, um significativo decréscimo no número de pareceres emitidos por Machado de Assis. Depois de agosto de 1862, e da resposta negativa do marquês Olinda, temos apenas dois pareceres; em 1863, mais quatro; e em 1864, ano em que o Conservatório Dramático Brasileiro é finalmente dissolvido por seus membros, somente dois pareceres assinados por nosso censor (Tabela 1). Entretanto, passando a análise desses pareceres, observemos como Machado de Assis, atendo às regras que ajudava a elaborar, almejava fazer da censura, assim como fazia da crítica, um instrumento para o desenvolvimento do teatro e da literatura dramática nacional.

Tabela 1 – Pareceres emitidos por Machado de Assis para o Conservatório Dramático Brasileiro (1862-1864)*

N°	Parecer	Data
1	Parecer sobre o drama em três atos *Clermont ou A mulher do artista.*	16/03/1832
2	Parecer sobre a comédia *Finalmente*, em um ato, de Antonio Moutinho de Souza.	20/03/1862
3	Parecer sobre o drama *Um casamento da época*, em cinco atos, de Constantino do Amaral Tavares.	04/04/1862
4	Parecer sobre a comédia *Os íntimos*, em quatro atos, de Victorien Sardou. Tradução.	09/05/1862
5	Parecer sobre a comédia *Os nossos íntimos*, em quatro atos, de Victorien Sardou. Tradução.	11/06/1862
6	Parecer sobre a comédia *Os descarados*, de E. Augier, tradução.	15/06/1862
7	Parecer sobre a comédia *As garatujas*, de Victorian Sardou. Tradução de A. E. Zaluar.	20/07/1862
8	Parecer sobre o drama *Mistérios sociais*. Original português de César de Lacerda.	30/07/1862
9	Parecer sobre a comédia *A mulher que o mundo respeita*, de Verediano Henrique dos Santos Carvalho, em dois atos.	27/10/1862
10	Parecer sobre a comédia *As leoas pobres*, em cinto atos, de E. Augier e E. Foussier. Tradução.	24/11/1862
11	Parecer sobre a farsa em um ato: *A caixa do marido e a charuteira de mulher*, por J. P. B.	12/01/1863
12	Parecer sobre o drama *As conveniências*, em quatro atos, original brasileiro de Quintino Francisco da Costa.	03/1863
13	Parecer sobre o drama *O anel de ferro*, em cinco atos, original brasileiro de Arcires.	20/06/1863
14	Parecer sobre a comédia-drama, em quatro atos, *As mulheres do palco*, original brasileiro.	14/09/1863
15	Parecer sobre a comédia-drama em três atos, *O filho do erro*, e sobre o drama em cinco atos, *Os espinhos de uma flor*, original brasileiro de J. R. Pires de Almeida.	08/01/1864
16	Parecer sobre a comédia *Ao entrar na sociedade*, em um ato, de Luís C. P. Guimarães Jr.	12/03/1864

*Fonte: ASSIS, 2008, op. cit., p. 264-275; 297-301; 317-320.

[190] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 200.

Podemos identificar certa coerência interna nos dezesseis pareceres emitidos por Machado de Assis[191]. Em alguns deles, seguramente tolhido pela resolução do Conservatório de 28 de agosto de 1849, que prescrevia que nos casos em que as composições dramáticas apenas pecassem "contra a castidade da língua, e aquela parte que é relativa à ortografia, devia-se notar os defeitos, mas não negar a licença"[192], o censor muitas vezes se viu na obrigação de liberar composições pouco ou nada conformes com suas preferências literárias. Neste sentido, a primeira impressão que temos ao nos debruçarmos sobre os pareceres machadianos é que o espaço da censura era ao mesmo tempo espaço privilegiado para o exercício da crítica teatral[193]. Portanto, fica patente que Machado reprovaria, caso lhe fosse permitido, em virtude do pouco ou nenhum mérito literário, composições como o drama em três atos, *Clermont ou A mulher do artista*, analisado em seu primeiro parecer, de 16 de março de 1862:

> Sinto deveras ter de dar meu assenso a esta composição porque entendo que contribuo para a perversão do gosto público e para a supressão daquelas regras que devem presidir ao teatro de um país de modo a torná-lo uma força de civilização. Mas como ela não peca contra os preceitos da nossa lei, não embaraçarei a exibição de *Clermont ou A mulher do artista*, lavrando-lhe todavia condenação literária e obrigando pelas suas custas autor e tradutor[194].

O mesmo se deu com a farsa em um ato *A caixa do marido e a charuteira da mulher*, em parecer datado de 13 de janeiro de 1863:

> [...] Quem lê a comédia vê logo que é ela uma péssima tradução do francês, deturpada evidentemente, sem forma portuguesa nem de língua nenhuma.
> Disse comédia, quando ela é farsa, pela indicação do frontispício e pelo contexto. É uma farsa grotesca, sem graça, lutando a grosseria com o aborrecimento. Se tivesse nas minhas obrigações a censura literária, com certeza lhe negaria o meu voto; mas não sendo assim, julgo que pode ser representada em qualquer teatro[195].

Massa definiu duas categorias de censores atuantes no Conservatório Dramático naquele momento: os "silenciosos", com seus pareceres contidos e em "estilo telegráfico", e os

[191] Importante salientar que os pareceres manuscritos foram encontrados por Eugenio Gomes, em 1952, na Biblioteca Nacional, localizada no Rio de Janeiro, e publicados pela primeira vez nos números 1 e 2 na *Revista do Livro*, em junho de 1956. Nesta análise, no entanto, serão utilizados os publicados em Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 264-275; 297-301; 317-320.
[192] Apud Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 182.
[193] Granja, Lúcia. *À roda dos jornais (e teatros)*, op. cit., p. 213-218.
[194] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 265.
[195] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 297.

"espalhafatosos", ou seja, "prolíficos e palavrosos"[196]. Machado de Assis, segundo seu biógrafo, se inscrevia entre os últimos. Porém, seus pareceres "prolíficos e palavrosos", se justificavam, de acordo com Massa, na medida em que Machado caracterizava-se como um censor comprometido, antes de mais nada, com o destino do teatro brasileiro[197]. Esta disposição do censor pode ser visivelmente observada no caso do parecer sobre o drama *Clermont*, uma vez que Machado, mantendo-se coerente com sua crença no teatro como "força de civilização", temia dar azo à "perversão do gosto do público". Deste modo, como também defende Lúcia Granja, a censura machadiana pode muito bem ser entendida como um "meio crítico, através do qual pretendia impulsionar o teatro nacional e, em sentido mais amplo, a Literatura voltada para questões nacionais, procurando uma forma através da qual se expressar"[198].

Neste sentido, as pesquisas de Márcia Abreu sobre a atuação de censores e órgãos da censura lusitana entre os séculos XVIII e XIX, são extremamente esclarecedoras. Abreu nos mostra como, no momento do aparecimento e difusão do romance, podemos observar nos discursos produzidos no interior dos tribunais de censura, incumbidos de avaliar o que deveria, ou não, ser impresso e circular nos domínios do Império português, um esforço de compreensão e definição do gênero então emergente. De acordo com esta autora os censores, homens letrados que além de discutirem o conteúdo das obras, redigiam pareceres sobre elas, ultrapassavam em muitos casos os limites impostos pela lei, visto que "examinando a adequação política, religiosa e moral das obras, [...] também apresentavam o julgamento das qualidades internas dos textos e especulavam sobre seus possíveis efeitos sobre os leitores"[199]. Deste modo, também podemos, em alguns casos, entender o discurso censório como uma modalidade de discurso crítico.

Nesse caso, traduções consideradas de má qualidade como, por exemplo, a da comédia em quatro atos *Os nossos íntimos*, de Victorien Sardou, analisada a 11 de junho de 1862, causavam verdadeiros calafrios no censor, que, como sabemos, também atuava como tradutor de peças francesas:

> Em geral a forma da expressão é toda francesa; o emprego dos pronomes que é da índole daquela língua foi usado e abusado pelo tradutor. Encontram-se a cada passo frases dessa

[196] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 331-332.
[197] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 337.
[198] Granja, Lúcia. *À roda dos jornais (teatros)*, op. cit., p. 218.
[199] Abreu, Márcia. Concepções sobre romance. *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008*: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: ABRALIC, 2008.

> ordem: - "... e criou-o de maneira que lhe provasse que não é necessário dever-se o ser a um homem para ser-se seu filho".
> Por último assinalarei a introdução de um termo novo na língua: *eficacidade*! Parece que o tradutor ignora que a palavra *efficacité* traduz-se por *eficácia*. E se ignora tal, lamento que se haja abalançado a fazer uma tradução[200].

No entanto, se questões literárias não podiam impedir a licença de uma peça, o mesmo não ocorria às questões que tangiam à moral. Encontramos inclusive situações em que, talvez para alívio do censor-literato, podia-se reprovar uma composição tendo-se em vista tanto o critério moral como o literário. Este foi o caso da comédia em dois atos *A mulher que o mundo respeita*, de Verediano Henrique dos Santos Carvalho, sumariamente reprovada por Machado por ser considerada imoral e, digamos, iletrada, em 27 de outubro de 1862:

> A comédia *A mulher que o mundo respeita* não está no caso de obter a licença pedida para subir à cena. É um episódio imoral, sem princípio nem fim. Pelo que respeita as condições literárias, ser-me-á dispensada qualquer apreciação; é uma baboseira, passe o termo[201].

Outro autor brasileiro, Quintino Francisco da Costa, teve sua composição, o drama em quatro atos *As conveniências*, reprovada por Machado de Assis em termos bem semelhantes:

> Não posso dar o meu voto de aprovação ao drama – *As conveniências*. – Tais doutrinas se proclamam nele, tal exaltação se faz da paixão diante do dever, tal é o assunto, e tais as conclusões, que é um serviço à moral proibir a representação desta peça.
> E se o pudor da cena ganha com essa interdição, não menos ganha o bom gosto, que não terá de ver à ilharga de boas composições esta que é um feixe de incongruências, e nada mais.
> Assim julgo e assim opino[202].

Seguramente os princípios morais defendidos por Machado de Assis em seus pareceres, encontravam-se previamente delineados na cartilha do teatro realista francês, presente no Rio de Janeiro desde meados da década de 1850, após a inauguração do Ginásio. Este teatro, como anteriormente observado, almejava transformar os palcos em tribunas onde se debatiam e se tentava propagar valores eminentemente burgueses, como o casamento, a família, o trabalho e o dinheiro. Paralelamente a história da consolidação da classe burguesa na França pós-1830,

[200] O tradutor desta peça foi Joaquim da Silva Lessa Paranhos, genro do ator e empresário João Caetano. Cf. nota 13. Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 270. Grifos do autor.
[201] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 275.
[202] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 297-298.

podemos observar, no plano teatral, a ascensão e queda do Romantismo, cujo expoente máximo era Victor Hugo, e, em seguida, o surgimento da denominada *École du bon sens*, em 1843, representada por autores como Ponsard e Augier. Não obstante o retrocesso formal, que resgatava versos alexandrinos e temas característicos da tragédia clássica francesa, os adeptos da *École* procuravam aproximar suas composições dos anseios de seu público composto pela burguesia parisiense. A Escola Realista, que sucedeu a *École du bon sens* em 1852, com a encenação da *Dama das camélias* de Dumas Filho, dispensou definitivamente os alexandrinos, bem como a temática inspirada na antiguidade, para, por meio de uma verdadeira revolução cênica, impor o princípio da realidade e naturalidade nos palcos. Mantendo-se, contudo, os valores burgueses que inspiravam sua antecessora[203].

Fundamentando-se certamente nesses princípios, Machado de Assis negou a licença ao drama em cinco atos *Os espinhos de uma flor*, original brasileiro de José Ricardo Pires de Almeida, em parecer assinado a 8 de janeiro de 1864:

> Ora, o dever manda arredar da cena dramática todas aquelas concepções que possam perverter os bons sentimentos e falsear as leis da moral. No ponto de vista em que, sem dúvida, se coloca o autor de *Espinhos de uma flor*, a sua peça não tem nenhum desses caracteres perniciosos. Mas eu não penso assim e creio que penso a verdade. O drama apesar do desenlace, é destinado a fazer de Helena uma heroína. Mesmo no lodo, vê-se que o autor lhe põe na cabeça uma auréola. Ora, em que merece Helena semelhante veneração? A vingança tomada por ela é um ato condenável e insensato. Nas orgias em que a vemos, a mesma falta de razão a acompanha. Parece às vezes que o autor lhe quer supor um sentimento e uma desculpa. Mas tudo isso é vão; Helena, criminosa no princípio, é criminosa no meio e no fim; é criminosa quando não é desarrazoada. Nada lhe pode conquistar a menor dose de simpatia.
>
> Acresce que a execução acompanha fielmente o pensamento, se o pensamento nos desgosta, não menos nos desgosta a execução; cito apenas o 2º ato, onde o autor nos faz assistir a uma orgia, para a qual todas as tintas carregadas, todas as descrições minuciosas, são dispostas de modo a tornar demasiado patentes o aspecto insalubre e as cenas aflitivas da devassidão.
>
> [...]
>
> É com pesar que nego o meu voto para a representação deste drama[204].

[203] Faria, João Roberto. O teatro realista no Brasil, op. cit., p. 1-65. Parte I: O teatro realista francês. Interessante notarmos que também o gênero romance em sua fase de consagração no Brasil, no período anterior à década de 1870, teve também de corresponder a certas finalidades instrutivas e moralizadoras. Cf. Augusti, Valéria. Do gosto inculto à apreciação douta: a consagração do romance no Brasil do oitocentos. In: Abreu, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance:* circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2008. p. 393-414.

[204] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, p. 318-319.

A personagem Helena, de acordo com o breve resumo do enredo feito pelo censor, fora seduzida e entregara-se a Ernesto em um baile. Depois de ser repudiada pelo pai, Travassos, e tentar vingar-se de seu malfeitor por intermédio de um "amor criminoso", a anti-heroína corre "de orgia em orgia, de miséria em miséria, até morrer em uma esteira". Deste modo, o que apoquentava Machado de Assis nesta composição, além das orgias pintadas com todas as tintas, relacionava-se ao fato de Helena ter comprometido a instituição familiar, logo se tornando, por não ter sido devidamente punida por seu criador, um mau exemplo para o público teatral fluminense.

Já o drama em cinco atos, também original brasileiro, *Um casamento da época*, de Constantino do Amaral Tavares, analisado em um longo parecer datado de 8 de abril de 1862, mesmo tendo sido considerado por Machado como de "estilo fácil e corrente" e licenciado para se "representar em qualquer dos teatros desta corte", recebeu algumas restrições quanto a seu conteúdo. Uma delas referia-se ao divórcio, sugerido, no entender de Machado, indevidamente por uma personagem, a baronesa, a outra, Elvira:

> [...] A baronesa exprobra a Elvira a sua tenacidade. Elvira cai-lhe nos braços debulhada em lágrimas, e declarando não poder mais conter-se, confia à madrinha os segredos da sua infelicidade.
> A baronesa responde a Elvira lembrando-lhe o divórcio. Nenhum exame, nenhuma esperança, nenhuma tentativa de trazer o marido transviado a bom caminho, nenhuma palavra de resignação, nada disso que aquela matrona que ali representava a sociedade devia fazer ou dizer antes de aconselhar esse triste e último recurso.
> A meu ver, de outro modo devia proceder a baronesa[205].

Entretanto, Amaral Tavares ainda conseguiu resguardar a moral e os bons costumes em seu drama, colocando na boca de Elvira "belas palavras", com as quais mostrava à madrinha, e ao público presente à encenação, "com vivas cores a posição da mulher desquitada". Deste modo, ouvidas "as belas palavras" de Elvira, como nos conta Machado, a baronesa termina por lhe recomendar "toda a prudência". No entanto, para o censor, rígido em seus princípios morais, a simples enunciação da palavra divórcio bastava "para tirar à baronesa esse caráter de retidão e nobreza que lhe dá a idade e a pureza dos costumes"[206]. Quanto à comédia em um ato *Finalmente*, de Antonio Moutinho de Souza, Machado nos adverte sobre sua filiação a certo repertório pernicioso do Palais-Royal de Paris, "cuja base é o escândalo doméstico, sem fins

[205] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, p. 268.
[206] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, p. 268.

moralizadores"[207]. Como veremos oportunamente, temas ligados ao casamento e, por conseguinte, à família, serão constantes nas composições dramáticas do próprio Machado de Assis, algumas delas escritas durante sua atuação no Conservatório.

Porém, a admiração de Machado de Assis pelo teatro francês fica patente em algumas peças licenciadas sem restrições. Esse foi o caso da primeira tradução da comédia em quatro atos *Os íntimos*, de Sardou, analisada por Machado a 9 de maio de 1862. Diferentemente da segunda tradução dessa mesma comédia, intitulada *Os nossos íntimos*, censurada pela péssima tradução, esta, ao contrário, foi considerada "altamente literária e altamente moral":

> A comédia dos *Íntimos* que me vem sujeita a julgamento é uma das mais verdadeiras que se hã visto desde Molière, e por justo título aplaudida.
> Dando-lhe o meu assento e louvando-a como obra literária, acho que não só pode, mas deve ser representada e assim outras desta força que traduzam para o público a verdadeira comédia, a única digna deste nome[208].

Outra comédia de Sardou, desta vez traduzida por A. E. Zaluar e licenciada por Machado a 20 de julho de 1862, foi *As garatujas*. Mesmo não comprometida em desenvolver em cena nenhuma tese, essa comédia foi descrita por Machado de Assis como "três atos graciosos e vivíssimos, cheios de interesse e de lances, conduzidos com paciência e desenvolvidos com habilidade"[209]. Machado também registrou neste parecer que costumava "acompanhar o movimento literário da França e sabia desta composição assim como do estrondoso efeito que ela produziu no público e na crítica"[210].

No que se refere ao teatro realista, Machado foi igualmente favorável à licença da tradução da comédia em cinco atos *As leoas pobres*, de Augier e Foussier, em seu último parecer de 1862, datado de 24 de novembro. A representação de *As leoas pobres* reflete um contexto em que a escola realista já demonstrava nítidos sinais de abatimento perante o público teatral fluminense. Machado, por sua vez, registrava e se opunha a esse movimento afirmando que "seria deplorável o caso em que o julgador por intolerância de escola fosse levado a pôr-lhe interdito".

---

[207] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, p. 265-266.
[208] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, p. 269.
[209] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, p. 273. De acordo com Jacques Prévot, uma das marcas do teatro de Victorien Sardou é precisamente a variedade, fazendo-se presente em seu vasto repertório, que alcançou a espantosa marca de uma centena de peças, a comédia de intrigas, o drama, a tragédia, a sátira política, entre outros gêneros dramáticos. Cf. Prévot, Jacques. Sardou Victorien (1831-1908). In: *Dictionnaire des littératures de langue française XIXe siècle*. Paris: Encyclopaedia Universalis; Albin Michel, 1998. p. 646-647.
[210] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 273.

Diante da possibilidade real de algum jurado censurar a comédia de Augier e Foussier por "intolerância de escola", pode-se concluir que a "escola realista" também encontrava sérias resistências entre os membros do Conservatório. Mas, Machado de Assis se esforçava por impedir o veto a essa comédia, afirmando que não encontrara "através dos cinco atos um ponto único em que pudesse julgar a peça suscetível de modificações"[211]. E completava essa manifesta defesa d'*As leoas pobres*, estabelecendo uma espécie de manual prático da moral em cena:

> É simples a razão desta vitória do autor das *Leoas pobres*. Sempre que o poeta dramático limitar-se à pintura singela do vício e da virtude, de maneira a inspirar, esta a simpatia, aquele o horror, sempre que na reprodução dos seus estudos tiver presente a idéia que o teatro é uma escola de costumes e que há na sala ouvidos castos e modestos que o ouvem, sempre que o poeta tiver feito esta observação, as suas obras sairão irrepreensíveis no ponto de vista da moral[212].

Novamente Machado de Assis retoma a concepção do teatro como "escola de costumes" a influir sobre os "ouvidos castos e modestos" que o freqüentam. Objetivava, no entanto, por meio desse procedimento, também salvar *As leoas pobres* de algum censor pouco tolerante com os dramas de casaca. Já outra comédia de Augier, intitulada *Os descarados*, também inscrita na plêiade realista, foi licenciada por Machado a 15 de junho de 1862. Esta tradução, "feita em português correto e elegante", caracteriza-se não apenas como uma comédia, mas antes como um libelo:

> A comédia de Emílio Augier *Os descarados* é um libelo contra a classe elevada pela revolução de julho. O poeta não fez personagens, fez símbolos. Charrier e Vernouillet simbolizam a nobreza financeira, d'Auberive a nobreza de sangue, Sergine e Giboyer a nobreza intelectual. Grupando assim as suas figuras, o poeta, entre a classe vencida e a classe aspirante, colocou a classe vencedora. A primeira é despeitosa, sarcástica, altiva e mordaz; trama contra o estado das coisas, afronta o triunfo dos adversários, remorde-se e zomba. A classe aspirante está definida sob dois aspectos: o primeiro, puro, sincero e legítimo, é Sergine; o segundo, gasto, descarado e imoral é Giboyer. Aquele não afronta, protesta; este nem protesta nem afronta, transige[213].

De acordo com o resumo do enredo de *Os descarados*, elaborado por Machado, o painel social pintado por Augier nesta peça é extenso. Podemos também inferir que a *question d'argent*, tópico freqüente da escola realista, relacionado ao dinheiro, apresentava-se no cerne dessa

[211] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 276.
[212] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 276.
[213] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 271.

comédia. No entanto, no que se relaciona às questões sociais em cena, foi no parecer redigido sobre a composição do dramaturgo português Cesar de Lacerda, intitulado não de maneira despropositada de *Mistérios sociais*, que Machado teve de lidar com o tema da escravidão.

Presença constante nas peças de Cesar de Lacerda, como nos foi possível observar nas composições desse autor analisadas por Machado na revista *O Espelho*, o "elemento democrático" outra vez surgia em os *Mistérios sociais*. O enredo, brevemente resumido pelo censor, narra a trajetória de Lucena, um escravo que fora vendido ainda menino, juntamente com sua mãe, por seu pai no México. Anos mais tarde, após ter alcançado a liberdade, Lucena viaja à Portugal em busca de seu pai e ex-senhor. Lá, porém, conhece uma baronesa com quem acaba por se casar. Machado de Assis, cético em relação à verossimilhança deste enlace concluía: "A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado"[214]. Em seguida acabava por sugerir um novo fim.

Primeiramente Machado aconselha a supressão do casamento entre a baronesa e o liberto, mas essa alteração exigiria muito trabalho, como a eliminação de cenas inteiras, culminado até com a inutilidade da baronesa para a ação do drama. Porém, na hipótese do visconde, pai do liberto, ter vendido o filho e a amante, na qualidade de pessoas livres, além de "Lucena [ter se considerado] sempre como legalmente escravo", teríamos aumentada a carga dramática da composição, uma vez que esta ganharia um vilão "mais repulsivo":

> Este expediente é simples. Na penúltima cena e penúltima página, Lucena depois de duas palavras: "Ainda não acabou"; diria: "Uma carta de minha mãe dava-me parte de que éramos, perante a lei, livres, e que entre a prostituição e a escravidão ela resolveu guardar silêncio e seguir a escravidão cujos ferros lhe deitara meu pai"[215].

Parte da recepção crítica dos pareceres machadianos lançou mão precisamente desta passagem na tentativa de demonstrar como Machado, nesse aparente deslize, se contradizia em relação a seus manifestos princípios liberais, que lhe proporcionaram, por exemplo, o ingresso no *Diário do Rio de Janeiro*. Para Eugenio Gomes, o descobridor dos pareceres em 1952, Machado demonstrou "preconceito social" ao sugerir a mudança de status do personagem Lucena, de liberto a livre. Em suas palavras: "o que se infere desse parecer é que o censor decidiu

[214] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, p. 274.
[215] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, p. 274.

francamente com a sociedade intolerante de sua época [...][216]. Lúcia Miguel-Pereira, em um artigo publicado originalmente em 1956 no "Suplemento literário" d'*O Estado de São Paulo*, afirma que nesse parecer Machado se afastava do combativo cronista liberal para apresentar-se como "timorado e conservador, atingindo a extremos de conservadorismo, de acatamento às instituições, fossem embora nefastas"[217]. Jean-Michel Massa, por seu turno, afirma que, enquanto cronista liberal, Machado portava-se como "advogado" e, enquanto censor, como "ministério público", assim, no seu entender, o autor "não endossava a aceitação legal da escravatura. Resignava-se somente"[218]. João Roberto Faria, ao que tudo indica, endossa as posições de Eugenio Gomes e Lúcia Miguel-Pereira, ao afirmar em nota, na edição por ele organizada dos escritos machadianos sobre o teatro, que este parecer é "desconcertante por revelar no jovem Machado um conservadorismo exagerado e uma visão da escravidão nada condizente com sua postura liberal nos jornais em que escrevia"[219].

No entanto, para além das questões políticas, o principal "defeito" do drama de César de Lacerda, para um censor formado de acordo com os preceitos da estética teatral realista, como Machado de Assis, encontrava-se principalmente na falta de verossimilhança. Em nenhum momento o censor afirmava opor-se a "teoria filosófica" que reconhece a igualdade entre os indivíduos, considerava somente inverossímil, ou anti-realista, que um liberto, "em uma sociedade como a nossa", ascendesse socialmente ao ponto de conseguir desposar uma baronesa. Deste modo, para Machado, esta questão, controversa para a crítica posterior, circunscrevia-se principalmente ao campo literário.

Como foi possível observar, ao desempenhar a função de censor de Conservatório Dramático, Machado de Assis, ainda convicto em relação às possibilidades de transformação social por meio dos palcos, buscava contribuir para o aperfeiçoamento da literatura dramática e do teatro nacional brasileiro. Esta disposição do censor apresenta-se de forma mais evidente na apreciação de alguns originais brasileiros que chegaram às suas mãos. Este foi, por exemplo, o caso do drama em cinco atos *O anel de ferro*, definido por Machado como "mais um esforço da nossa nascente literatura dramática". Neste caso, tendo "por fim indicar de passagem ao autor os

---

[216] Gomes, Eugenio. Machado de Assis, censor dramático. In: _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. p. 14-15.
[217] Miguel-Pereira, Lúcia. Colcha de retalhos. In: _____. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994. p. 28.
[218] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 338.
[219] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 274. Nota 23.

escolhos a evitar no futuro", o censor registrava, em seu parecer datado de 20 de junho de 1863, observações como: "a mão do autor não é firme, e vê-se bem que vacila muitas vezes em certas cenas mal trazidas e mal provados"[220]. Assim sendo, para Machado de Assis, a função de censor revestia-se de tamanha responsabilidade em relação aos destinos da literatura dramática brasileira que autores nacionais requeriam procedimentos especiais de análise e censura:

> *Um casamento da Época*, drama em 5 atos do Sr. Constantino do Amaral Tavares, é mais uma composição que vem tomar lugar entre as pouquíssimas que conta o teatro nacional. Esta qualidade impõe à crítica mais severidade do que a costumada. Sou dos que pensam que a análise deve ser mais minuciosa, e porventura mais rigorosa com as composições nacionais. Só por este modo pode a reflexão instruir a inspiração[221].

Por distração talvez, Machado acabou por atribuir-se a função de crítico teatral, não de censor, como deveria aparecer na sentença: "Esta qualidade impõe à *crítica* mais severidade do que a costumada". Talvez por isso reprovar uma composição brasileira, como *Os espinhos de uma flor*, de J. R. Pires de Almeida, parecia uma tarefa custosa para Machado de Assis:

> Apesar de toda a simpatia que me inspiram os moços laboriosos não posso conceder a licença que se pede para este drama cujo autor procura adquirir um nome na literatura dramática. Louvo-lhe os esforços, aplaudo-lhe os conseguimentos, mas não me é dado sacrificar os princípios e o dever[222].

Em seu último parecer, emitido a 12 de março de 1864, aproximadamente dois meses antes da dissolução do Conservatório Dramático, referente à comédia em um ato *Ao entrar na sociedade*, de seu amigo Luís Carlos Pinheiro Guimarães Jr., Machado ainda se esmerava em animar um "moço de talento".

Mas, como observamos, não obstante as solicitações do presidente do Conservatório, Félix Martins, o projeto de reorganização da associação jamais foi colocada em pauta pelo ministério do Império. Em decorrência disso, decidiu-se finalmente, em assembléia realizada a 11 de maio de 1864 pela dissolução do Conservatório Dramático Brasileiro. A 15 de maio o *Diário do Rio de Janeiro* publicava uma nota dando conta aos seus leitores do fim da instituição[223]. Porém, para além da periodização desta pesquisa, não terminava ai a história do Conservatório

[220] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 298.
[221] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 266.
[222] Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 318.
[223] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 200-201.

Dramático, uma vez que o Decreto n. 4.666 de 4 de janeiro de 1871 o reativaria. Os membros do novo Conservatório seriam praticamente todos egressos da antiga instituição, dentre os quais, Machado de Assis. Em um contexto teatral muito diverso daquele da primeira metade da década de 1860, marcado principalmente pela presença maciça de diversas modalidades de teatro musicado[224], o novo Conservatório sobreviveria até 1887, quando foi por fim oficialmente extinto[225].

Entretanto, ao mesmo tempo em que atuava como censor no primeiro Conservatório Dramático Brasileiro, Machado de Assis também atuava como comediógrafo e tradutor de peças do repertório francês. Portanto, a situação invertia-se, pois chegava o momento do crítico teatral e censor dramático arriscar suas próprias composições e traduções/imitações, objetos do capítulo que se inicia.

[224] Mencarelli, Fernando A. *A voz e partitura*, op. cit.

[225] Não sabemos se a participação de Machado de Assis se estendeu até essa data. Contudo, nesta nova fase do Conservatório, Machado teve participação, por exemplo, no caso envolvendo a representação de *Os lazaristas*, peça polêmica que agitou a opinião pública do Rio de Janeiro, em 1875. Sobre o novo Conservatório Dramático Brasileiro: Cf. Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 201-213. Sobre *Os lazaristas*: Cf. Monteiro, Vanessa Cristina. *A querela anticlerical no palco e na imprensa: Os lazaristas*. 314f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – IEL, Unicamp, Campinas, 2006.

CAPÍTULO II

Ao teatro, ao teatro!

Ao teatro! Ao teatro!
Oh! que é sublime! O gosto dramático adotado pelo século é assaz belo, e mostra a emblemidade das idéias progressivas dos talentos *da época!*

Machado de Assis[226]

Algumas traduções dramáticas e composições originais de Machado de Assis se encontram atualmente perdidas. Talvez, de posse destes textos, pudéssemos vislumbrar um dramaturgo um pouco diverso do tradicionalmente apontado pela crítica: o refinado adepto do espirituoso provérbio dramático francês à moda de Musset e Feuillet. Neste sentido, Fernando Mencarelli, baseando-se em um estudo de Wanda Freire, sugere que Machado de Assis teria composto versos para dois quadros da mágica *O remorso vivo*, de Artur Napoleão, representada pela primeira vez no Teatro Ginásio em 1867[227]. No entanto, é por intermédio das correspondências do jovem Machado de Assis com seu amigo Luís Guimarães Júnior[228], então estudante da Faculdade de Direito de São Paulo, que somos informados da existência das composições dramáticas *O casamento de Tartufo* e *O pomo da discórdia*, ao que tudo indica, escritas por Machado entre janeiro e julho de 1863.

Em relação à primeira dessas composições perdidas, temos uma breve referência em uma carta de Luís Guimarães a Machado de 23 de março de 1863:

> São Paulo, 23 de março de 1863.
>
> Machado,

[226] Idéias vagas: A comédia moderna, *A Marmota Fluminense*, 31/07/1856.
[227] Mencarelli, Fernando A. *A voz e a partitura*, op. cit., p. 222-223. O trabalho citado por Fernando Mencarelli é: Freire, Wanda Lima Bellard. *O Real Teatro de S. João e o Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara – Relatório Final de Pesquisa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
[228] Luis Caetano Guimarães Júnior (1845-1898) foi amigo de Machado de Assis de seus dezessete anos, quando lhe dedicou sua composição dramática *Cenas contemporâneas*, até o fim de seus dias. Além de suas incursões pelas letras, publicando volumes de versos e encenando peças teatrais, foi diplomata ocupando postos em países como Bolívia, Chile, Grã-Bretanha e Itália. Machado, quando da fundação da Academia Brasileira de Letras, designou-o como patrono da Cadeira n. 31. Porém, Guimarães Júnior falecia em Lisboa antes de inaugurada esta instituição. Cf. Assis, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis, tomo I:* 1860-1869. Apresentação, coordenação e orientação de Sérgio Paulo Rouanet; organização Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL; Biblioteca Nacional, 2008. (Coleção Afrânio Peixoto, 84). p. 297-298.

> Agradeço-te a carta e as comédias francesas; creio fielmente nos trabalhos, que têm impedido a tua correspondência para comigo.
> Li no *Futuro* a tua linda poesia *Acordar da Polônia*. O que sai da tua pena é doce, veemente e forte, creio que a tua reputação e talento de nada mais precisam para a completa simpatia dos teus admiradores.
> Já acabaste *O casamento do Tartufo*? O Nabuco disse-me que agora tens o 1º ato escrito. É assim?
> [...]
>
> Teu amigo do coração
> Luís C. P. Guimarães Júnior[229].

O que podemos concluir deste fragmento é que Machado, de acordo com o que Sizenando Nabuco de Araujo[230] contara a Luís Guimarães Jr., estaria trabalhando, provavelmente entre janeiro ou março de 1863, na composição de uma peça teatral chamada *O casamento de Tartufo*, cujo primeiro ato estaria, ainda segundo Sizenando Nabuco, concluído. Avançar para além desta simples constatação seria muito arriscado. De modo semelhante, as referências a *O pomo da discórdia* também são escassas. A primeira delas pode ser encontrada em uma carta do mesmo Luís Guimarães Jr. a Machado de Assis datada de 7 de julho de 1863:

> São Paulo, 7 de julho de 1863,
>
> Meu Machado,
>
> [...]
> Recebi a tua carta e muito alegrou-me a notícia de tuas novas composições. *O Pomo da Discórdia* (bonito título!) da tua pena elegante deve ser lindo.
> [...]
>
> Sou sempre
> Teu do Coração
> Luís C. P. Guim[ães] Jr[231]

Mais uma vez não nos é possível avançar, pois de certa forma estamos compartilhando a mesma incerteza de Luís Guimarães Jr. que, naquele momento, também não conhecia *O pomo da discórdia*. De qualquer forma, foi somente no ano seguinte, em março de 1864, que Machado de

[229] Assis, Machado de. *Correspondência...*, op. cit., p. 25.
[230] Sizenando Barreto Nabuco de Araújo (1842-1892) era filho do importante senador do Império José Tomás Nabuco de Araújo e irmão de Joaquim Nabuco. Na juventude Sizenando Nabuco de Araújo foi um dos entusiastas do realismo teatral no Rio de Janeiro, ao lado de Alencar, Machado, Bocaiúva, entre outros. Mais tarde elegeu-se deputado provincial pelo Rio de Janeiro e geral pela província de Pernambuco, onde nascera. Assis, Machado de. *Correspondência...*, op. cit., p. 302-303.
[231] Assis, Machado de. *Correspondência...*, op. cit., p. 36-37.

Assis submeteu esta composição à apreciação do Conservatório Dramático Brasileiro, por intermédio de um ofício endereçado a Domingos Jaci Monteiro, então secretário da instituição na qual, como sabemos, Machado também colaborava:

> Rio, 18 de março de 1864.
>
> Ilustríssimo Senhor,
>
> Tenho a honra de remeter a Vossa Senhoria a minha comédia em três atos intitulada *O pomo da discórdia* para ser sujeita ao parecer do Conservatório Dramático Brasileiro.
>
> Deus guarde a Vossa Senhoria.
> Machado de Assis[232]

Por este ofício podemos sugerir que *O pomo da discórdia* foi, pelos três atos que Machado afirma compô-la, a maior peça teatral escrita pelo autor, superando as duas partes de *Desencantos* e os dois atos de *As forcas caudinas*. Partindo deste dado, caso não fosse sugerir em demasia, poderíamos até supor que esta peça talvez fosse o elo perdido entre Machado de Assis e o teatro realista, jamais praticado pelo autor em suas composições conhecidas. Contudo, o parecer do censor e secretário do Conservatório Jaci Monteiro sobre *O pomo da discórdia*, datado de 21 de março de 1864 e transcrito por Galante de Sousa, quase nada nos esclarece sobre a peça, pois somente informa que "o pensamento desta comédia não é de todo novo; mas é ela bem escrita, há vivacidade no diálogo e cenas bonitas. Está no caso de obter licença para ser representada a qualquer tempo"[233]. Deste modo, só nos resta sobre *O pomo da discórdia* mais uma carta de Luís Guimarães Jr. a Machado escrita oito dias após o parecer favorável de Jaci Monteiro:

> São Paulo, 29 de abril de 1864.
>
> Machado
> [...]
> O Nabuco vai imprimir a *Túnica*. Sei que o *Pomo da Discórdia* vai subir no Ginásio. Parabéns, felicidade.
>
> Crê sempre no
> Teu do Coração.

[232] Assis, Machado de. *Correspondência...,* op. cit., p. 38.
[233] Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 385.

Luís Guim[ães] Jr[234].

Enquanto Sizenando Nabuco de Araujo iria imprimir sua *Túnica de Nessus*[235] em São Paulo, Machado era felicitado por Luís Guimarães Jr. pela montagem de seu *O pomo da discórdia* no Teatro Ginásio. Contudo, também não temos ainda como precisar se de fato esta comédia foi ou não encenada no Rio de Janeiro.

Assim sendo, se pouco foi possível avançar no entendimento das relações de Machado de Assis e o teatro por meio das peças *O casamento de Tartufo* e *O pomo da discórdia*, melhor seria retornarmos a 1857. Neste ano nosso autor iniciava suas incursões pela literatura dramática, primeiramente por intermédio de traduções e imitações de peças teatrais pertencentes, na maioria dos casos, ao repertório francês.

1. Traduções e imitações teatrais

"Para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que essa inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado *francelho*?" – Assim bradava o jovem Machado de Assis, em um tom visivelmente áspero, contra as traduções francesas no artigo *O passado, o presente e o futuro da literatura,* de 1858[236]. Neste texto o autor compara as traduções teatrais à cabeça de Medusa que, aterrorizando os autores nacionais, petrificava as "tendências indecisas" e "resolutas" que eventualmente pudessem surgir na cena brasileira. Machado chegava mesmo a afirmar que o trabalho de verter uma composição dramática francesa para língua portuguesa "é

[234] Assis, Machado de. *Correspondência...*, op. cit., p. 46-47.
[235] Em uma carta datada de 24 de abril de 1864, isto é, cinco dias antes da missiva de Luís Guimarães Jr., Sizenando Nabuco de Araújo solicitava a Machado de Assis uma carta a ser publicada certamente como prefácio no volume *Túnica de Nessus*. Interessante notarmos que de São Paulo, onde cursava a Faculdade de Direito, Sizenando ainda solicitava a Machado um parecer do Conservatório Dramático publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, bem como o romance *Diva* de José de Alencar, então recentemente lançado. Cf. Assis, Machado de. *Correspondência...*, op. cit., p. 45-46. Lembremos também que Machado de Assis, no ano anterior, publicou em sua "Crônica" da revista *O Futuro* um longo texto crítico sobre a *Túnica de Nessus* de Sizenando Nabuco de Araújo. Neste texto, mantendo-se imparcial enquanto crítico, Machado afirmava: "Do que levo dito, deve concluir-se uma coisa: que ao autor da *Túnica de Nessus* falta certo conhecimento da ciência dramática, mas que lhe sobejam elementos que, postos em ação e dirigidos convenientemente, lhe darão eminente posição entre os nossos poetas dramáticos". *O Futuro*, n. 9, 15/01/1863, p. 308.
[236] *A Marmota*, n. 945, 23/04/1858, p. 1.

tarefa de que se incumbe qualquer bípede que entende de letra redonda"[237]. Já na segunda parte do artigo *Idéias sobre o teatro*, publicado em 1859, o tradutor era comparado ao "de criado de servir que passa de uma sala a outra os pratos de uma cozinha estranha"[238]. Em síntese, Machado de Assis entendia que por intermédio da ação dos tradutores dramáticos o teatro brasileiro definitivamente perdia o "cunho nacional", afastando-se, em conseqüência, de seu projeto civilizador.

Porém, sem embargo desses discursos acusatórios proferidos na juventude, Machado de Assis, de acordo com Jean-Michel Massa em seu estudo pioneiro *Machado de Assis, tradutor*, assinará entre 1857 e 1894 nada menos que 46 traduções entre romances, poemas, composições dramáticas, ensaios e até mesmo conferências médicas, pertencentes aos principais domínios lingüísticos do século XIX: francês, espanhol, italiano, inglês e alemão[239]. Embora salientando que a tradução machadiana caracterizava-se como "o ato de um homem de letras cuja atividade criadora é tanto indiscutível como variada", Massa também nos mostra que, em muitos casos, sobretudo em traduções de peças teatrais, romances[240], conferências e ensaios, realizadas na juventude, Machado trabalhava respondendo às demandas do mercado literário e teatral existentes no Rio de Janeiro[241].

Por mais que o jovem Machado de Assis pudesse torcer o nariz às traduções e aos tradutores, havia naquele momento na Corte, tanto nos rodapés dos jornais, ávidos pelos folhetins europeus, como nos teatros em atividade, trabalho em abundância para os que, entendendo da "da letra redonda", fossem capazes de transpor um romance ou uma peça estrangeira para o "idioma nacional". Neste sentido, segundo nos informa Massa, um tradutor poderia ser remunerado em 150$000 pela tradução de dois volumes a serem publicados de forma seriada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1861[242]. Talvez um pouco mais generoso, Baptiste Louis Garnier, editor e livreiro

[237] *A Marmota*, n. 945, 23/04/1858, p. 2.
[238] *O Espelho*, n. 5, 2/10/1859, p. 1.
[239] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*. Tradução de Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.
[240] Os romances traduzidos por Machado foram dois: *Os trabalhadores do mar* de Vitor Hugo, publicado em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*, de 15 de março a 29 de junho de 1866, e *Oliver Twist* do inglês Charles Dickens em folhetim no *Jornal da Tarde*, no começo de 1870. A respeito deste último Massa nos informa que em razão de divergências com a direção desse jornal, Machado abandonou o trabalho de tradução, sendo substituído. Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 30; 37.
[241] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 17; 57.
[242] Massa cita a correspondência, datada de 4 de janeiro de 1861, entre Almeida e Quintino Bocaiúva onde se pode ler: "Previne ao Saldanha que tenho calculado em 150$000 réis a importância dos dois volumes de tradução que

francês radicado no Rio de Janeiro, remunerava seus tradutores a 400 réis o milheiro de letras, o que corresponderia a aproximadamente 250$000 ou 280$000 o volume[243]. Valores relativamente consideráveis, tendo-se em vista os 300$000 que o mesmo editor pagou a Bernardo de Guimarães por seu volume *Novas poesias* em 1875[244]. Contudo, mesmo não tendo como precisar os valores recebidos por Machado de Assis por suas traduções, podemos supor que seu trabalho foi de algum modo, e em alguns casos, remunerado.

Isto posto, nos ocuparemos neste item do segundo capítulo das traduções de peças teatrais realizadas por Machado de Assis, tomando por guia a pesquisa empreendida por Massa e as recentes descobertas da historiadora Silvia Cristina Martins de Souza[245]. Em seguida, nos deteremos sobre a imitação *Hoje avental, amanhã luva*, que, por sua vez, não pode ser classificada como tradução, uma vez que Machado realizou, como demonstra Massa, alterações substanciais em relação ao texto original, a comédia em um ato *Chasse au Lion*. De acordo com crítico e historiador do teatro João Roberto Faria, imitar uma composição pode ser definido como "apropriar-se do enredo original e adaptá-lo à paisagem e aos tipos brasileiros"[246]. Serão considerados também *Os burgueses de Paris*, esta sim uma tradução da comédia-vaudeville *Les bourgeois de Paris*, e, por fim, as frustrantes incursões de Machado pelos gêneros de teatro musicado, em suas primeiras imitações *A ópera das janelas* e *O derradeiro paladino*.

Ultrapassaria os objetivos deste trabalho um estudo filológico desses textos, por meio do qual cotejaríamos os originais com suas versões traduzidas ou imitadas por Machado de Assis na busca de alterações, supressões ou mesmo erros. Um trabalho como esse demandaria que tivéssemos em mãos essas traduções/imitações, porém a grande maioria delas se encontram, como notado, atualmente perdidas (Tabela 2). Neste caso, a pesquisa em periódicos franceses foi essencial para termos uma idéia, bem vaga em certos casos, do enredo da composição original. Assim sendo, o principal objetivo se restringe em tentar situarmos essas traduções ou imitações no projeto político-literário empreendido por Machado em seus momentos de formação como ficcionista. A partir daí, mesmo não descartando, entre outros fatores, a presença de um empresário teatral ou redator de jornal interferindo diretamente na seleção desses textos,

---

mandei e que já o *Diário* começou a publicar". Cf. Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 109. Nota 1.

[243] Pinheiro, Alexandra. Entre contratos e recibos. In: Abreu, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance*, op. cit., p. 172.

[244] Pinheiro, Alexandra. Entre contratos e recibos. In: Abreu, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance*, op. cit., p. 178.

[245] Souza, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo: Machado de Assis e suas primeiras incursões no teatro. *Asas da Palavra:* Revista de Letras. Manaus, UAM, v. 11, n. 24, p. 205-219, 2008.

[246] Assis, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. xii.

poderemos ter subsídios para pensarmos em certa autonomia de Machado de Assis na escolha do que seria ou não por ele traduzido ou imitado. Lembremos também que voltaremos às traduções machadianas no capítulo seguinte, quando estudaremos os primeiros contos publicados pelo autor n'*A Marmota*.

Pouco mais de um quarto do total de traduções/imitações elaboradas por Machado em quatro décadas de trabalho são peças teatrais. Quatorze peças (Tabela 2) entre quarenta e seis textos, conforme o levantamento realizado por Massa[247]. Notemos também como praticamente todas as traduções dramáticas se concentram na década de 1860, período denominado por Massa de "fase teatral". Não fosse a forma pouco cortês com que o autor se referia às traduções e aos tradutores em suas reflexões sobre o teatro, poderíamos associar o elevado número de traduções desse período ao engajamento de Machado de Assis em prol do teatro nacional brasileiro. Assim só nos resta uma vez mais a hipótese de Massa, ou seja, que Machado, nesse momento de sua carreira, teria traduzido por dinheiro. Além disso, ao atentarmos para a variada gama de gêneros teatrais traduzidos por Machado, da opereta à comédia-vaudeville, começamos a vislumbrar um autor um pouco diferente daquele apresentado em suas crônicas.

Tabela 2 – Composições dramáticas traduzidas ou imitadas por Machado de Assis (1857-1867)

Título tradução/imitação	Título original	Autor	Ano	Observação
A ópera das janelas*	*Opéra aux fenêtres*	Havely	1857	Imitação; Perdida
O derradeiro paladino**	*Croquefer ou le dernier des paladins*	Louis-Adolphe Jaime; Etienne Tréfeu; música Jacques Offenbach	1857	Imitação; Perdida
Pipelé*	*Pipelé, ossia il Portinaio de Parigi*	Rafael Berninzone	1859	Perdida
Hoje avental, amanhã luva*	*Chasse au lion*	Gustave Vattier; Émile Najac	1860	Imitação publicada n'*A Marmota*
As bodas de joaninha*	1) *Noces de Jeannette* 2) *Las bodas de Juanita*	Michel Carré; Jules Barbier	1861	Perdida
Gabriela*	-	-	1862	Perdida
Montjoye*	*Montjoye*	Octave Feuillet	1864	Perdida
Suplício de uma mulher*	*Supplice d'une femme*	Émile de Girardin; Dumas Filho	1865	Perdida
O Barbeiro de Sevilha*	*Le Barbier de Séville*	Beaumarchais	1866	Perdida
O anjo da meia noite*	*L'Ange de minuit*	Theodore Barrière; Edouard Plouvier	1866	Perdida
A família Benoiton*	*La famille Benoiton*	Victorian Sardou	1867	Perdida
Os burgueses de Paris*	*Le bourgeois de Paris*	Dumanoir, Clairville e J. Cordier	-	Tradução recuperada; s. d.

[247] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 115-117.

Tributos da mocidade*	*Il faut que jeunesse se paye*	Léon Gozlan	-	Tradução recuperada; s. d.
Forca por forca*	*Maxwell*	Jules Barbier	-	Tradução recuperada; s. d.

*Fonte: Dados compilados a partir de: Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit. p. 17-45.
** Fonte: Souza, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo: Machado de Assis e suas primeiras incursões no teatro. *Asas da Palavra:* Revista de Letras. Manaus, UAM, v. 11, n. 24, p. 205-219, 2008.

As duas primeiras imitações de Machado de Assis, intituladas respectivamente *A ópera das janelas* e *O derradeiro paladino*, ambas estudadas em detalhes à frente, mesmo sem notícias de sua representação no Brasil, pertencem a gêneros de teatro musicado e ligeiro. Nesses gêneros podemos também situar a ópera em três atos *Pipelé* que, montada no Rio de Janeiro, foi bem recebida pela imprensa desta cidade. Inclusive pelo próprio Machado de Assis, que naquele momento já integrava a redação da revista *O Espelho*:

> Abre-se segunda-feira a Ópera Nacional como o *Pipelé* ópera em 3 atos música de Ferrari, e poesia do Sr. Machado de Assis, meu íntimo amigo, meu *alter ego*, a quem tenho muito afeto, mas sobre quem não posso dar opinião nenhuma.
> A música é lindíssima e original; cômica e sentimental conforme as situações. Ferrari mostra aí que sabe a fundo o vocabulário musical; a leitora pode ir verificá-lo como os seus próprios ouvidos.
> Desejo as maiores prosperidades à companhia que se levanta agora[248].

Como podemos observar Machado de Assis, de maneira bem chistosa, acabava por atribuir a si mesmo a autoria do libreto da ópera *Pipelé*, musicada pelo maestro italiano Ferrari. No entanto, ao reconstituir a história dessa composição, Massa nos conta que o maestro Serafino Amedeo de Ferrari havia composto em Veneza, no ano de 1855, uma ópera intitulada *Pipelé, ossia il Porinaio de Parigi*. O libreto desta ópera, baseado em episódios d'*Os mistérios de Paris* de Eugene Sue, foi então composto por Rafaelle Berninzone. Partindo dessas constatações, Massa sugere que o maestro Ferrari solicitara a Machado de Assis, por ocasião da montagem de sua ópera no Rio de Janeiro, em novembro de 1859, a adaptação para o português do libreto originalmente escrito em italiano por Berninzone, quatro anos antes[249]. De qualquer forma, temos subsídios para afirmar que a estréia de Machado de Assis nos palcos, mesmo por meio de uma adaptação ou tradução, alcançou certo sucesso. Neste sentido, o periódico *Monitore Italiano*, editado no Rio de Janeiro, passados mais de três meses após a estréia, em fevereiro de 1860,

[248] *O Espelho*, n. 9, 30/10/1859, p. 9.
[249] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 21.

registrava que *Pipelé* continuava em cartaz: "Domenica passata al Teatro Lírico Provisório, la compagnia lirica nazionale, rappresentava il *Pipelet*, musica del Maestro de Ferrari"[250]. O cronista da *Revista Teatral*, por sua vez, nos dá detalhes de uma noite, também em fevereiro de 1860, em que a montagem do *Pipelé* esteve seriamente comprometida, uma vez que, além do gás do Teatro Provisório ameaçar se extinguir durante o espetáculo, o imperador e a imperatriz, esperados naquela noite, não compareceram à récita:

> Depois que saímos de S. Januário, fomos ao teatro do governo (o Lírico Fluminense, Provisório Permanente), a fim de assistir a ópera *Pipelet*, que a Ópera Nacional para aceder aos desejos da empresa levou a cena, em festejo ao feliz regresso de SS. MM.
> A primeira coisa que notamos foi que o gás ameaçava eclipse total, antes de terminar o espetáculo.
> O primeiro contato com a sombra foi vazante completa das cadeiras, o meio do eclipse foi o não aparecimento de SS. MM. como estava anunciado, e o último contato foi justamente a penumbra mais fraca que ordinariamente sucede aos eclipses lá de cima[251].

Caso curioso se dá com a tradução de Machado de Assis da ópera em um ato *As bodas de Joaninha*, encenada no Teatro Ginásio em 1861. O libreto original, de acordo com Massa, encenado pela primeira vez na Opéra-comique de Paris em 1853, intitulava-se *Noces de Jeannette* e fora composto por Michel Carré e Jules Barbier e musicado por Victor Massé. Porém, baseando-se em um artigo publicado no *Jornal do Commercio* a 10 de julho de 1861, no qual se pode ler um resumo do enredo[252], Massa sugere que Machado teria na realidade se baseado na tradução espanhola dessa opereta, uma *zarzuela* traduzida do francês por Luiz Olona e musicada por Martin Sanchez Allu intitulada *Las bodas de Juanita*[253], representada pela primeira vez em Madri, em 1855.

---

[250] *Monitore Italiano*, n. 3, 16/02/1860, p. 3.
[251] *Revista Teatral*, n. 6, 19/02/1860, p. 44-45.
[252] Parte desse artigo foi transcrito por José Galante de Sousa: "O enredo da ópera em si é simples, mas não deixa de ter sua tal ou qual originalidade, pelo menos não é desses assuntos estafados das peças em um acto. É uma espécie de *taming of shrew* às avessas. O Sr. João é um rapaz alegre e folgazão, amante da boa pinga e das raparigas fadistas, a quem a idéia do matrimônio causa tão invencível horror que achando-se ele na igreja prestes a atar o indissolúvel nó, obriga-o no momento de ir proferir o tal o fatal sim e fugir a unha de Cavalo, deixando todos embasbacados e sobre todos a noiva. Joaninha porém não desespera de converter às leis matrimoniais aquele indomável pagodista, fazendo-o aceitar das mãos dela o jugo do himeneu, e os meios que emprega até consegui-lo constituem todo o corpo do drama, se assim podemos chamá-lo". Cf. Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit. p. 343-344.
[253] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 26.

Quanto à peça *Gabriela*, Massa a considera uma tradução partindo de um anúncio publicado no *Correio Paulistano* a 20 de setembro de 1862, dando notícias de sua representação em São Paulo[254]:

> TEATRO
>
> Sábado 20 de Setembro de 1862
>
> Récita em festejo à inauguração da nova empresa intitulada
> EMPRESA NACIONAL
>
> Começará o espetáculo pelo novo hino escrito expressamente para este fim e cantado por toda a companhia, oferecido por um ARTISTA.
> ESTRÉIA DA SRA. D. ISMENIA MARTINS.
> Primeira representação do novo drama em 2 atos.
>
> GABRIELA.
> Personagens
>
> Plumer, fabricante de brinquedos. . . . . Sr. José Luis.
> Lord Laverley (Alberto). . . . . Sr. Eduardo.
> Gabriela, cega, filha de Plumer. . . . . Sra. Velluti.
> Lucy, irmã colaça de Gabriela. . . . . Sra. Ismênia.
> Marcharnier, proprietário. . . . . Sr. Paulo.
>
> No intervalo do 1º para 2º ato a orquestra executará uma linda valsa, composição do Ilmo. Sr. Saturnino A. da Silva, intitulada
>
> A PRIMAVERA
> [...][255]

Massa baseia-se precisamente no nome das personagens para sugerir que *Gabriela* constitui-se como uma tradução ou mesmo uma adaptação de uma peça francesa, não como uma produção original de Machado de Assis[256]. O nome de Machado aparece pela primeira vez vinculado a essa peça em uma nota assinada por "Um amador" na seção "A pedidos" desse jornal paulistano:

> Assistimos ontem ao ensaio do drama do Sr. Machado Assis [sic], intitulado – Gabriela –. É uma dessas cenas íntimas que falam ao coração e que o público não pode deixar de prestar atenção; tanto mais quando é a dedicação de um pai excessivamente extremoso

[254] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 27; 103, nota 60.
[255] *Correio Paulistano*, 20/09/1862, p. 3. Na pesquisa localizei o mesmo anúncio em pelo menos mais dois números do *Correio Paulistano*, nos dias 19/09/1862, p. 3 e 23/09/1862, p. 4.
[256] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 328.

> que põe em ação tudo que a ternura, e o amor paternal pode ditar para suavizar a cegueira de sua filha seu único tesouro, sua alma, sua vida. Se o público quiser ver o que é o trabalho artístico, se quer animar em talento da primeira força deve pressuroso correr ao teatro para ver e extasiar-se em face do talento artístico que Maria Velutti vai expender perante o público[257].

Por meio desse "A pedido" podemos ter uma vaga idéia do enredo da peça. Adiante, no número 1.218 do *Correio Paulista*, cuja data se encontra ilegível, temos outra menção ao drama supostamente de Machado de Assis. Desta vez em uma nota assinada por C.: "Felizmente não nos enganamos quando asseveramos ao público que o enredo do drama – Gabriela, do Sr. Machado de Assis era belíssimo e que a sua execução era divina"[258]. Assim, o impasse sobre a autoria de *Gabriela* persistirá até que o texto seja encontrado. Até lá fiquemos com sugestão de tradução oferecida por Jean-Michel Massa.

Contudo, Machado de Assis passa a traduzir o repertório realista francês a partir de *Montjoye* de Octave Feuillet, em 1864[259]. Esse drama de casaca foi originalmente encenado em Paris alcançando grande sucesso de público e crítica nessa cidade, como nos relata o próprio Machado de Assis em seu folhetim *Ao acaso*, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* a 17 de dezembro de 1864:

> Passemos ao teatro.
> O Ginásio representou na sexta-feira uma nova peça, - *Montjoye*, em 5 atos e 6 quadros, por Octavio Feuillet.
> *Montjoye* teve um grande triunfo em Paris. Crítica e platéia se juntaram para coroar a nova composição do autor da *Dalila* e do *Romance de um moço pobre*. Ora, a nova composição era a primeira em que O. Feuillet deixava a esfera fantástica e ideal de Maximo Odiot e de André Roswein, para pisar a terra chã da vida real e dos costumes burgueses. O poeta cortava as asas para envergar o paletó.
> Mas, ninguém melhor que o autor da *Dalila* podia cometer essa empresa. Descendo à vida prática, ele trazia consigo as chaves de ouro com que abria as portas da fantasia; soube penetrar na realidade sem tomar a natureza dela: tinha palheta e tintas, desdenhou a máquina e o [ilegível]. Em resumo, não submeteu a musa às exigências de uma realidade estéril; sujeitou a realidade às mãos instruídas da musa. É o que se conhece vendo a nova peça do autor da *Dalila*[260].

No ano seguinte Machado traduziria a polêmica *Supplice d'une femme* de Émile de Girardin e Alexandre Dumas Filho. De acordo com Massa, esta peça, por ter sido julgada como

[257] *Correio Paulistano*, 20/09/1862, p. 2.
[258] *Correio Paulistano*, n. 1.218, p. 3.
[259] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 29.
[260] *Diário do Rio de Janeiro*, 17/10/1864, p. 1

escandalosa em Paris, foi recebida com reservas pelo *Jornal do Commercio* no Rio de Janeiro[261]. Porém, mesmo em face de alguns protestos, o *Suplício de uma mulher* foi encenado pela primeira vez pela companhia do ator Furtado Coelho a 30 de setembro de 1865 no Teatro Ginásio, mantendo-se em cartaz por certo tempo[262]. Outro sucesso entre as peças do repertório francês traduzidas por Machado de Assis foi *O anjo da meia noite*. A tradução do drama fantástico *L'Ange de minuit* de Theodore Barrière e Edouard Plouvier alcançou no Rio de Janeiro, segundo Massa, a espantosa marca, para os padrões oitocentistas, de cinqüenta representações no fim do ano de 1866[263]. Igualmente para a companhia teatral do ator Furtado Coelho, Machado traduziu *La famille Benoiton* de Victorien Sardou, alcançando grande sucesso sob o título *A família Benoiton*, em 1867[264]. Entretanto, enquanto traduções de "comédias modernas" conseguiam manter-se em cartaz, obtendo, em alguns casos, o tão almejado sucesso, a tradução do *Barbier de Séville* de Beaumarchais, realizada em 1866, caracterizou-se como um verdadeiro fracasso comercial, como relata Massa. Apesar da campanha realizada pelos literatos fluminenses, em diferentes jornais da Corte, em prol da representação do clássico do teatro francês traduzido por Machado de Assis, a peça subiu a cena no Teatro Ginásio a 7 de setembro, saindo de cartaz pouco menos de uma semana mais tarde, no dia 15. Diante desse fato, o ator e empresário Furtado Coelho teve de recorrer novamente ao sucesso do momento, recolocando em cartaz o drama fantástico *O anjo da meia-noite* que, como vimos, também fora traduzido por Machado de Assis[265].

Contudo, nenhuma entre essas traduções, brevemente consideradas acima, chegou até nós. Somente conservaram-se três manuscritos autografados e não datados de peças francesas traduzidas por Machado de Assis, ambos publicados recentemente em volume por Jean-Michel

[261] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 30.
[262] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 30; Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 409-410.
[263] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 34.
[264] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 35.
[265] Massa recupera trechos importantes de artigos publicados na imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo sobre a representação do *Barbeiro de Sevilha* no Teatro Ginásio, um deles assinado pelo próprio Machado de Assis, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* a 4 de novembro de 1866, pode-se ler: "O Ginásio anuncia para o dia 7 de setembro a primeira representação da comédia de Beaumarchais, *O Barbeiro de Sevilha*. É a primeira vez, cremos nós, que se representa em língua portuguesa, esta magnífica produção da musa francesa, e a direção do Ginásio, tomando esta iniciativa, tem direito aos mais francos aplausos". Cf. Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 31.

Massa[266]. Compõe esse importante documento para os estudos machadianos as seguintes traduções: *Os burgueses de Paris*, traduzido a partir da comédia em 3 atos e 6 quadros *Les borgeois de Paris* de Dumanoir, Clairville e J. Cordier; a comédia realista em quatro atos *Tributos da Mocidade*, traduzida a partir de *Il faut que jeunesse se paye* de Leon Gozlan; e, por fim, *Forca por Forca*, tradução do drama em 1 prólogo e 5 atos *Maxwel*, de Jules Barbier.

Massa procura deixar claro, principalmente em *Machado de Assis, tradutor*, que as traduções machadianas para o teatro, sejam elas datadas ou não datadas, corresponderiam a encomendas de empresários da cena fluminense, principalmente Furtado Coelho. Por conseguinte, o autor acaba por sugerir, de forma implícita, que Machado dispunha de pouca autonomia para escolher em qual texto trabalharia, tendo-se em vista que havia uma "demanda quando uma obra alimenta o consumo do público, na qual a orientação ou a utilização não depende[ria] essencialmente do tradutor"[267]. Porém, se em algum momento fosse permitido a Machado de Assis determinar qual composição dramática seria por ele traduzida, de quais critérios se valeria para a escolha? Para além das frustrações experimentadas por Machado em suas primeiras imitações, como veremos, apresento, pois, uma hipótese dentre as muitas possíveis, ou seja, coerente com seus princípios, suas escolhas poderiam vincular-se ao conteúdo político presente no texto original. É precisamente este traço que podemos observar na imitação *Hoje avental, amanhã luva* e na tradução *Os burgueses de Paris*, que passamos a analisar.

1.1 Cá está a criadinha

Como observado, a comédia em um ato *Hoje avental, amanhã luva*, publicada entre 20 e 27 de março n'*A Marmota*, não pode ser considerada uma tradução de Machado de Assis, uma vez que foi "imitada" a partir da comédia *Chasse au Lion*, de Gustave Vattier[268] e Emilie Najac, representada pela primeira vez no teatro Odéon, em Paris, a 19 de maio de 1852[269]. A distância

[266] Cordier, J. (et al). *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*. Organização, introdução e notas Jean-Michel Massa. Tradução Machado de Assis. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.
[267] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 57.
[268] João Roberto Faria refere-se a Gustave Nadeau como sendo o co-autor da comédia em um ato *Chasse au lion*. Assis, Machado de. *Teatro de Machado de Assis* op. cit., p. xii.
[269] Sobre a estréia da comédia *Chasse au lion*, Jules Janin, crítico teatral do *Journal de Débats* registrou: "A l'Odéon, deux petites comédies en belle prose ont signalé la semaine. On nous a raconté d'abord *la Chasse au Lion*, qui est une bête assez facile à prendre, au dire des jeunes chasseurs MM. Wattier et Najac. Ce lion n'est déjà plus jeune; adonis de cinquante ans, il a connu des jours meilleurs quand sa crinière était noire et quand ses dents étaient blanches. Il était alors une façon de maître et seigneur pour les biches peu effarouchées des bocages du Helder et des

que separa uma imitação de uma tradução é, pois, considerável. Neste sentido, Jean-Michel Massa, ao justificar a exclusão dessa comédia de sua análise, afirma em *Machado de Assis, tradutor*, que "apesar da referência explícita a um texto estrangeiro, a contribuição de Machado de Assis é tamanha que temos diante de nós uma obra repensada, senão reescrita"[270]. O enredo da versão machadiana publicada no bissemanário de Paula Brito, nos mostra como a criada Rosinha, usurpando o pretendente de sua patroa, Sra. Sofia de Melo, o Sr. Durval, ascendeu socialmente, passando do avental às luvas. Para Massa, no entanto, "as modificações realizadas na peça francesa fazem aparecer claramente as intenções do adaptador". Machado, mediante alusões bem precisas, soube moldar com maestria a trama, originalmente estrangeira, à realidade brasileira por intermédio de alguns recursos como "[...] uma alfinetada no *Jornal do Commercio*, um palavra amável para o perfumista da Corte, o francês Desmarais, uma alusão às estradas de ferro, a determinado banqueiro, etc"[271].

No entanto, embora Machado de Assis tenha se esmerado em adaptar a trama francesa ao cenário fluminense, como defende Massa, podemos observar, baseando-nos no resumo do enredo da comédia publicado pelo crítico teatral Théophile Gautier, no folhetim do jornal *La Presse*, na

---

plaines de Lorette! Aujourd'hui, hélas! Le malheureux! Il est la proie et le jouet du gibier d'autrefois; lion traqué, lion cornu, lion qui tombe dans les filets tendus par Mlle Floreta et M. François! On s'amuse a beau jeu de cette bête, et l'on applaudit, sans que l'applaudissement tire a conséquence, la curée et l'esprit de MM. Wattier et Najac." (Ao Odéon, duas pequenas comédias em bela prosa assinalaram a semana. Temos primeiro *Chasse au lion*, que é, por sua vez, um fera bastante fácil a se domar, segundo nos conta os jovens caçadores Wattier e Najac. Este leão já não é mais jovem; Adônis cinqüentão conheceu dias melhores quando sua juba era negra e seus dentes brancos. Foi então mestre e senhor das corças pouco intimidadas com o bosque Helder e as planícies de Lorette! Hoje, ah, infelizmente! Oh infeliz! Tornou-se presa e brinquedo de sua antiga caça; leão perseguido, leão traído, leão que caiu nas redes esticadas por Floreta e por François! Pode se divertir no belo jogo dessa fera, e aplaudi-lo, sem que o aplauso tenha, por conseqüência, tirado a presa e o espírito dos senhores Wattier e Najac). A outra comédia apresentada no Odeon naquela semana foi, de acordo com Jules Janis, *Le Bougeois* de Clément Caraguel. Cf. *Journal de Débats*, Paris, 24/05/1852, p. 1. Disponivel em: <www.gallica.bnf.fr>. Acessado em: 04/06/2009. No ano seguinte, no entanto, Cornelios Holff, no volume *Mystéres des théatres: 1852*, espécie de almanaque do teatro francês do ano de 1852, foi pouco elogioso com a comédia *Chasse au lion*: "MM. de Najac et Vattier sont jeunes; espérons qu'ils feront mieux une autre fois, qu'ils respecteront un peu plus le réalisme, qu'ils ne feront pas de la fantaisie pour la fantaisie, qu'ils inventeront des situations moins ennuyeuses, qu'ils soigneront un peu plus leur style, qu'ils aiguiseront leurs pointes et qu'ils se feront jouer ailleurs qu'à l'Odéon: c'est ce que je leur souhaite et leur désire". (O Sr. de Najac e Vattier são jovens; espereremos que façam melhor uma outra vez, que respeitem um pouco mais o realismo, que não façam fantasia por fantasia, que inventem situações menos fastidiosas, que cuidem mais de seu estilo, que afiem mais suas facas e que que vão representar noutro lugar que não no Odéon: é isso que aspiro e lhes desejo). Cf. Goncourt, Edmond de; Goncourt, Jules de; Holff, Cornélius. *Mystéres des théatres*: 1852. Paris: Librairie Nouvelle, 1853. p. 237. Disponível em: <www.gallica.bnf.fr>. Acesso em: 04/06/2009.

[270] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 17.

[271] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 272. Por outro lado, existe também a possibilidade de se empreender um estudo crítico-filológico de *Hoje avental, amanhã luva* a partir da edição de *Chasse au lion* disponível no acervo do Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. Os dados deste exemplar estão disponíveis em: <http://www.realgabinete.com.br/ASP/detalhes.asp?id=106739>. Acesso em 04/06/2009.

semana posterior a sua estréia em Paris, que o imitador brasileiro manteve elementos estruturais da trama original:

> *La Chasse au lion*, comédie en un acte et en prose, MM. de Najac e Waltier.
> Il ne s'agit nullement ici d'une chasse à la Gérard, d'un affût silencieux dans une de ces gorges de l'Atlas oú le fauve félin vient boire au coucher du soleil, à la source des antilopes et des gazelles. Le lion de MM. Najac et Waltier a des griffes gantées de blanc, une crinière artistement frisée, dans laquelle scintillent quelques rares fils d'argent; il ne déchire pas les biches sur le gazon sanglant; cet un homme charmant, de moeurs spirituelles et galantes, et il est chassé par une certaine Florette qui, à force de servir les faciles amours de cas duchesses de la Bohéme qu'on voit se promener aux Champs-Elysées, en calèche à la daumont ou en petit-coupé, s'est aperçu qu'elle était tout aussi jolie, tout aussi élégante, tout aussi usagée que ses maîtresses. Da soubrette, elle veut devenir grande dame, grande dame de la rue Notre-Dame-de-Lorette, bien entendu. Elle dresse ses batteries en conséquence et c'est sur M. de Rouvray, le lion mûr dont nous venons de parler, qu'elle jette son dévolu.
> M. de Rouvray, un peu fatigué de la vie de Paris, vient de passer deux mois ou fond du Nivernais, dans un de ses châteaux, ou il s'est mis au vert. Cette solitude ne lui a pas fait oublier les promesses de son existence fashionnable; il n'a pas oublié la maîtresse de Florette ni Florette elle-même, qu'il a un peu aimeé dans ce temps-là.
> Florette, tout à ses projets, revive adroitement cette étincelle perdue, dont elle se promet de faire un beau feu bien flambant. Quelque indiscrétions lâchées à propôs sur le compte de sa maîtresse, calment l'ardeur de M. de Rouvray et lui donnent à réfléchir. En passant au salon, il s'arrête plus longtemps dans l'antichambre, et remarque plus en détail combien Florette est jolie et spirituelle. Une cause aussi pique son amor-propre: Ta soubrette reçoit des lettres d'un grand personnage qui lui fait les plus belles propositions, et ouvre à sa jeune beauté l'Eldorado de la richesse. Ce grand personnage n'est autre que François, le propre valet de chambre de M. de Rouvray, qui, enfin, drôle qu'il est, a épousé tout de suite les ambitions de Florette.
> La gentille intrigante se démène si bien, que c'est elle qui revêt un charmant domino rose que M. de Rouvray voulait d'abord ofrir à sa maîtresse, et que la soubrette va au bal de l'Opera avec le lion émérite. Quant un lion s'est laissé traquer dans une loge, au bal masqué, il est pris. La noce se célèbre sans témoin, au café Anglais ou à la Maison d'Or, et voilá Florette grande dame.
> Cette frele intrigue, qui danse sur la point d'une aiguille, amuse par sa légèreté même, son parfum littéraire et les jolis mots dont elle est semée.
> Pierron est parfait dans le rôle du lion; Florette emprunte à Mlle Lorentine Léon sa grace et son esprit, et Tetard joue avec intelligence le rôle du Frontin[272].

[272] "*Chasse au lion*, comédia em um ato e em prosa, Sr. de Najac e Sr. de Waltier. /Trata-se de modo algum aqui de uma caça ao Gérard, de uma investida silenciosa em uma dessas gargantas do Atlas aonde o grande felino vem se refrescar ou se esconder do sol, em busca de antílopes e gazelas. O leão de Najac e Waltier tem garras enluvadas de branco, juba habilmente frisada, da maneira como cintilam alguns raros filhos de dinheiro; não devora os cervos sobre a grama ensangüentada; esse leão é um homem charmoso, de maneiras espirituosas e galantes que foi caçado por uma certa Florette que, por força de servir em casos amorosos de duquesas da Boemia, via-se a passear de caleche ou cupê pela *Champs-Elysées*, percebendo-se igualmente bonita, elegante e experimentada como suas senhoras. A criadinha, quer tornar-se uma grande dama, grande dama da rua Notre-Dame-de-Lorette, naturalmente. Conseqüentemente ela prepara sua artilharia, e é sobre o Snr. de Rouvray, o leão maduro do qual acabamos de falar, que acaba por lançar seus atributos. /Um pouco cansado da vida parisiense, Rouvray acabara de retornar após dois meses em que permanecera em um dos seus castelos, na distante Nivernais, onde entregara-se ao verde. Essa solidão,

Assim sendo, Machado de Assis transformou a criada Florette em Rosinha, o M. de Rouvray em Durval e o *valet de chambre* François no boleiro Bento. Ao que tudo indica, também manteve a esperteza característica dos criados e, além da idade um tanto avançada, a percepção bem pouco aguçada do leão Rouvray, facilmente enganado por esses dois personagens. No que se refere ao enredo, podemos observar na versão original, da forma como esboçado por Théophile Gautier, que Machado também optou por conservar alguns elementos importantes em sua imitação. Entre eles o episódio das cartas recebidas por Florette de um suposto admirador rico, que na verdade tratava-se do criado François disfarçado, assim como a cena do dominó, que iria ser a princípio oferecido por Rouvray à patroa de Florette, mas que no final das contas acabou sendo dado à criada. Florette, neste momento, assim como Rosinha, não ganhava apenas um traje, mas também um marido.

No entanto, Massa nos mostra que Machado de Assis teria reservado para o fim da comédia seu grande trunfo como imitador, o que demonstraria a independência do jovem literato fluminense em relação ao original de Najac e Vattier. Se no termo de *Chasse ou lion* encontramos somente um despretensioso levantar de cortinas, em *Hoje avental, amanhã luva* havia certamente uma mensagem subscrita ao leitor brasileiro nas palavras do personagem Bento, o boleeiro que auxiliou a heroína em sua cruzada rumo à ascensão social. Deste modo, talentosa e astuta, Rosinha seria, nas palavras do biógrafo, "uma inteligência proletária", espécie de exemplo de conduta a ser seguido pelos demais que compartilhavam da sua situação[273]:

---

no entanto, não lhe fez esquecer as antigas promessas; assim, não esquecera a senhora de Florette, nem a própria Florette, por quem foi ligeiramente apaixonado por essa época. /Florette, engajada em seus projetos, habilmente faz reascender essa faísca já apagada, se empenhando em fazer arder a partir dela uma bela fogueira. Deste modo, algumas indiscrições proferidas a propósito de sua senhora além de acalmarem o ardor de Rouvray, lhe oferecem a oportunidade de refletir. Assim, de passagem pelo salão, Rouvray se atém por certo tempo na antecâmara para observar detalhadamente o quanto Florette era de fato bonita e espirituosa. Porém, seu amor próprio é logo ferido, pois a criada passa a receber cartas de um grande personagem que lhe faz as mais belas propostas, oferecendo a sua jovem beleza um Eldorado de riquezas. Esse personagem não é outro senão François, criado de Rouvray, que, engraçado como só ele, acaba por se afeiçoar imediatamente às ambições da criada Florette. /A graciosa intrigante age tão bem que consegue tomar para si o charmoso dominó rosa que Rouvray ofereceria à sua senhora, e com ele vestida a criadinha vai ao baile da Ópera acompanhada pelo leão emérito. Quando um leão deixa-se perseguir num camarote de um baile de máscaras, ele é logo capturado. O casamento é celebrado sem testemunhas, no *Café Anglais* ou na *Maison d'Or*, e *voilá*, temos Florette transformada em grande dama. /A intriga frágil, que dança sobre a ponta de uma agulha, diverte pela sua ligeireza, seu perfume literário e pelas belas palavras semeadas. /Pierron está perfeito no papel do leão; Florette empresta à menina Lorentine Léon sua graça e seu espírito, e Tetard desempenha com inteligência o papel de Frontin". *La Presse*, Feuilleton de la Presse, Paris, 24/05/1852, p. 1-2. Disponível em: <www.gallica.bnf.fr>. Acesso em 04/06/2009.

[273] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 272-273.

ÚLTIMA CENA

> BENTO (*abrindo a porta do F...)* – Ninguém mais! Desempenhei bem o meu papel: estou contente! Aquela subiu um degrau na sociedade. Deverei ficar assim? Alguma baronesa não me desdenharia decerto. Virei mais tarde. Por enquanto, vou abrir a portinhola. (*vai a sair e cai o pano*)[274].

Em uma sociedade regida por políticas paternalistas de dominação, em que, como nos mostra Sidney Chalhoub, "é central o sentido de ocultamento de interesses e solidariedades horizontais entre 'dominados', 'subordinados', 'subalternos' [ou] 'dependentes'"[275], podemos observar na aliança entre a criada e o boleeiro uma interpretação do discurso político possível entre os dominados. Deste modo, a hipótese que apresento para a leitura dessa comédia não se afasta em demasia dos argumentos do historiador. Para Chalhoub, "Machado, em vários de seus escritos, testemunhou e analisou sistematicamente o ponto de vista do dominado"[276]. Por conseguinte, ao escolher "imitar" ou "adaptar" uma comédia por si baseada em princípios liberais e democráticos como *Chasse ou lion*, ainda alterando seu final no intuito de sublinhar esses princípios, como defende Massa, temos que Machado de Assis procurava manter-se coerente aos princípios políticos defendidos na séria "Revista de teatros", extinta havia somente três meses antes, com o fim da revista *O Espelho*. Portanto, podemos afirmar que Machado fazia política com a mesma pena que escrevia crítica teatral e imitava comédias do repertório francês.

Na primeira cena ficamos sabendo que Durval ao retornar ao Rio de Janeiro, durante o Carnaval de 1859, depois de dois anos de exílio na roça, vai até a casa de Sofia de Melo, almejando reatar um antigo romance com a distinta senhôra. Porém, em sua "sala elegante", onde se desenrolarão os fatos, encontra-se com a criada Rosinha, também uma "velha conhecida" de outros carnavais. Galanteador, o leão depressa se precipita sobre a criada, primeiro com palavras doces, ressaltando o quanto ela tinha mudado, "como mudam as flores em botão", e que havia ficado "mais bela", para em seguida tentar forçar-lhe um beijo, gesto que faz Rosinha "fugir com severidade":

---

[274] *A Marmota*, n. 1.146, 27/03/1860. p. 3.
[275] Chalhoub, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: _____; Pereira, Leonardo A. de M. *A história contada*, op. cit., p. 97.
[276] Chalhoub, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: _____; Pereira, Leonardo A. de M. *A história contada*, op. cit., p. 99.

DURVAL – E então! Foges agora! Em outro tempo não eras difícil nas tuas beijocas. Ora vamos! Não tens uma amabilidade para este camarada que de tão longe volta!

ROSINHA – Não quero graças. Agora é outro cantar! Há dois anos eu era uma tola inexperiente... mas hoje![277]

Algo fez com que "hoje" não fosse como antigamente e Rosinha, pelo que podemos observar não é mais uma "tola inexperiente", sabendo colocar limites às pretensões do velho "camarada" beijoqueiro. Talvez se cedesse naquele momento fatídico, seu destino, de fato, seria selado por um beijo. O beijo que a transformaria em conquista fácil. Sua posição é, pois, extremamente frágil no momento do ataque. Por um lado, a criada tem consciência do poder da vontade de Durval e, por outro, também sabe que no mínimo deslize, suas chances de ascensão estariam perdidas. Por isso, na fala seguinte trata logo de mudar o rumo da prosa, perguntando sobre a permanência ou não de Durval na Corte. Este, por sua vez, diz que ficará:

ROSINHA – Tenciona ficar aqui no Rio?

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

ROSINHA (*fugindo*) – Não teme queimar as asas?

DURVAL – Em que fogo? Ah! nos olhos de Sofia! Está mudada também?

ROSINHA – Sou suspeita. Com seus próprios olhos o verá.

DURVAL – Era elegante e bela há bons dois anos. Sê-lo-á ainda? Não será? Dilema de Hameleto. E como gostava de flores! Lembras-te? Aceitava-m'as sempre não sei se por mim, se pelas flores; mas é de crer que fosse por mim.

ROSINHA – Ela gostava tanto de flores!

DURVAL – Obrigado. Diz-me cá. Por que diabo sendo uma criada, tiveste sempre tanto espírito e mesmo...[278]

[277] *A Marmota*, n. 1.144, 20/03/1860. p. 2.
[278] *A Marmota*, n. 1.144, 20/03/1860. p. 2.

A vida na roça tinha pouco a oferecer ao dândi em relação à vida agitada da Corte. Em seu retiro bucólico, certamente o Sr. Durval jogara muito gamão. Contudo, podemos desconfiar que o cultivo do café e das batatas fora na verdade legado a seus escravos. Por fim, "cansada", a borboleta deixa a crisálida e voa em busca de outros jardins. E tome outro quase-beijo forçado, ao qual Rosinha de novo foge, advertindo sobre o risco que corria tão faceira borboleta, podendo em suas investidas "queimar as asas". Durval responde dizendo que se suas asas tivessem de queimar em algum lugar, que queimassem nos olhos de Sofia, não nos de sua criada. Neste momento da trama, a patroa de Rosinha representava ao distinto senhor não apenas um, mas dois dilemas de Hameleto: o primeiro seria se Sofia teria ou não se mantido ainda bela e o segundo se aceitava as flores que ele lhe enviava simplesmente pelas flores, ou se pelo remetente. Dilema shakespeariano ironicamente desfeito por Rosinha com a fala: "Ela gostava tanto de flores!". Eis que então surge para Durval um terceiro dilema, desta vez não shakespeariano, mas genuinamente machadiano: "Diz-me cá. Por que diabo sendo uma criada, tiveste sempre tanto espírito"?

Este novo dilema, reportando-nos uma vez mais a Chalhoub, surge da dificuldade de indivíduos da feitura de Durval perceberem a "alteridade" e a "autonomia" de indivíduos subalternos como Rosinha, uma vez que às "práticas autônomas dos dominados não eram atribuídos, via de regra, sentidos de alteridade, menos ainda de antagonismo"[279]. Nosso Édipo, melhor dizendo, nosso Durval, estava prestes a sucumbir diante dessa graciosa esfinge. E sucumbirá, como veremos, visto que tais dilemas e enigmas permanecerão para ele indecifráveis. Adiante, encontramos outro fragmento da sexta cena, que ilustra perfeitamente o que tenho argumentado. Rosinha, a respeito dos olhos de Durval o leva ao espelho e diz:

> ROSINHA (*indo ao espelho*) – Mire-se neste espelho.
>
> DURVAL – Aqui me tens.
>
> ROSINHA – O que vê nele?
>
> DURVAL – Boa pergunta! Vejo-me a mim próprio[280].

[279] Chalhoub, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: _____; Pereira, Leonardo A. de M. *A história contada*, op. cit., p. 97.
[280] *A Marmota*, n. 1.145, 23/03/1860. p. 3.

Vendo somente a si próprio Durval não era capaz de ver mais nada. Sua miopia social fica igualmente demonstrada em um pequeno monólogo, no início da segunda cena. Nesta ocasião, pouco antes da entrada do boleeiro Bento, exclama: "Bravo! A pequena não é tola... tem mesmo muito espírito! Eu gosto dela, gosto! Mas é preciso dar-me ao respeito"[281]. Ou seja, é preciso ter-se em vista antes dela. No entanto, mesmo atribuindo espírito a Rosinha, enquanto nosso Durval-Narciso se admira, ficamos sabendo que a criada tinha mais que isso, tinha consciência de sua posição e de suas possibilidades de duelo. Assim, no início da quarta cena, estando só, Rosinha proclama aberta a peleja:

> ROSINHA – Muito bem, Snr. Durval. Então voltou ainda? É a hora da minha vingança. Há dois anos, tola como eu era, quiseste seduzir-me, perder-me, como a muitas outras! E como? mandando-me dinheiro... dinheiro! – Media as infâmias pela posição. Assentava de... Oh! mas deixa estar! vais pagar tudo... Gosto de ver essa gente que não enxerga sentimento nas pessoas de condição baixa... como se quem traz um avental, não pode também calçar uma luva![282]

Certamente foi por frases como: "media as infâmias pela posição" e "não enxerga sentimento nas pessoas de condição baixa", que a heroína mereceu de Massa, como anteriormente notado, o epíteto de "inteligência proletária". Todavia, tanto cálculo não será em vão, visto que ao final da comédia Rosinha finalmente calçará as luvas da ascensão social casando-se com Sr. Durval. No entanto, antes de encerrarmos a análise, ocupemo-nos por um momento com as cenas VIII e IX, onde o desfecho que revelamos há pouco se precipita por meio de um ramalhete de flores enviado a Rosinha por um certo "admirador misterioso", isto é, o boleeiro Bento disfarçado de fidalgo espanhol:

> CENA VIII
> DURVAL e BENTO (*de paletó, chapéu e palha, sem botas*)
>
> BENTO (*mudando a voz*) – Para a Snra. Rosinha. (*põe o ramalhete sobre a mesa*).
>
> DURVAL – Está entregue.
>
> BENTO (*á parte*) – Não me conhece! Ainda bem.
>
> DURVAL – Está entregue.

[281] *A Marmota*, n. 1.144, 20/03/1860. p. 3.
[282] *A Marmota*, n. 1.145, 23/03/1860. p. 3.

BENTO – Sim, senhor! (*sai pelo fundo*)

CENA IX

DURVAL (*só, indo buscar o ramalhete*) – Ah! ah! flores! A Snra. Rosinha tem quem lhe mande flores! Algum boleeiro estúpido. Estas mulheres são de um gosto esquisito às vezes! – Mas como isto cheira! Dir-se-ia um presente de fidalgo! (*vendo a cartinha*) Oh! Que é isto? Um bilhete de amores! E como cheira! Não conheço esta letra; o talho é rasgado e firme, como de quem desdenha. (*levando a cartinha ao nariz*) Essência de violeta, creio eu. É uma planta obscura, que também tem os seus satélites. Todos os têm. Esta cartinha é um belo assunto para uma dissertação filosófica e social. Com efeito: quem diria que esta moça, colocada tão baixo, teria bilhetes perfumados!... (*leva ao nariz*) Decididamente é essência de magnólias![283]

Durval foi facilmente ludibriado pela criada e pelo boleeiro. Bastou esse tomar um paletó, um chapéu de palha, tirar as botas e mudar um pouco a voz para que seu patrão não o reconhecesse. Mas, recursos cênicos a parte, fica patente, não somente nesta cena, mas no decorrer da comédia, certas limitações espirituais da personagem Durval, sobretudo em contraste com a astúcia dos personagens subalternos. Na nona cena Durval estranha o fato de Rosinha receber flores, cogitando ser o remetente do mimo "algum boleeiro estúpido". Temos até a impressão de que, num rompante de curiosidade combinada à prerrogativa senhorial, Durval chegará a romper o lacre da carta. A civilidade, ao que parece, foi mantida por alto custo, o que não o impede, contudo, de examinar atentamente o envelope. Um exame que, por conseguinte, não o permitia nem sequer distinguir com clareza a essência que perfumava a carta: "essência de violeta, creio eu", não "decididamente é essência de magnólias".

Sidney Chalhoub evidencia certa continuidade entre as personagens femininas de Machado de Assis, afirmando que "Capitu é a edição revista e ampliada das astúcias de Helena – ou, mais rigorosamente, de Iaiá Garcia, que é a versão desabrochada de Helena"[284]. No domínio teatral da obra de Machado, Lúcia Granja assinala algo bem semelhante a respeito da personagem Carlota, da comédia *O caminho da porta*:

> [Carlota] faz-nos antever outras personagens femininas do conto e do romance machadianos, aquelas que têm em seu poder a condução do todo ou de parte importante do enredo: a veleidade e capricho de D. Benedita no conto homônimo; a

[283] *A Marmota*, n. 1.146, 27/03/1860. p. 1.
[284] Chalhoub, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, op. cit., p. 85.

> força e a influência de Capitu e Sofia Palha; o mistério e sedução de D. Conceição, em *Missa do galo*, entre outras. Mulheres que, praticamente, só se detêm, e muitas vezes aparentemente apenas, ante a arbitrariedade masculina da sociedade patriarcal. Mulheres não passivas, até arrogantes, que carregam consigo o princípio dramático[285].

Rosinha, além de se inscrever nessa vasta galeria de personagens femininas, apresenta-se na raiz dessas filiações. Em *Hoje avental, amanhã luva* é a heroína a mola dramática que impulsiona o enredo. Portanto, não nos seria difícil encontrar similaridades entre as demais personagens femininas do teatro machadiano, como Rosinha e Carlota, com outras dos contos e romances do autor, como D. Benedita e Capitu. Todavia, a astúcia das mulheres de Machado só é perceptível quando contrastada com personagens masculinos, que, por sua vez, como observamos em Durval, encarnam o extremo oposto da agudeza feminina, ou seja, dignitários que costumam se atrapalhar até mesmo com essências florais, que dirá com outras "cousas". Exemplar desta outra galeria de personagens é certamente Morin, protagonista de *Os burgueses de Paris*, que passamos a analisar.

1.2 Burgueses parisienses e gêneros musicados

Na tradução da comédia-vaudeville em 3 atos e 6 seis quadros *Os burgueses de Paris*, realizada por Machado de Assis a partir do original de Dumanoir, Clairville e Jules Cordier, também encontramos uma criada chamada Rosinha. No entanto, é o burguês Morin o personagem principal dessa composição cujo sentido político foi logo notado por Théophile Gautier em seu folhetim publicado no jornal *La Presse* a 17 de junho de 1850, no qual comentava a estréia de *Le Bourgeois de Paris* no Théâtre Gymnase:

> Gymnase – Le *Bourgeois de Paris*, ou les *Leçons au pouvoir*, vaudeville en 3 actes et 6 tableaux, de MM. Dumanoir, Clairville et Jules Cordier.
>
> Il est probable que M. de Balzac, l'auteur des *Petits bourgeois*, comédie inédite, n'intentera aucun procès en contrefaçon à MM. Dumanoir, Clairville et Jules Cordier, auteurs nommés du *Bourgeois de Paris*, car l'illustre romancier semble s'être définitivement retire du théâtre, et peut-être, hélas! du roman. Il faut son analyse déliée, son observation tenace et profonde, ce coup d'oeil patient qui tient de la loupe pour saisir et raconter l'histoire

[285] Granja, Lúcia. *À roda dos jornais (e teatros)*, op. cit., p. 246.

> naturelle du bourgeoisisme, cette cryptogamie humaine des grandes villes. MM. Dumanoir et Clairville n'ont envisage que le bourgeois politique[286].

Enquanto Balzac conseguira abarcar em sua obra toda multiplicidade do universo burguês os três autores de *Le bourgeois de Paris* restringiram sua atenção ao burguês político. Não exatamente político, mas politiqueiro, esboçado, de acordo com Gautier, sobre o pano de fundo da comédia. Por conseguinte, o enredo é simples, pois delineia entre canções e diálogos as desventuras do burguês Morin, proprietário de uma loja de tecidos, com a conturbada política francesa entre os anos de 1848 e 1850, período em que se passa a comédia. Neste sentido, segundo Massa, que comparou os manuscritos de Machado de Assis aos originais franceses, esse vaudeville, na França, tinha objetivos políticos bem precisos:

> Na França a peça era política. Tratava-se de conquistar a adesão ao regime do Príncipe Napoleão. Peça de atualidade. Assiste-se às eleições de 13 de março de 1850 e a peça é encenada a 10 de junho de 1850. De acréscimo assiste-se a inauguração da Segunda República (fevereiro de 1848), à eleição da Assembléia Constituinte (23 de abril de 1848), movimento de 13 de junho de 1849, às vésperas de sua queda. A peça esta mergulhada na atualidade, no momento presente. É uma peça de circunstância[287].

Ainda de acordo com Massa, os três autores buscavam "ridicularizar os burgueses, desmascarar suas imposturas e fazer rir às suas custas", tentando aliciar com este procedimento novos adeptos para o regime do então presidente Luis Napoleão[288]. Portanto, podemos nos questionar sobre os motivos que levaram uma peça escrita com essas finalidades a ser traduzida por Machado de Assis, por sua vez, também autor de poemas como *O epitáfio de México* em que se opunha com veemência ao despotismo desse governante francês[289]. Massa, a esse respeito,

---

[286] "Ginásio – os *Burgueses de Paris*, ou as *Lições ao poder*, vaudeville em 3 atos e 6 quadros, dos senhores Dumanoir, Clairville e Jules Cordier./ É provável que Balzac, autor de os *Pequenos burgueses*, comédia inédita, não moverá nenhum processo contra Dumanoir, Clairville e Jules Cordier, autores de os *Burgueses de Paris*, porque o ilustre romancista parece ter-se definitivamente retirado do teatro, e talvez, infelizmente, do romance. Foi necessária sua análise delicada, sua observação tenaz e profunda, seu olhar paciente sobre uma lupa para apreender e contar a história natural do burguesismo, esta criptogamia humana das grandes cidades. Dumanoir e Clairville apenas encaram o burguês político". Cf. *La Presse*, Paris, 17/06/1850, p. 2. Disponível em: <www.gallica.bnf.fr>. Acesso em 05/06/2009.

[287] Cordier, J (et al). *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*, op. cit., p. 21.

[288] Cordier, J (et al). *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*, op. cit., p. 21.

[289] As quatro estrofes d'*O epitáfio do México* integraram o volume *Crisálidas*, de 1864. De acordo com Galante de Souza, esta poesia foi recitada pela primeira vez em um sarau realizado por ocasião das despedidas ao pianista Artur Napoleão, a 22 de novembro de 1863. Cf. Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 376. Em relação a Luis Napoleão, este após ter sido eleito presidente da França em 1850, torna-se, com apoio da burguesia,

sugere que Machado de Assis ao suprimir o subtítulo presente no texto original, *Les leçons au pouvoir*, ou seja, "As lições ao poder", igualmente excluía o sentido político, como concebido na França, de sua tradução. Assim sendo, nas palavras de Massa, à tradução machadiana de *Les bourgeois de Paris* restava "apenas o entretenimento, o cômico, o burlesco, os versos de mirliton[290] que ridicularizam uma classe social, os burgueses, os comerciantes"[291].

Não temos como precisar a data em que Machado de Assis debruçou-se sobre o texto de Dumanoir, Clairville e Cordier, nem se ele foi efetivamente representado no Brasil. Para Galante de Sousa, esta tradução foi realizada entre 1855 e 1859[292], já Massa, em *Machado de Assis, tradutor*, sugere os anos de maior atividade de Machado como tradutor teatral, entre 1865 e 1868[293]. Deste modo, não há como sabermos se *Os burgueses de Paris* antecede, ou não, a imitação *Hoje avental, amanhã luva*. Contudo, creio ser viável a hipótese que Massa oferece para explicar o interesse de Machado de Assis nesta comédia-vaudeville. Assim, do lado de cá do Atlântico, por intermédio de Morin, bem como por intermédio de seu parente próximo Durval, da imitação de *Chasse au lion*, o tradutor/imitador poderia ter de fato interesse em ridicularizar a burguesia escravocrata fluminense.

Imperador em 1852. Dez anos mais tarde, intervém no México colocando o arquiduque austríaco Maximiliano no trono deste país. Foi precisamente a invasão do México, em 1862, que inspirou os versos de Machado de Assis:

[...]
Venceu a força indômita;
Mas a infeliz vencida
A mágoa, a dor, o ódio,
Na face envilecida
Cuspiu-lhe. E a eterna mácula
Seus louros murchará.

E quando a voz fatídica
Da santa liberdade
Vier em dias prósperos
Clamar à humanidade,
Então revivo o México
Da campa surgirá.
Cf. Assis, Machado de. *Obra completa*, op. cit., v. 3, p. 22. Lembremos também da personagem Rubião do romance *Quincas Borba* que, em sua loucura, acreditava ser o Imperador dos franceses.

[290] Uma das definições de mirliton é "2. Qualquer tipo de objeto (brinquedo, lata, prego, canudo ou papéis) utilizado improvisamente como instrumento musical". Dourado, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 207. A partir daí podemos entender a expressão versos de mirliton empregada por Massa como se referindo a versos improvisados, de pouca qualidade técnica.

[291] Cordier, J (et al). *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*, op. cit., p. 21.

[292] Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 175.

[293] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 41.

Neste sentido, a volubilidade de Morin pode ser observada na sétima cena do primeiro quatro, no momento em que descobre que o nobre Leonce, marquês de Berny, ama e deseja casar-se com sua filha Clotilde. Para melhor compreendermos este episódio, no entanto, é necessário voltarmos algumas cenas, no instante em que o burguês desferia impropérios contra os nobres e a nobreza:

> MORIN – De certo, o Senhor é nobre, o senhor é marquês... Mas não é uma razão para que lhe fales sempre nisso... É impolítico... É grosseiro... Isso nunca se faz... E além disso, por ventura desde 1789 e 1830, existe ainda diferenças ou privilégios de casta?... (*A Leonce*) Há de achar-me demasiado radical, não é assim?... Mas eu sou do meu século... Tomo sempre o partido dos fracos contra o forte, dos operários contra os amos... Os amos são muitas vezes tão injustos!... (*descobrindo os caixeiros que comem pão*) Mas trabalhem senhores! Que diabos estão aí fazendo?... Pensam que eu lhes pago para que passem o tempo a devorar gulodices?
>
> A SENHORA MORIN – Porém, meu amigo, é hora em que estes senhores almoçam...
>
> MORIN – Pois que vão almoçar a outra parte!... Pensam que estão aqui na Casa Dourada ou no Café Inglês?... (*Cliquot que acaba de entrar*) Que é que queres?
>
> CLIQUOT – Trago o crepe da China que o senhor pediu[294].

Morin diz ser um homem do seu século. Afirma estar do lado dos oprimidos e contra os opressores e que, depois das duas Revoluções Francesas, os privilégios de casta caíram definitivamente por terra. Entretanto, na mesma fala, ralha injustamente com seus caixeiros, contradizendo os princípios que afirmava cultivar. De modo bem semelhante suas idéias sobre a nobreza em breve mudarão, tendo em vista que sua filha se tornará uma marquesa:

> LEONCE – Senhor Morin, eu sou nobre...
>
> MORIN (*Consigo irritado*) – Nobre... (*A Leonce*) Pois bem! Sim, convenho, o senhor é marquês...
>
> LEONCE – É um crime aos seus olhos... E seria uma grande desgraça aos meus, se este título, que eu tenho de acaso...
>
> MORIN – Isso é verdade... O acaso...

[294] Cordier, J (et al). *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*, op. cit., p. 30-31.

LEONCE – Se este título, digo eu, lhe fizesse rejeitar o pedido que tenho a honra de fazer-lhe assim como à senhora... Da mão da menina Clotilde, sua filha.

MORIN (*estupefato e procurando dominar a surpresa e a alegria*) – Ora essa!... Minha mulher... Ouviste?... Será possível!...

A SENHORA MORIN – Sim, meu amigo, eu sabia que este senhor ama nossa filha... Ela fez-me confidência disso...

CLOTILDE (*suplicante*) – Meu pai!...

A SENHORA MORIN – Não ralhas com ela... Eu já o fiz a meu turno... Porque um marquês... Certamente que com o teu ódio à nobreza, não consentirás nunca...

MORIN (*embaraçadíssimo*) – É verdade que... Esta nobreza do diabo... Causou-nos tanto... Causou-nos tanto, que eu não sei mais que nos causou... É de fazer doido.

LEONCE (*tristemente*) – Assim, o senhor recusa...

MORIN – Ora... Ora... Não! Aceito! (*consigo*) Meu genro, um marquês!... (*A Clotilde*) Abraça-me, minha filha! (*a parte*) Marquesa!

CLOTILDE – Ah, meu bom pai!

LEONCE – Ah! Senhor![295]

Ao ver sua filha Clotilde ascendendo da burguesia à nobreza, Morin se esquece dos rancores que nutria em relação a essa classe, chegando a afirmar, nos versos que canta em seguida, que era assim que entendia e colocava em prática o princípio da igualdade. Porém, mais uma vez o burguês iria se contradizer, pois seu filho Casimiro, aproveitando o ensejo e a alegria de Morin, declara seu amor pela criada Rosinha:

CASIMIRO (*vivamente*) – Neste caso, meu pai, eu, que amo Rosinha...

MORIN: Hein?... Rosinha?... a condessa Rosinha?... a marquesa Rosinha?... Não conheço... Quem é essa Rosinha...

CASIMIRO: É Rosinha que está aqui, medindo a renda.

MORIN (*com explosão*) – Uma jornaleira!... Uma burguesa!...

CASIMIRO – Mas...

[295] Cordier, J (et al). *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*, op. cit., p. 38.

MORIN – Quando a tua irmã vai desposar... Ela, a marquesa coraria...

CLOTILDE: Oh! Não, meu pai!

MORIN (*sem escutá-la*) – Mas o marquês, meu genro, coraria...

LEONCE: Oh! Não, senhor!...

MORIN (*sem escutá-lo*) – Mas a marquesa, minha mulher, coraria... (*consigo*) Vamos, estou me atrapalhando!... (*alto a Casimiro*) Uma jornaleira!

CASIMIRO – V. Mercê dizia que todos os homens são iguais.

MORIN – Os homens, sim! Mas as mulheres!... A Carta não diz: "As mulheres são iguais perante a..." Seria um erro[296].

Morin claramente usava dois pesos e duas medidas. O princípio de igualdade que permitia que sua filha desposasse um marquês não era o mesmo para que seu filho se case com uma jornaleira que trabalha em sua loja. Portanto, por meio do riso causado pela comicidade da cena, almejava-se mostrar a ambigüidade dos valores morais e, por conseguinte, políticos do personagem Morin. Contudo, depois de proclamada a Segunda República, em 1848, o pai de Rosinha receberá um importante cargo no novo regime, o que ao mesmo tempo fará com que Morin consinta sem reservas no casamento da jovem com Casimiro. Neste sentido, as mudanças nos panorama político da França, presentes no enredo da comédia, também dão ensejo para que Morin demonstre sua incoerência, afirmando ser "republicano da velha" quando de fato não o era:

MORIN – Oh! Certamente... Por que se esquece depressa os serviços feitos... Acreditam que eu, eu, que gritei: "Viva a reforma!" eu que sou um republicano da velha... (*interrompendo-se*) Eu que não queria a república, é verdade, mas contribui, sem querê-lo, contribuí para o seu triunfo... Pois bem! Acreditas tu que ontem, fui chamado, aristocrata... Sim, na rua, um mariola que passava e a quem dei uns calções porque andava pelo rego... Este mariola ousou... Aristocrata!... Não é preciso mais que uma palavra como esta para comprometer um homem...[297]

Entretanto, além das questões políticas presentes nesta tradução é também importante ressaltarmos a desenvoltura de Machado de Assis em verter para o português as canções

[296] Cordier, J (et al). *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*, op. cit., p. 39.
[297] Cordier, J (et al). *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*, op. cit., p. 45-46.

características do *vaudeville*, gênero teatral que mescla diálogos e números musicais. Este, por exemplo, é o caso da polca de abertura de *Os burgueses de Paris*:

CORO – Ah! Sirvam (a todo mundo)
Sirvamos (a todo o mundo)
Que entra no dever!
Pois devem
Devemos (como caixeiros)
Os fregueses atender! (como caixeiros)

UMA SENHORA – Vejamos a sua renda.

OUTRA – As fazendas, por favor!

UM HOMEM – De meias uns doze pares.
Quatro coletes, senhor!

UMA SENHORA – Um chapelinho de sol.

UM HOMEM VELHO – Suspensórios, mande vir.
Coletes de brando estofo.
Carapuças de dormir.
(repetir o coro)[298]

Esta desenvoltura poderia ter sido adquirida, caso nos fosse possível datar com precisão a tradução de *Os burgueses de Paris*, pelo trabalho de Machado com textos como *A ópera das janelas* e *O derradeiro paladino*, composições imitadas em 1857 e pertencentes também a gêneros do teatro musicado, como observado anteriormente. Salientemos também que *O derradeiro paladino*, até então desconhecido da produção machadiana, foi recentemente descoberto por Silvia Cristina Martins de Souza, em suas pesquisas sobre o Conservatório Dramático Brasileiro. Mesmo estando perdido o texto de Machado de Assis, Souza nos apresenta o oficio de encaminhamento da peça ao Conservatório, por sua vez, redigido e assinado pelo autor da imitação, bem como o parecer, nada elogioso, como veremos, do censor João José Vieira Souto. Caso semelhante se dá com *A ópera das janelas*, cuja única referência, até o momento, é também o parecer redigido pelo censor José Rufino Rodriguez Vasconcellos, datado de 24 de setembro de 1857. Porém, na medida em que somente dispomos dos pareceres do Conservatório Dramático, esses documentos se tornam valiosos na reconstituição das relações de Machado de Assis com o teatro. Assim sendo, no caso de *A ópera das janelas*, no parecer do censor José

[298] Cordier, J (et al). *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*, op. cit., p. 25-26.

Rufino Rodriguez Vasconcellos, datado, como vimos a pouco, de 24 de setembro de 1857, podemos ler:

> Li a opereta cômica intitulada – *A ópera das janelas* – e no meu entender pode ser representada sem inconveniente, tendo apenas a nota que não haja mais pureza na linguagem e mais vivacidade no diálogo. Creio, porém que deve fazer efeito pela originalidade[299].

De acordo com Massa, não temos notícia se essa opereta, que deveria, segundo o censor do Conservatório, "fazer efeito pela originalidade", foi efetivamente representada no Rio de Janeiro[300]. No entanto, como bem notou Silvia Cristina Martins de Souza, ao analisar este mesmo parecer, o censor "não se absteve de criticar o que considerou duas ausências – a vivacidade no diálogo e a pureza da linguagem"[301]. Deste modo, para José Rufino Rodriguez Vasconcellos, Machado de Assis cometera falhas em sua imitação, sendo uma delas, a que diz respeito à pureza da linguagem, bem grave para um jovem aspirante a literato que defendia em um texto publicado no ano anterior, *Idéias vagas: a comédia moderna*, a concepção do teatro como sinônimo de civilização de um povo. O caso mais grave, no entanto, esta no parecer severo emitido por João José Vieira Souto a 28 de outubro, sobre a imitação *O derradeiro paladino*. Antes, porém, a 11 de setembro, por meio de um ofício cortês e respeitoso, Machado apresentava sua obra ao Conservatório:

> Tenho a honra de emitir a V. Sa., como digno secretário do CDB, a fim de subir a respectiva censura, a ópera cômica em um ato, imitada do francês dos srs. Jaime e Treufeur, pelo abaixo assinado, e intitulado *O derradeiro paladino*.
>
> Rio de Janeiro, 11 de setembro 1857.
>
> Machado d'Assis[302].

O parecer, contudo, não mantinha o mesmo tom:

> O derradeiro paladino, ópera cômica imitada do francês pelo Sr. Machado de Assis, é um péssima tradução ou antes uma verdadeira mutilação da operete bouffe de Jaime e Treufeur intitulada "Crodufer ou le dernier des paladino" [sic], composição grosseira,

[299] Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 313.
[300] Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 19.
[301] Souza, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo, op. cit., p. 210.
[302] Apud Souza, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo, op. cit., p. 213.

> destituída de interesse, sem espírito e forma decente em algumas cenas, sobretudo na última, em que os dois primeiros personagens depois de se terem retirado com cólica (efeito de uma jalapa que haviam tomado em vinho), voltam dizendo um deles que engolira uma espada no princípio da comédia: "Achei a minha espada e bem afiada"; e o outro, que era mudo: "E eu a minha língua".
>
> Entretanto, como a comédia não ofende a religião nem peca contra os poderes políticos do estado e as autoridades constituídas, casos únicos em que o Conservatório se tem mostrado inexorável, poderá V. Exa. O Sr. Cons. Pres. Consentir que seja ela representada; alterando-se todavia a pág. 16 os seguintes versos:
>
> Não cheguei a ver meu pai.
>
> Pois casei anos depois.
>
> E à pág. 28 a fala: "Tem piedade do velho impotente". [grifos originais][303]

Vieira Souto considerou a *O derradeiro paladino* mais que "uma péssima tradução", uma "verdadeira mutilação" do original francês que afirmava conhecer. Souto ainda nos dá algumas pequenas indicações sobre o conteúdo daquela que considerava uma "composição grosseira, destituída de interesse, sem espírito e forma decente em algumas cenas". O censor salienta entre essas cenas a última, na qual os personagens saem de cena com cólicas e voltam dizendo impropérios. Contudo, suprimindo-se a alusão ao velho impotente, presente na página 16 do texto, podia-se representar *O derradeiro paladino* nos teatros fluminenses. Neste ponto, Vieira Souto foi tolhido, assim como Machado de Assis muitas vezes o será, pela resolução do Conservatório de 28 de agosto de 1845, que previa o veto somente às composições dramáticas que pecassem estritamente contra a castidade dos costumes, não contra a castidade da língua. Nestes casos, os censores deveriam anotar os erros, suprimir trechos e fazer emendas, mas em seguida liberar a composição.

O original desta imitação de Machado de Assis, ao que tudo indica, assim como também sugere Souza, tratava-se da opereta bufa *Croquefer ou les dernier des paladins*, cujo libreto fora composto por Louis-Adolphe Jaime e Etienne Tréfeu e a música por Jacques Offenbach[304]. Também ao que tudo indica, esta opereta estreou no início de fevereiro de 1857 no Bouffes-Parisiens, teatro popular de Paris. Talvez em virtude deste fato não encontrei na imprensa francesa um folhetim ou texto crítico comentando a composição de Jaime e Tréfeu. Assim,

[303] Apud Souza, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo, op. cit., p. 213.
[304] Souza, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo, op. cit., p. 214.

somente uma nota no "Bulletin des théâtres" do *Journal des Débats* dava notícias sobre a preparação da estréia:

> On a mis en outre à l'étude plusieurs nouveautés, et d'abord une bouffonnerie moyen-âge, *Croquefer ou le Dernier des Paladins*, qui sera jouée par Pradeau, Leonce, Tayau, Michel et Mlle Mareschal; les paroles sont de MM. Jaime et Tréfeu, la musique est de M. Offenbach[305].

Os dois outros sucessos em cartaz no Bouffes-Parisiens, dos quais o redator da nota se referia, eram as operetas que *Les trois baisers du Diable* e *Deux aveugles – Os três beijos do Diabo* e *Os dois cegos*. Já em relação *A ópera das janelas*, Massa sugere que o original utilizado por Machado de Assis teria sido a opereta em um ato *Opéra aux fenêtres*, com libreto composto por Havely e música de L. Gastinel. Ainda segundo Massa, esta composição de Havely teria subido a cena pela primeira vez a 15 de maio de 1857 no mesmo teatro. É comum encontrarmos nos jornais parisienses deste período a lista de espetáculos em cartaz nos diversos teatros em funcionalmente na capital francesa. Neste sentido, o pequeno anúncio abaixo é esclarecedor (Figura 2), pois mostra como as peças imitadas seqüencialmente por Machado de Assis e apresentadas ao Conservatório em setembro de 1857 estavam a pouco, em maio, sendo encenadas juntas no Bouffes-Parisiens, indício de que Machado de fato mantinha-se informado a respeito da cena teatral francesa[306].

[305] "Além disso, puseram em estudo várias novidades, a primeira delas uma bufonaria medieval, *Croquefer ou le dernier des Paladins*, que será interpretado por Pradeau, Leonce, Tayau, por Michel e pela senhorita Mareschal; os versos são do Sr. Jaime e Tréfeu, a música do Sr. Offenbach". *Journal des Débats*, Paris, 01/02/1857, p. 2. Disponível em: <www.gallica.bnf.fr>. Acesso em 05/06/2009.

[306] Em seu parecer sobre a comédia *As Garatujas*, de Victorien Sardou, datada de 20 de julho de 1862, Machado de Assis afirma: "Costumo acompanhar o movimento dramático da França [...]". Cf. Assis, Machado de. *Machado de Assis do teatro*, op. cit., p. 273.



Théâtres. — Spectacles du jeudi soir 7 mai.

FRANÇAIS. — Le Mari à la Campagne (Regnier, Mlle Figeac), — la Jeunesse d'Henri V.
OPÉRA-COMIQUE. — Joconde (Faure, Mocker, Ponchard, Mlles Lefebvre, Boulart), — les Rendez-Vous.
ITALIENS.—La Camma (Picchiottino, Gleck, Mme Ristori).
ODÉON. — André Gérard (Frédérick-Lemaître, Tisserant, Pierron, St-Léon, Mmes Essler, Ramelli).
THÉATRE LYRIQUE. — La Reine Topaze (Monjauze, Mme Carvalho).
VAUDEVILLE. — A la Campagne (Jolliet, Mlle Brassine), — la Famille Lambert (Lafont, Mme Fargueil).
VARIÉTÉS. — Jean le Toqué (Bouffé), — la Comète (Ambroise, Mlle Alphonsine), — un Fiancé à l'huile.
GYMNASE. — La Question d'Argent (Dupuis, Mme Rose Chéri), — Mathias l'invalide (Geoffroy).
PALAIS-ROYAL. — La Gammina (Brasseur, Lhéritier, Mlle Aline), — le Chapeau de paille.
PORTE-SAINT-MARTIN. — Shakspeare (Mélingue, Luguet, Mmes Laurent, Périgat).
GAITÉ. — L'Aveugle (Laferrière, Ménier, Chilly, Gouget, Mmes Gaspari, Augusta).
AMBIGU. — Le Fils de l'Aveugle (Dumaine, Omer, Maurice Coste, Mme Lemerle), — les Orphelines.
CIRQUE IMPÉRIAL. — Le Diable d'Argent (Dupuis, Lebel, Williams, Mmes Duplessy, Joséphine, Usannaz).
CIRQUE NAPOLÉON. — Exercices équestres.
BOUFFES PARISIENS. — Croquefer,—l'Opéra aux Fenêtres.
ROBERT HOUDIN, Boulevard des Italiens, 8. — Magie.
CONCERTS MUSARD. — Tous les soirs, de 7 à 11 heures.
PRÉ CATELAN. — Tous les jours, promenade. Concert.

Figura 2 – Espetáculos em cartaz em Paris a 7 de maio de 1857. *La Presse*, Paris, 7/05/1857, p. 3.

Silvia Souza, partindo da afirmação de João Roberto Faria, que constata a distância e, por conseguinte, a contradição entre as preferências de Machado de Assis enquanto crítico e enquanto dramaturgo, assevera que o autor "no início de sua carreira cometeu certos equívocos, em decorrência de sua pouca intimidade com a literatura dramática"[307]. Tais equívocos, ainda segundo a historiadora, relacionam-se estreitamente ao contexto teatral fluminense que convergia para que aspirantes a literatos como Machado vissem no teatro uma oportunidade de acesso à república das letras. Deste modo, a renovação estética causada pela escola realista, presente no Teatro Ginásio desde 1855, a organização pelo Conservatório de um concurso para eleger e premiar em dinheiro a melhor composição dramática nacional, em 1856, assim como o conseqüente aumento no número de originais brasileiros apresentados à instituição no ano seguinte, poderiam ter influído para que o jovem Machado também arriscasse suas imitações. Além do mais, 1857 foi o ano de sucessos de José de Alencar como *Rio de Janeiro verso e reverso* e o *Demônio familiar*[308].

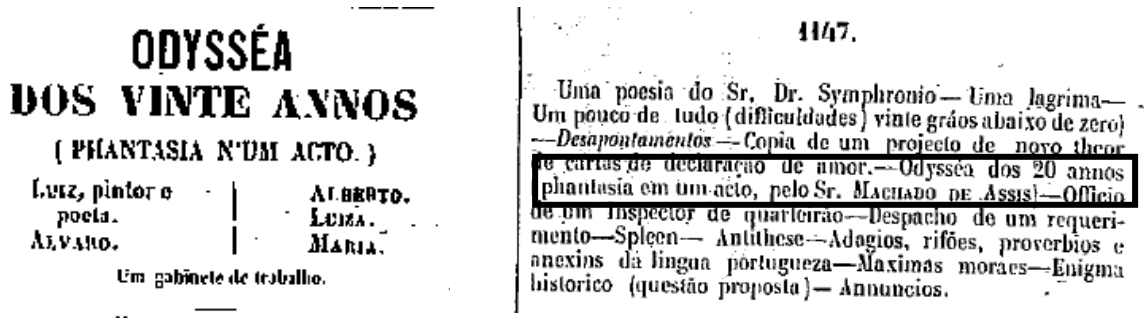
Entusiasmado ante este quadro promissor, o Machadinho certamente se decepcionara, como defende Souza, em suas primeiras incursões pelo teatro, principalmente em virtude dos pareceres severos emitidos pelos censores do Conservatório Dramático Brasileiro[309]. Como veremos oportunamente está será apenas a primeira de uma série de decepções que levará nosso autor, bem como outros literatos fluminenses, a pendurar as chuteiras dramáticas para abraçar de

[307] Souza, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo, op. cit., p. 207.
[308] Souza, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo, op. cit., p. 208-209.
[309] Souza, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo, op. cit., p. 216.

vez outros gêneros de ficção, como o conto e o romance. Mas, por enquanto, esta primeira recepção negativa não foi suficiente para abalar a crença de Machado de Assis no teatro e na conseqüente transformação social por intermédio das letras. Assim sendo, ele continuará, como vimos, traduzindo peças francesas no decorrer da década de 1860 – talvez por dinheiro, como sugere Massa –, continuará também militando em prol da cena brasileira em crônicas e folhetins, atuará de maneira ativa no Conservatório Dramático Brasileiro e arriscará suas próprias composições. Deste modo, como já conhecemos um pouco da atuação de Machado de Assis como censor e crítico teatral, saltemos das traduções e imitações às peças originais escritas por nosso autor a partir de 1860. A primeira delas uma fantasia inacabada publicada nas páginas d'*A Marmota* de Paula Brito.

2. Uma fantasia inacabada: *Odisséia dos vinte anos*

Imediatamente depois de finalizada a publicação de *Hoje avental, amanhã luva*, n'*A Marmota* de 27 de março de 1860, encontramos no número seguinte do bissemanário de Paula Brito, a 30 de março, o que seria a primeira parte de uma "fantasia em um ato" intitulada *Odisséia dos vinte anos*[310]. No entanto, nesse momento ainda não somos informados sobre quem seria o autor desta fantasia, até que no "Índice das nove Marmotas do mês de março de 1860" encontramos ao lado de seu título o nome de Machado de Assis.



ODYSSÉA
DOS VINTE ANNOS
(PHANTASIA N'UM ACTO.)

Luiz, pintor e poeta. | Alberto.
Alvaro. | Luiza.
Maria.

Um gabinete de trabalho.

1147.

Uma poesia do Sr. Dr. Symphronio — Uma lagrima — Um pouco de tudo (difficuldades) vinte gráos abaixo de zero) —*Desapontamentos* — Copia de um projecto de novo theor de cartas de declaração de amor. — Odysséa dos 20 annos phantasia em um acto, pelo Sr. Machado de Assis — Officio de um inspector de quarteirão — Despacho de um requerimento — Spleen — Antithese — Adagios, rifões, proverbios e anexins da lingua portugueza — Maximas moraes — Enigma historico (questão proposta) — Annuncios.

Figura 3 – Início da publicação de *Odisséia dos vinte anos* e identificação de seu autor como Machado de Assis.

Por algum motivo que estamos ainda longe de saber, Machado de Assis não concluiu a publicação de *Odisséia dos vinte anos*, restando-nos somente um diálogo entre o pintor e poeta

[310] *A Marmota*, n. 1.147, 30/03/1860, p. 3.

Luiz com seu amigo Álvaro. Jean-Michel Massa sugere que o título dessa composição machadiana inacabada poderia ter sido inspirado na *Lira dos vinte anos* de Álvares de Azevedo e que, pela distância temática que apresenta em relação a *Hoje avental, amanhã luva*, poderia, além disso, ter sido composta no ano anterior e somente publicada em março de 1860. Segundo Massa, esta "página desabusada, 'teatral', mas pouco cênica", que guardaria traços autobiográficos, sobretudo na alusão que Luiz faz a dor causada pela orfandade materna, não teria sido concluída em virtude do ingresso de Machado no *Diário do Rio de Janeiro*, que voltava a circular a 25 de março, exatos cinco dias antes da publicação de *Odisséia dos vinte anos*. Por outro lado, o biógrafo igualmente não descarta a hipótese que Machado desistiu da composição simplesmente em razão da fantasia em um ato não mais lhe estar agradando[311].

A importância de *Odisséia dos vintes anos* para esta pesquisa justifica-se, pois, por meio dela, podemos observar o processo de experimentação e reescrita literária elaborado por Machado de Assis em seus primeiros textos dramáticos. Mesmo não finalizando esta fantasia em um ato Machado de Assis certamente buscou inspiração nesse pedaço de peça para compor, por exemplo, certos traços da personagem Luís de Melo de *Desencantos*, sua próxima fantasia, de 1861.

Assim sendo, o pouco que podemos apreender do enredo de *Odisséia* refere-se, como observado, a um diálogo entre os personagens Luiz e Álvaro, travado no interior do gabinete de trabalho do primeiro. Luiz, que além de pintor era também poeta, ao que tudo indica trabalhava em uma pintura quando foi inicialmente interpelado pelo amigo:

> ÁLVARO E LUIZ
>
> ALV. – Estás triste, Luiz!
>
> LUIZ (*deixando o pincel*) – Estou doente. Doença d'alma, a pior delas. Faz rir: não faz, esta reprodução de úlceras aos vinte anos; esta transformação sucessiva dos Manfredos? Ninguém crê nessas coisas; entretanto se há verdade no mundo, é este o estado em que estou.
>
> ALV. Sabes a minha opinião? És fraco de mais[312].

Por meio deste trecho podemos vislumbrar algumas características desses personagens. Álvaro, pela concisão de suas sentenças, mantém-se cético em relação aos impulsos byronianos

[311] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 316-318.
[312] *A Marmota*, n. 1.147, 30/03/1860, p. 3.

do artista. A alusão ao drama em versos *Manfred*, composto por Lord Byron em 1817, é significativo neste sentido. Matthew Lorin Squires, em seu estudo sobre a recepção do poeta inglês no romantismo brasileiro, afirma que "the Brazilian Romantics' notion of what it meant to be 'Byronic' differed from the ideas in the European continent and Britain. Brazil's Byronic hero was more extreme, macabre, and sentimental, lonelier, darker, and deadlier"[313]. Entre essas definições podemos encontrar algumas marcas do pintor e poeta "doente da alma" de Machado de Assis. Assim, sentindo-se moralmente fraco e prostrado Luiz diz a Álvaro que não tem mais onde buscar forças, agradece ao amigo por lastimá-lo, mas pede que não o acuse de fraco. Álvaro, por sua vez, em sentenças sempre curtas, que dão suporte aos longos lamentos de Luiz, afirma duvidar que um jovem de apenas vinte anos, com a vida inteira pela frente, possa verdadeiramente experimentar toda aquela angústia:

> ALV. – Vem cá; quando temos vinte anos de presente, e cinqüenta de futuro talvez, a alma levanta-se, não se deixa quebrar. Ajunta depois talento a esses vinte anos, e...
>
> LUIZ. – Tudo isso é vão. Teoria, Álvaro, realidade par uns; para mim, sonhos, sonhos e mais nada! Falo-te assim, porque sei que estamos sós e que tu não estás contaminado. Bem vês, como eu rio, como sou jovial fora d'aqui; estas paredes são a minha vida íntima. Consentes que te fale?
>
> ALV. – Ouço-te. Mas não me impeças um remédio no caso que t'o possa dar.
>
> LUIZ (*rindo*). – Remédio! A minha tísica do espírito está no último grau, ninguém me pode salvar[314].

Álvaro se espanta ao ver o amigo dizer que ninguém o poderia curar de sua "tísica do espírito". Ante essa exclamação, Luiz, dando, no meu entender, demonstrações que de fato exagerava um pouco a dose de sofrimento, afirma que "talvez" houvesse "alguma coisa" que o curasse. No entanto, este seria "um remédio supremo", que não estava ao alcance das "mãos de qualquer". Lacônico, Álvaro limita-se a dizer: "Veremos". Em seguida a este aparente desafio o pintor inicia a explanação do que de fato o martirizava:

---

[313] "A noção do que significou ser byroniano para o romantismo brasileiro diferiu das concepções correntes no continente europeu e na Grã-Bretanha. O herói byroniano no Brasil foi mais extremo, macabro, sentimental, solitário, sombrio e mortal". Cf. Squires, Matthew Lorin. *The byronic myth in Brazil*: cultural perspectives on Lord Byron's image in Brazilian Romanticism. 156 f. Dissertação (Master of Arts) – Department of English, Brigham Young University, EUA, 2005. p. 4. Disponível em <http://contentdm.lib.byu.edu/ETD/image/ etd758.pdf>. Acesso em: 14/06/2009.

[314] *A Marmota*, n. 1.147, 30/03/1860, p. 3.

LUIZ. – Ouve-me agora. Há uma ordem de poetas modernos que por hábito de leitura e mania de rapaz, acreditaram estar deveras doentes da alma. É culpa de Byron e de outros; Manfredo é um grão que germinou uma raça. Toda essa procissão de Werthers pálidos, lá vão como fotografias do tipo primitivo. Eu conheço desses profanadores do ceticismo, doentes por cálculo, de que Molière se esquece. Esta raça produziu necessariamente uma outra que se constituiu o lábaro dela; os sátiros, os que não acreditando nesses mórbidos dos vintes anos, arrancaram-lhes a máscara em pleno século.

ALV. – Era necessário.

LUIZ. – Era necessário, sim. Mas o que aconteceu? É que aqueles que realmente sofrem, aqueles que têm em cada dia, não vinte e quatro horas de vida, mas um degrau do patíbulo para que sobem lentamente; esses são obrigados a copiar a máscara de primeiro cínico e a colá-la a cara, como a túnica de Nesso. Compreendes! não há uma existência pior. Andar em um carnaval perpétuo! Vê lá: tens um remédio para isso?

ALV. – Tenho. Onde está a razão dessa prostração moral?[315]

Luiz se insurge contra "a ordem de poetas modernos" que, a exemplo dos hipocondríacos, crêem estar verdadeiramente doentes do espírito apenas "por hábito de leitura", de autores marcadamente românticos como Goethe e Byron, e "mania de rapaz". Contra tais "profanadores do ceticismo" entram em cena os sátiros, ou seja, aqueles que, por duvidarem desses "mórbidos" de ocasião, lhes arrancam as máscaras "em pleno século". Luiz e Álvaro concordam que a ação dos sátiros era necessária. Porém, Luiz se lamenta, pois muitos dentre aqueles Werthers e Manfredos de fato sofriam. Este era o seu caso, sofria e, graças à ação dos sátiros, tinha de perfazer-se em "um carnaval perpétuo", ocultando seus verdadeiros e sombrios sentimentos. Prático, Álvaro apenas questiona: e daí "onde esta a razão" deste carnaval todo?

LUIZ. – Onde? não o sei. Mas deixa confiar-te os sintomas; verás depois. Tenho vinte anos; perdi minha mãe aos nove. Fiquei por conseguinte só: só, compreendes bem, quando não temos o seio materno para encostar a cabeça; é a solidão que nos cerca, solidão do deserto, solidão dos limbos povoada de sombras, e deserta como o nada! Achei-me só, pois. Vês-me com vinte anos, cheio de mocidade: mas que mocidade! nem um afeto! nem um coração! nada! Aqui e ali só encontro o desdém! queria amigos e tenho protetores! queria corações e encontro espíritos, nem um seio de mulher, nem uma cabeça de vinte anos que case as suas com as minhas

[315] *A Marmota*, n. 1.147, 30/03/1860, p. 3.

> primaveras! Só, isolado no meio da sociedade, que corre e salta, ama e delira, eu sou como aquele Tântalo dos Edds pagãos; vejo passar por mim os corações e os afetos e não posso agarrar um só. Parece que vento de temporal os leva. É demais. Sou pobre como vês; quem me quereria assim? A humanidade é como o touro, gosta das púrpuras, gosta dos ouropéis. O século é dos cínicos e dos parvos. Tudo está prostituído![316]

À solidão da infância veio somar-se a solidão dos vinte anos. Luiz, que sofrera a perda da mãe aos nove anos, tornara-se, na mocidade, um pintor e poeta marcado pelo isolamento. Sem amores e amigos, o artista sente-se "isolado no meio da sociedade, que corre e salta, ama e delira", como Tântalo vê-se cercado de corações e afetos, dos quais necessita, mas não consegue alcançar. Soma-se a tudo isso ainda o fato de o poeta ser pobre em um "século" onde a humanidade se mostrava afeita as "púrpuras" e "ouropéis". Em síntese, para Luiz tudo estava prostituído. Entretanto, como bom cristão, o artista ainda mantinha-se crente em Deus e em si mesmo. Na fala seguinte afirmava que acreditava que "Deus ri[a]-se deveras de toda esta revolução que se opera aqui por baixo", e que poderia fulminar "com um simples movimento de mão" toda a espécie humana. Por fim, sem forças sequer para esperar pela morte, Luiz diz a Álvaro que se via na sociedade como "uma esfera [que] rola ao impulso de cada pé que me encontra". Mantendo-se conciso, Álvaro apenas responde:

> ALV. – Causas-me pena!
>
> LUIZ. – És bom: eu te conheço. Tanto melhor. Mas cala-te; vem alguém!
>
> (Continua)[317].

Porém, Machado não finalizou *Odisséia dos vinte anos*. Assim, não sabemos se quem vinha interromper a conversar de Luiz e Álvaro era Alberto, Luiza ou Maria, os demais personagens desta fantasia. Contudo, no ano seguinte, nos primeiros dias de setembro[318], chegava o momento do editor e livreiro Paula Brito apresentar ao público leitor fluminense uma pequena brochura, com cerca de 70 páginas, contendo a fantasia *Desencantos*, primeiro texto dramático

[316] *A Marmota*, n. 1.147, 30/03/1860, p. 3.
[317] *A Marmota*, n. 1.147, 30/03/1860, p. 3.
[318] Não podemos precisar a data, mas notas sobre a publicação de *Desencantos* foram publicadas concomitantemente no *Diário do Rio de Janeiro* e no *Jornal do Commercio* no dia 4 de setembro de 1861. Cf. Noticiário, *Diário do Rio de Janeiro*, 04/09/1861, p. 1. Cf. Gazetilha, *Jornal do Commercio*, 04/09/1861, p. 1.

efetivamente composto e finalizado por Machado de Assis[319]. E, como veremos a seguir, certamente alguns elementos de *Odisséia dos vinte anos* foram reaproveitados pelo autor em sua nova composição.

3. Uma fantasia dramática impressa por Paula Brito: *Desencantos*

Em linhas gerais *Desencantos* estrutura-se sobre quinze cenas divididas em duas partes. Para a composição da primeira parte dessa fantasia, Machado de Assis nitidamente inspirou-se em dois textos anteriormente publicados, isto é, em alguns poucos elementos da fantasia inacabada *Odisséia dos vinte anos* e, de forma mais contundente, na tradução *Queda que as mulheres têm para os tolos*, como têm demonstrado alguns estudiosos, como Jean-Michel Massa[320]. Já no que se refere à segunda parte de *Desencantos*, podemos observar o autor experimentando elementos característicos da comédia de costumes ao mesmo tempo em que insere no enredo a sátira política, elemento importante tendo-se em vista seu projeto literário elaborado sobre princípios marcadamente liberais. Do mesmo modo, também podemos considerar *Desencantos* como um pequeno provérbio dramático de formação, na medida em que podemos acompanhar, nas cenas que se sucedem, a metamorfose do personagem Luís de Melo de jovem ingênuo a homem experiente. Podemos também encontrar nesse provérbio leves pinceladas da estética realista, como não poderia deixar de ser, visto que Machado formava-se, como crítico e dramaturgo, nesta escola. Mas voltando às linhas gerais, tracemos o enredo desta fantasia.

A primeira parte de *Desencantos* desenvolve-se toda em Petrópolis, cidade especialmente construída para abrigar a família imperial e a elite fluminense do calor e da febre amarela que assolava a Corte nos meses de verão[321]. É, pois, nesta elegante cidade, mais precisamente nos jardins e no terraço da casa de veraneio de Clara de Souza, que conhecemos os "heróis" de

[319] Cf. Assis, Machado de. *Desencantos*: phantasia dramática por Machado de Assis. Rio de Janeiro: Paula Brito Editor, 1861. Para a análise que se segue baseio-me na edição de *Desencantos* publicada em Assis, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 41-118.
[320] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 319.
[321] Sobre a história da cidade de Petrópolis: Cf. Schwarcz, Lilia Moritz. *As barbas do imperador:* D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 231-245.

Machado de Assis, como os chamou Adolphe Hubert[322], cronista do *Courrier du Brésil*. O primeiro dentre eles é a própria dona da casa, Clara de Souza, viúva de um coronel e mãe da menina Clarinha, que por este tempo já devia estar sendo educada em um colégio no Rio de Janeiro. Essa interessante e espirituosa viúva era objeto dos galanteios de seus dois vizinhos, de um lado, o fantasista com ares de poeta Luís de Melo e, do outro, o rico, belo, corajoso e discreto, conforme sua própria definição, Pedro Alves. Assim, no núcleo desta primeira parte, temos a disputa dos amores da viúva pelos dois candidatos diametralmente diferentes. Luís, demonstrando-se verdadeiramente apaixonado, sofria deveras por não encontrar Clara em determinado baile e afirmava que "o entusiasmo do amor é porventura o mais vivo e ardente"[323]. Com Pedro Alves, no entanto, era outro cantar. Extremamente cético em relação ao amor, além de rir-se a fartar dos sentimentos e da homilia romântica do rival, o segundo vizinho afirmava que a viúva do coronel era nada menos que "uma praça sitiada"[324] que somente um dos dois conquistaria.

Embora se divertindo com a justa entre os cavalheiros desde o início da peça, Clara demonstra certa preferência pelo método, por assim dizer, do leão Pedro Alves, não contando somente um ou dois episódios em que a bela mulher, por intermédio de falas espirituosas, humilha o apaixonado Luís diante de seu rival. Até que, na sexta e penúltima cena da primeira parte, temos que a viúva do coronel, preterindo o amor sincero de Luís, definitivamente aceita o pedido de casamento de Pedro Alves. Desencantado, Luis parabeniza o casal e parte para uma longa viagem rumo ao Oriente.

Passados cinco anos, estamos na segunda parte de *Desencantos* e na residência do deputado Pedro Alves e de sua esposa, D. Clara Alves, no Rio de Janeiro. Logo na primeira cena podemos perceber que se pudesse voltar atrás, Pedro teria deposto as armas naquele fatídico verão em Petrópolis, sem jamais ter sitiado e conquistado aquela praça, uma vez que seu casamento não era lá dos mais felizes. Muito pelo contrário, Pedro e Clara viviam em pé de guerra. Eis que pela altura da terceira cena, Luis de Melo, agora homem experiente e viajado, forjado sob o sol escaldante dos desertos e à sombra das pirâmides, apresenta-se a porta do deputado Alves. Mas, para além de uma simples visita, sabemos que Luís havia conhecido Clarinha em um baile promovido por seu colégio, logo depois de sua chegada ao Rio de Janeiro,

[322] *Courrier du Brésil*, n. 37, 15/09/1861, p. 1.
[323] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 48.
[324] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 63.

e que vinha à casa do deputado pedi-la em casamento. Sem pestanejar, o deputado imediatamente concede-lhe a mão da entiada. Estamos, portanto, na emocionante penúltima cena de *Desencantos*, no momento em que Luís de Melo fica cara-a-cara com sua antiga amada e futura sogra, Clara Alves. Nessa cena, que fora transcrita na íntegra e em francês pelo *Courrier du Brésil* de 15 de setembro de 1861, temos o ápice da fantasia de Machado de Assis, que se encerra na cena seguinte, a oitava da segunda parte, com Pedro e Clara felicitando Luís por seu casamento com Clarinha.

Passando à análise de *Desencantos*, podemos observar que algumas características do personagem Luís de Melo, sobretudo na primeira parte da peça, inspiram-se no pintor e poeta homônimo de *Odisséia dos vinte anos*. Tais características podem ser percebidas principalmente nas cenas iniciais da fantasia, quando o rapaz declara seu amor pela viúva Clara de Souza:

> CENA I
>
> CLARA, LUÍS DE MELO
>
> CLARA – Custa a crer o que me diz. Pois, deveras, saiu aborrecido do baile?
>
> LUÍS – É verdade.
>
> CLARA – Dizem entretanto que esteve animado...
>
> LUÍS – Esplêndido!
>
> CLARA – Esplêndido, sim!
>
> LUÍS – Maravilhoso!
>
> CLARA – Essa é pelo menos a opinião geral. Se eu lá fosse, estou certa de que seria a minha.
>
> LUÍS – Pois eu lá fui e não é essa a minha opinião.
>
> CLARA – É difícil de contentar nesse caso.
>
> LUÍS – Oh! não.
>
> CLARA – Então as suas palavras são um verdadeiro enigma[325].

[325] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 45-46.

Não nos é difícil supor que o que aborrecera o rapaz naquele esplêndido baile fora justamente a ausência da viúva. Porém, à semelhança de Luiz de *Odisséia dos vinte anos*, que se dizia "isolado no meio da sociedade, que corre e salta, ama e delira"[326], Luis de Melo sentia-se, em virtude do amor que sentia por Clara, igualmente isolado, não importando se o baile da noite anterior estivesse "esplêndido" e "maravilhoso". Para Luis de Melo faltava uma flor naquele jardim:

> LUÍS – Quando se dá preferência a uma flor, à violeta, por exemplo, todo o jardim onde ela não apareça, embora esplêndido, é sempre incompleto.
>
> CLARA – Faltava então uma violeta nesse jardim?
>
> LUÍS – Faltava. Compreende agora?
>
> CLARA – Um pouco.
>
> LUÍS – Ainda bem![327]

Mas se Machado de Assis parece ter ido buscar esta disposição romântica do personagem Luís de Melo em uma fantasia publicada parcialmente no ano anterior, é certamente na tradução da sátira em prosa *De l'amour de femmes pour les sots*, de Victor Hénaux, a principal influência na composição de *Desencantos*. Machado de Assis traduziu e publicou o texto original de Hénaux sob o título *Queda que as mulheres têm para os tolos* primeiramente n'*A Marmota* entre os dias 19 de abril e 3 de maio de 1861[328] e mais tarde, provavelmente ainda em maio[329], em

[326] *A Marmota*, n. 1.147, 30/03/1860, p. 3.
[327] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 46-47.
[328] A tradução *Queda que as mulheres têm para os tolos* foi publicada ininterruptamente nos seguintes números do periódico de Paula Brito: *A Marmota*, n. 1.257, 19/04/1861, p. 2-3. *A Marmota*, n. 1.258, 23/04/1861, p. 2-3. *A Marmota*, n. 1.259, 26/04/1861, p. 2-3. *A Marmota*, n. 1.260, 30/04/1861, p. 2. *A Marmota*, n. 1.261, 03/05/1861, p. 3. Por muito tempo prevaleceu entre os críticos e estudiosos da obra de Machado de Assis um impasse em relação à autoria desta sátira em prosa. Porém, em 1971, Jean-Michel Massa já afirmava que *Queda* era de fato uma tradução e não uma obra original de Machado de Assis, caminhando na contramão do que afirmavam, por exemplo, Galante de Sousa e Lúcia Miguel-Pereira. Mas é somente em 2008, ano do centenário da morte de Machado, que Ana Claudia Suriani da Silva preparou uma edição definitiva de *Queda* juntamente com seu original *De l'amour de femmes pour les sots*, ficando, por fim, comprovada a tradução. Cf. Hénaux, Victor. *Queda que as mulheres têm para os tolos*. Tradução de Machado de Assis, estabelecimento do texto Ana Cláudia Suriani da Silva. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008. Sobre a polêmica em torno da autoria de *Queda*: Cf. Silva, Ana Cláudia Suriani da. Ferreira, Eliane Fernanda da Cunha. Introdução crítico-filológica. In: Hénaux, Victor. *Queda que as mulheres têm para os tolos*, op. cit., p. 15-37.
[329] Na primeira *Marmota* de junho de 1861 encontra-se o seguinte anúncio: "QUEDA QUE AS MULHERES TÊM PARA OS TOLOS. /Publicou-se esta pequena obrinha, traduzida pelo Sr. Machado de Assis. /Preço 500 rs. / Na Praça da Constituição n. 64, loja de Paula Brito". Cf. *A Marmota*, n. 1.270, 04/06/1861, p. 4.

volume pela tipografia de Paula Brito. A constatação da influência de *Queda* em *Desencantos* pode ser encontrada na biografia intelectual da juventude de Machado de Assis de Jean-Michel Massa. Para este autor a fantasia em duas partes seria uma "adaptação dramática" do texto em prosa traduzido alguns meses antes. Assim, nas palavras de Massa: "a originalidade de Machado de Assis foi transpor a prosa satírica para a prosa cênica e, com alguns acréscimos, dela ter feito uma peça curta para o teatro"[330]. No estudo da transposição efetuada por Machado, concentremo-nos também sobre esses "acréscimos" realizados pelo autor, de que fala Massa. Precisamente neles podemos vislumbrar traços da estética realista, da comédia de costumes e da sátira política.

Para além de ser apenas tomada como uma tradução misógina e satírica, *Queda* tem sido considerado por parte da crítica como um escrito-chave, espécie de programa estético para algumas obras de Machado de Assis publicadas posteriormente. Deste modo, não seria apenas a fantasia dramática *Desencantos* que estaria recebendo os influxos diretos ou indiretos da tradução do texto de Hénaux, mas também contos, como *Fernando e Fernanda* publicado em 1866, no *Jornal das Famílias*[331], e romances como *Dom Casmurro*, de 1900[332]. Assim, uma vez desfeitos alguns *noeuds secrets* engenhosamente escamoteados entre as linhas de *Queda*, é possível constatarmos que alguns textos machadianos de certa forma obedecem "a teoria" explicitada nessa tradução. Portanto, ocupemo-nos brevemente com *Queda que as mulheres têm para os tolos*.

Logo na Advertência, que não aparece na versão publicada n'*A Marmota* apenas no volume editado em seguida[333], o autor nos informa que *Queda* é na verdade um "livro curto", que mesmo sendo breve acabara por estender-se em demasia. A tese em questão almeja compreender o "amor das mulheres pelos tolos", "matéria rica e fecunda" que foi objeto de muitos eruditos que antecederam o autor. Quiçá por isso, ele modestamente se contente, nas "páginas conscienciosas" que se seguirão, em apenas compendiar os "muitos e valorosos escritos" antecedentes. Mas em seguida o autor acaba por definir seu escrito como uma "comparação científica", e tal como um

[330] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 319.
[331] Sobre este conto afirma Raimundo Magalhães Jr.: "Se não bastasse, em *Fernando e Fernanda* a natureza do assunto, o estilo, a técnica da narrativa, as interpolações de cartas, a presença de um padre-mestre, a destinação que este queria dar ao rapaz, metendo-o num Seminário, a citação de *Cântico dos Cânticos*, o pseudônimo, etc., aí esta, à pág. 75, a aplicação da teoria da *Queda que as mulheres têm para os tolos*, na explicação do amor de Fernanda por Soares". Apud. Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 557.
[332] Esta argumentação é desenvolvida por Ana Claudia Suriani e Eliane Ferreira a partir do estudo *The Brazilian Phyrronian* de José Raimundo Maia Neto. Cf. Silva, Ana Cláudia Suriani da; Ferreira, Eliane F. da Cunha. Introdução crítico-filológica. In: Hénaux, Victor. *Queda que as mulheres têm para os tolos*, op. cit., p. 34.
[333] Cf. Hénaux, Victor. *Queda que as mulheres têm para os tolos*, op. cit., p. 41. Cf. Assis, Machado de. *Obra completa*, op. cit., v. 3, p. 965.

cientista, "cuja imparcialidade [...] ninguém porá em dúvida", "obteria a mais doce recompensa [...] se inspirasse nos leitores a idéia de aprofundar um tão importante exemplo", assim, de forma irônica, ele nos convida a uma co-análise. Ao cabo da Advertência, a ironia, presente desde a primeira sentença se afina, e Hénaux/Machado ainda exalta os tolos, "sem rancor", afirmando que se critica "os homens de espírito, é com um desinteresse, cuja extensão facilmente se compreenderá". Precisamente nesse contraste entre tolos e homens de espírito é que topamos com o que cremos ser um código estético ironicamente traçado pelo autor. Programa que se repetirá na primeira parte de *Desencantos*.

Adiante, no início do Capítulo I de *Queda*, cuja epigrafe, em francês, faz referências aos "nós secretos"[334], o narrador afirma que "passa em julgado que as mulheres lêem de cadeira em matéria de fazendas, pérolas e rendas, e que, desde que adoram uma fita, deve-se crer que a essa escolha presidiram motivos plausíveis"[335]. Muitos filósofos, partindo dessa afirmativa, cuidaram de averiguar se tal apuro se repetia quando a mulher deveria eleger um amante, ou um marido. Parte deles duvidou desse apuro, e conseqüentemente, por muito tempo prevaleceu o que o autor nomeou de um "sistema irreverente". De acordo com esta corrente filosófica, defendia-se que a escolha feminina era conduzida precisamente pela falta de critérios, e na falta desses, o que prevalecia era a ordem de chegada dos pretendentes: "se um homem lhes agrada, era por se ter apresentado primeiro que os outros, e que sendo este substituído por outro, não tinha esse outro senão o mérito de ter chegado antes do terceiro"[336]. Porém, "hoje, graças a Deus, a verdade se descobriu", e ao contrário de uma escolha inconsciente, "veio a saber-se que as mulheres escolhem com pleno conhecimento do que fazem"[337], decidindo-se apenas depois de um cuidadoso exame. Nessa análise a qualidade essencial procurada com afinco pelas donzelas e senhôras, era justamente a toleima. Topamos então com o primeiro nó secreto, ou seja, a maneira como os tolos são definidos:

> Todavia, como o espírito e como o gênio, a toleima natural fortifica-se e estende-se pelo uso que se faz dela. É estacionário no pobre diabo, que raramente pode aplicá-la; mas

[334] Trata-se da frase: *Il est des noeuds secrets, Il est des sympathies*. Machado não faz alusão ao autor da mesma. Porém, Ana Cláudia Suriani e Eliane Ferreira nos informam que se trata de um verso presente na quinta cena do primeiro ato da tragédia *Rodogune*, de Corneille. Cf. Hénaux, Victor. *Queda que as mulheres têm para os tolos*, op. cit., p. 23.
[335] *A Marmota*, n. 1.257, 19/04/1861, p. 2. Com exceção da Advertência, esta análise se baseará na versão de *Queda* publicada n'*A Marmota*.
[336] *A Marmota*, n. 1.257, 19/04/1861, p. 2.
[337] *A Marmota*, n. 1.257, 19/04/1861, p. 2.

> toma proporções desmarcadas nos homens em quem a fortuna, ou a posição social cedo leva à prática do mundo. Este concurso da toleima imposta e da toleima adquirida é que produz a mais temível espécie de tolos, os tolos que o acadêmico Trublet chamou "tolos completos, tolos integrais, tolos no apogeu da toleima"[338].

Neste fragmento sabemos que a tolice, tal como o gênio e o espírito, aprimora-se conforme a empregamos. No entanto, o autor nota que o "pobre-diabo" dificilmente tem meios para exercitar sua tolice inata, ao contrário dos tolos de fortuna e posição social. Podemos então concluir que a toleima aperfeiçoada, aquela abominada pelo acadêmico Trublet, seria um distintivo de classe, isto é, a maior quantidade de tolos graduados por metro quadrado se encontra precisamente no topo da pirâmide social. Em seguida encontramos mais indícios que reforçam o argumento sobre o sentido social e político atribuído à tolice:

> O tolo é abençoado do céu pelo fato de ser tolo, e é pelo fato de ser tolo, que lhe vem a certeza, de que, qualquer carreira que tome, há de chegar felizmente ao termo. Nunca solicita empregos, aceita-os em virtude do direito que lhe é próprio: *Nominor leo*. Ignora o que é ser corrido ou desdenhado. Onde quer que chegue, é festejado como um conviva que se espera.
> O que opor-lhe como obstáculo? É tão enérgico no choque, tão igual nos esforços e tão seguro no resultado! É rocha despegada, que rola, corre, salta e avança caminho por si, precipitada pela sua própria massa[339].

O tolo, sendo "abençoado do céu", granjeia logo no ventre a néscia primordial. Seus cabedais determinarão o desenvolvimento pleno dessa dádiva. Aqueles que abarcando ambos os dons, ou seja, é tolo e rico, sabem que não encontrarão obstáculos a suas vontades, pois "onde quer que chega é festejado como um conviva que se espera". Mas se eventualmente surgir em sua suave jornada existencial algum entrave, ou algo que se oponha a suas determinações, nosso parvo saberá ser "enérgico no choque, tão igual nos esforços e tão seguro nos resultados". E, assim como uma "rocha despegada", rolará impetuoso por sobre os empecilhos. No conto *Virgínius*, de 1864, Machado soube pintar muito bem este quadro da rocha "precipitada pela sua própria massa" que arruína tudo por onde passa, ao narrar em um realismo ímpar, a tentativa de estupro sofrida pela agregada Elisa por seu sinhô-moço Carlos[340]. A propósito deste conto

[338] *A Marmota*, n. 1.257, 19/04/1861, p. 2.
[339] *A Marmota*, n. 1.257, 19/04/1861, p. 2.
[340] Assis, Machado de. *Obra completa*, op. cit., v. 2, p. 143.

encontramos em *Queda* uma passagem esclarecedora: "o tolo, porém não tem desses escrúpulos. A intrépida opinião que ele tem de si próprio, o reveste de sangue frio e segurança"[341].

Se quando contrariado o tolo sabe muito bem exercer suas prerrogativas senhoriais, sabemos também por meio da *Queda* de outro traço que lhe é característico: a inconstância. Nos tolos "tudo é superficial e exterior", assim sendo nem o amor é "um acontecimento que lhes mude a vida: continuam como antes a dissipá-la nos jogos, nos salões e nos passeios"[342]. Aliás, no que tange ao amor, o néscio escapa a todos os perigos, pois "não é ele quem ama, é ele quem domina"[343], ou ao menos julga dominar, como veremos. Deste modo, mesmo estando "sempre acobertado pela bandeira da inconstância", ou da volubilidade, o tolo "desfaz-se de uma amante sem luta, nem remorsos" [344].

Igualmente é típica do tolo a linguagem hiperbólica e arrebatada de suas cartas. Um tolo que se preza, deve ser "fortíssimo em correspondência". Deste modo, a análise de seu epistolário expõe mais algumas peculiaridades que devem ser consideradas, principalmente no que diz respeito à reprodução e aperfeiçoamento da tolice:

> [...] Tem uma coleção de cartas prontas para todos os graus de paixão. Alega nelas em linguagem brusca o *ardor de uma chama*; a cada palavra repete: *meu anjo, eu vos adoro*. As suas fórmulas são enfáticas e chatas; nada que indique uma qualquer personalidade. Não faz suspeitar excentricidade ou poesia; é quanto basta; é medíocre e ridículo, tanto melhor. Efetivamente o estranho que ler suas missivas, nada tem a dizer; na mocidade o pai da menina escrevia assim; a própria menina não espera outra coisa. Todos estão satisfeitos, até os amigos. Que querem mais?[345]

Além de mau poeta, o tolo tem por hábito idealizar de forma cínica em suas cartas, ou caso prefiram, podemos antes tomá-lo abertamente como mentiroso. Entretanto, dois aspectos chamam a atenção neste trecho. Primeiramente, quando o autor informa que o pai, assim como o pretendente de sua filha, usava dos mesmos expedientes, característicos da tontice. É, conseqüentemente, fácil afirmarmos que os tolos, ao que tudo indica, se reproduziam de forma bastante eficaz. Assim, a néscia era atributo comum a pais, filhos, avôs e genros. De fato, imanente em alguns eleitos do gênero masculino "desde a mais remota antiguidade"[346]. Por fim,

[341] *A Marmota*, n. 1.258, 23/04/1861, p. 2.
[342] *A Marmota*, n. 1.258, 23/04/1861, p. 2.
[343] *A Marmota*, n. 1.259, 26/04/1861, p. 2.
[344] *A Marmota*, n. 1.260, 30/04/1861, p. 2.
[345] *A Marmota*, n. 1.261, 03/05/1861, p. 3. Grifos do autor.
[346] *A Marmota*, n. 1.257, 19/04/1861, p. 2.

observemos também que se "o pai da menina escrevia assim; a própria menina não esperava outra coisa", julgamos então que as "meninas" tinham, desde "meninas", conhecimento da tolice de seus pais e pretendentes – algo bem à moda da menina Capitu, que, por sua vez, tinha plena ciência da palermice do menino Bento[347]. Mas antes de nos afastarmos em demasia de nosso objeto, voltemos a *Desencantos*.

Sem embargo dos inúmeros defeitos que reúnem, é, de acordo com Hénaux, dos tolos que elas gostam mais. Neste sentido, a personagem Clara de Souza, de Machado de Assis, por sua vez, tradutor de Hénaux no Brasil, faz-se arquétipo desta sentença. Na primeira parte de *Desencantos* encontramos dramatizados muitos dos princípios desenvolvidos em *Queda que as mulheres têm para tolos*. Assim sendo, a personagem Pedro Alves reúne em si todas as características da toleima inata e adquirida, dentre elas o talento para a escrita de cartas, enquanto Luís de Melo, apesar dos suspiros românticos, representa o homem de espírito. Em relação a esta personagem, tomemos como exemplo um trecho de *Queda* e um trecho de um diálogo seu com Clara na primeira cena, as semelhanças falam por si só:

> Em matéria de amor, deixa-se o homem de espírito embalar por estranhas ilusões. As mulheres são para ele entes de mais elevada natureza que a sua, ou pelo menos ele empresta-lhes as suas próprias idéias, supõe-lhes um coração como o seu, imagina-as capazes, como ele, de generosidade, nobreza e grandeza. Imagina que para agradar-lhes é preciso ter qualidades acima do vulgar[348].

O homem de espírito retratado em *Queda*, embalado "por estranhas ilusões", empresta às mulheres suas próprias idéias e sentimentos. Luís de Souza, por sua vez, lança mão do mesmo procedimento para com sua amada:

> LUÍS – O entusiasmo do amor é porventura o mais vivo e ardente.
>
> CLARA – E por isso o menos duradouro. É como a palha que se inflama com intensidade, mas que se apaga logo depois.
>
> LUÍS – Não aceito a comparação. Pois Deus havia de inspirar ao homem esse sentimento, tão suscetível de morrer assim? Demais, a prática mostra o contrário.

[347] Chalhoub, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: _____; Pereira, Leonardo A. de M. *A história contada*, op. cit.
[348] *A Marmota*, n. 1.258, 23/04/1861, p. 2.

CLARA – Já sei. Vem falar-me de Heloísa e Abelardo, Píramo e Tisbe, e quanto exemplo a história e a fábula nos dão. Esses não provam. Mesmo porque são exemplos raros, é que a história os aponta. Fogo de palha, fogo de palha e nada mais.

LUÍS – Pesa-me que de seus lábios saiam essas palavras.

CLARA – Por quê?

LUÍS – Porque eu não posso admitir a mulher sem os grandes entusiasmos do coração. Chamou-me há pouco de poeta; com efeito eu assemelho-me por esse lado aos filhos queridos das musas. Esses imaginam a mulher como um ente intermediário que separa os homens dos anjos e querem-na participante das boas qualidades de uns e de outros. Dir-me-á que eu se fosse agiota não pensaria assim; eu responderei que não são os agiotas os que têm razão neste mundo.

CLARA – Isso é que é ver as coisas através de um vidro de cor. Diga-me: sente deveras o que diz a respeito do amor, ou está fazendo uma profissão de fé de político?

LUÍS – Penso e sinto assim.

CLARA – Dentro de pouco tempo verá que tenho razão[349].

Como podemos observar Luís de Melo, a exemplo do homem de espírito de *Queda*, supõe que Clara, assim como as demais representantes do seu sexo, possui um coração como o seu. No entanto, no diálogo, a viúva se propõe a mostrar ao rapaz que todos esses entusiasmos e ardências do amor não passam na verdade de fogo de palha. Luís, por sua vez, prefere não acreditar no que lhe dizia Clara, mantendo-se fiel aos preceitos dos homens de espírito, ou poetas, no seu entender os únicos com razão, pois idealizavam a mulher "como um ente intermediário que separa os homens dos anjos e querem-na participante das boas qualidades de uns e de outros". Cética em relação à veracidade dos sentimentos do rapaz, Clara o questiona se tudo isso que afirmava era de fato amor ou profissão de fé política. Mas Luís de Melo, como bom homem de espírito, mantinha-se inabalável em seus princípios.

Outro trecho esclarecedor da transposição da teoria de *Queda* para *Desencantos* pode ser observado na quarta cena, no momento em que Machado colocou frente-a-frente o tolo e o homem de espírito, ou seja, Pedro Alves e Luís de Melo. No início desta cena temos Pedro

[349] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 48-49.

pressionando Luís para que ele lhe diga, com franqueza, quais eram suas intenções para com a viúva Clara:

LUÍS – Informaram-no mal. Eu não faço a corte à viúva do coronel.

PEDRO ALVES – Creio em tudo quanto quiser, menos nisso.

LUÍS – A sua simpatia por mim vai até desmentir as minhas asserções?

PEDRO ALVES – Isso não é discutir. Deveras, não faz a corte a nossa interessante vizinha?

LUÍS – Não as minhas intenções para com ela não passam de uma retribuição a que, como homem delicado, não me poderia furtar.

PEDRO ALVES – Pois eu faço.

LUÍS – Seja-lhe para o bem! Mas a que vem isso?

PEDRO ALVES – A coisa alguma. Desde que me afiança não ter a menor intenção oculta nas suas atenções, a explicação está dada. Quanto a mim, faço-lhe a corte e digo-o bem alto. Apresento-me candidato no seu coração e para isso mostro títulos valiosos. Dirão que sou presumido; podem dizer o que quiser.

LUÍS – Desculpe a curiosidade: quais são os seus títulos?

PEDRO ALVES – A posição que a fortuna me dá, um físico que pode-se chamar de belo, uma coragem capaz de afrontar todos os muros e grades possíveis e imagináveis, e para coroar a obra uma discrição de pedreiro-livre.

LUÍS – Só?

PEDRO ALVES – Acha pouco?

LUÍS – Acho.

PEDRO ALVES – Não compreendo que haja precisão de mais títulos além destes.

LUÍS – Pois há. Essa posição, esse físico, essa coragem e essa discrição, são decerto apreciáveis, mas duvido que tenham valor diante de uma mulher de espírito.

PEDRO ALVES – Se a mulher de espírito for da sua opinião.

LUÍS – Sem dúvida alguma que há de ser.

PEDRO ALVES – Mas continue, quero ouvir o fim do seu discurso.

LUÍS – Onde fica no seu plano de guerra, já que aprecia esse gênero de figura, onde fica, digo eu, o amor verdadeiro, a dedicação sincera, o respeito, filho de ambos, e que essa D. Clara sitiada deve inspirar?

PEDRO ALVES – A corda em que acaba de tocar está desafinada há muito tempo e não dá som. O amor, o respeito, e a dedicação! Se o não conhece diria que o senhor acaba de chegar do outro mundo[350].

Luís de Melo continuava apostando que Clara de Souza era mulher de espírito, assim como ele era homem de espírito. No entanto, o rapaz não levava em conta que Clara poderia sim sucumbir, como de fato sucumbiu ao cabo da quinta cena, aos títulos de Pedro Alves, um tolo de quatro costados. Notemos também, no fragmento acima, como Machado dilui no diálogo, por assim dizer, o preceito moral que defendia o amor, a dedicação e o respeito como elementos verdadeiramente capazes de solidificar a união conjugal e, conseqüentemente, o lar doméstico. Luís de Melo acaba por aproximar-se do *raisonneur* realista, personagem cuja função, de acordo com João Roberto Faria, "é observar a ação central e emitir lições moralizantes às outras personagens e, principalmente, aos espectadores"[351]. Neste sentido, além de se alinhar às suas próprias concepções, segunda as quais o teatro era por excelência propagador de princípios morais e civilizatórios, Machado de Assis conseguia imprimir certos contornos característicos da comédia realista em sua fantasia dramática.

No entanto, no encalço dos "acréscimos" entrevistos por Massa, também podemos observar que a comédia de costumes, à moda de Martins de Pena e Macedo, fazia-se presente em *Desencantos*. Esta influência se encontra principalmente nas cenas iniciais da segunda parte, já no Rio de Janeiro em uma sala da casa do deputado Pedro Alves, passados exatos cinco anos dos acontecimentos da primeira parte. Acompanhemos um fragmento da contenda entre o casal Pedro e Clara:

CENA I

CLARA, PEDRO ALVES

PEDRO ALVES – Ora, não convém por modo algum que a mulher de um deputado ministerialista vá à partida de um membro da oposição. Em rigor, nada há de admirar nisso. Mas o que não dirá a imprensa governista! O que não dirão os meus colegas da maioria! Está lendo?

[350] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 64-66.
[351] Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*, op. cit., p. 28.

CLARA – Estou folheando este álbum.

PEDRO ALVES – Nesse caso, repito-lhe que não convém.

CLARA – Não precisa ouvi tudo.

PEDRO ALVES (*levantando-se*) – Pois aí está, fique com a minha opinião.

CLARA – Prefiro a minha.

PEDRO ALVES – Prefere...

[...]

PEDRO ALVES – Falemos como amigos. Dizendo que desistas do teu intento, tenho dois motivos: um político e outro conjugal. Já te falei do primeiro.

CLARA – Vamos ao segundo.

PEDRO ALVES – O segundo é este. As nossas primeiras vinte e quatro horas de casamento, passaram para mim rápidas como um relâmpago. Sabes por quê? Porque a nossa lua de mel não durou mais que esse espaço. Supus que unindo-se a mim, deixasses um pouco a vida dos passeios, dos teatros, dos bailes. Enganei-me; nada mudastes em teus hábitos; eu posso dizer que não me casei para mim. Fui forçado a acompanhar-te por toda a parte, ainda que isso me custasse grande aborrecimento.

CLARA – E depois?

PEDRO ALVES – Depois, é que esperando ver-te cansada dessa vida, reparo com pesar que continuas na mesma e muito longe ainda de a deixar.

CLARA – Conclusão: devo romper com a sociedade e voltar a alongar as suas vinte e quatro horas de lua-de-mel, vivendo beatificamente ao lado um do outro debaixo do teto conjugal!...

PEDRO ALVES – Como dois pombos.

CLARA – Como dois pombos ridículos! Gosto de ouvi-lo com essas recriminações. Quem o atender, supõe que se casou comigo pelos impulsos do coração. A verdade é que me esposou por vaidade, e que quer continuar essa lua-de-mel, não por amor, mas pelo susto natural de um proprietário, que receia perder um cabedal precioso.

PEDRO ALVES – Oh![352]

[352] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 83-86.

Clara, como podemos observar, não demorou muito a perceber o quão danosa para sua felicidade fora sua "queda para os tolos". A heroína enfim descobrira que Pedro Alves não casara com ela por amor, respeito ou admiração, mas pura e simplesmente por vaidade. Nesta cena, além dos elementos da comédia de costumes, representados pelo casal em crise, ao que tudo indica Machado mais uma vez procurava comunicar valores morais a seu público, demonstrando com diálogos bem pontuais os malefícios do casamento por interesse. Entretanto, eis que na segunda cena Luís de Melo, depois de longos cinco anos viajando pelo Oriente, é anunciado por um criado. O diálogo que se segue na terceira cena, entre o deputado e seu antigo rival, dá ensejo à introdução de outro artifício presente na composição de *Desencantos*, ou seja, a sátira política.

Lembremos de antemão que Machado deste março de 1860, atuava como jornalista político do *Diário do Rio de Janeiro*. Até o momento da publicação de *Desencantos*, provavelmente em fins de agosto ou início de setembro de 1861, Machado havia assinado neste importante jornal de forma bastante esparsa três artigos de crítica teatral sob o título "Revista dramática". A série de crônicas "Comentários da semana" começaria cerca de um mês após a publicação da fantasia dramática, a 12 de outubro. Deste modo, por esse período, ao que tudo indica, sua atividade circunscrevia-se à cobertura dos fatos políticos, que resultavam em artigos e editoriais anônimos, compostos pelo próprio Machado ou em parceria com outros redatores do jornal. De qualquer modo, podemos afirmar que, por intermédio desse trabalho, Machado de Assis teria a disposição de seus olhos e de sua pena uma galeria de tipos políticos para observar, copiar e satirizar ao gosto de suas aspirações liberais. Pedro Alves poderia ser, portanto, resultado destas incursões do jornalista Machado de Assis à Câmara ou ao Senado.

Neste sentido, o fato de Machado ter composto o tolo de *Desencantos* como deputado ministerialista pode ser esclarecedor da maneira como suas aspirações políticas emergiam em sua produção ficcional, ou dramática como nesse caso. Deste modo, ao levarmos em conta que no momento da composição dessa fantasia o ministério era chefiado pelo conservador Luís Alves de Lima e Silva, então marquês de Caxias, e que Pedro como deputado ministerialista fazia-se também conservador, temos alguns elementos para pensarmos de forma mais concreta os sentidos da sátira política presente em *Desencantos*:

CENA III

PEDRO ALVES, LUÍS DE MELO

PEDRO ALVES – Que vejo!

LUÍS – Luís de Melo, lembra-se?

PEDRO ALVES – Muito. Venha um abraço! Então como está? Quando chegou?

LUÍS – Pelo último paquete[353].

Seguindo esta cena, em essência cômica, temos que Pedro Alves, depois de Luís perguntar como estava D. Clara, principia seu rosário de mentiras:

PEDRO ALVES – De perfeita saúde. Tenho muito que lhe dizer respeito ao que se passou depois que se foi embora.

LUÍS – Ah!

PEDRO ALVES – Passei esses cinco anos no meio da mais completa felicidade. Ninguém melhor saboreou as delícias do casamento. A nossa vida conjugal pode-se dizer que é um céu sem nuvens. Ambos somos felizes, e ambos nos desvelamos por agradar um ao outro.

LUÍS – É uma lua-de-mel sem ocaso.

PEDRO ALVES – E lua cheia.

LUÍS – Tanto melhor! Folgo de vê-los felizes. A felicidade na família é uma cópia, ainda que pálida, da bem-aventurança celeste. Pelo contrário, os tormentos domésticos representam o purgatório.

PEDRO ALVES – Apoiado!

LUÍS – Por isso estimo que acertasse com a primeira.

PEDRO ALVES – Acertei. Ora, do que me admiro não é do acerto, mas do modo por que de pronto me habituei à vida conjugal. Parece-me incrível. Quando me lembro da minha vida de solteiro, vida de borboleta, ágil e incapaz de pousar definitivamente sobre uma flor...

LUÍS – A coisa explica-se. Tal seria o modo por que o enredaram e pregaram com o competente alfinete no fundo deste quadro chamado – lar doméstico!

PEDRO ALVES – Sim, creio que é isso.

LUÍS – De maneira que hoje é pelo casamento?

[353] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 88-89.

PEDRO ALVES – De todo o coração.

LUÍS – Está feito, perdeu-se o folgazão, mas ganhou-se um homem de bem[354].

O leitor perspicaz, reportando-se às cenas iniciais desta segunda parte, depressa perceberá que Pedro Alves na verdade não passava de uma borboleta muito inventiva que, pregada com um potente alfinete, debatia-se ao fundo do quadro de um atribulado lar doméstico. Lar este certamente mais próximo do purgatório que do paraíso conjugal imaginado por Luís de Melo. Contudo o componente satírico é potencializado por Machado de Assis, uma vez que esta borboleta é também deputado ministerialista:

PEDRO ALVES – Ah!... Sabe que estou deputado?

LUÍS – Sei e dou-lhe os meus parabéns.

PEDRO ALVES – Alcancei um diploma na última eleição. Na minha idade ainda é tempo de começar a vida política, e nas circunstâncias eu não tinha outra a seguir mais apropriada. Fugindo às antigas parcialidades políticas, defendo os interesses do distrito que represento, e como o governo mostra zelar esses interesses, sou pelo governo.

LUÍS – É lógico.

PEDRO ALVES – Graças a essa posição independente, constituí-me um dos chefes da maioria na câmara.

LUÍS – Ah! ah!

PEDRO ALVES – Acha que eu vou depressa? Os meus talentos políticos dão razão da celeridade da minha carreira. Seu eu fosse uma nulidade, nem alcançaria um diploma. Não acha?

LUÍS – Tem razão.

PEDRO ALVES – Por que não tenta a política?

LUÍS – Porque a política é uma vocação e quando não é vocação é uma especulação. Acontece muitas vezes que, depois de ensaiar diversos caminhos para chegar ao futuro, depara-se finalmente com o da política para o qual convergem as aspirações íntimas. Comigo não se dá isso. Quando mesmo o encontrasse juncado de flores, passaria por ele para tomar outro mais modesto. Do contrário seria fazer política de especulação.

PEDRO ALVES – Pensa bem.

[354] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 90-92.

LUÍS – Prefiro a obscuridade ao remorso que me ficaria de representar um papel ridículo.

PEDRO ALVES – Gosto de ouvir falar assim. Pelo menos é franco e vai logo dando nome às coisas. Ora, depois de uma ausência de cinco anos para que há vontade de passar algumas horas juntos, não? Fique para jantar conosco[355].

Mais uma vez Luís de Melo ganha ares de *raisonneur*, desta vez não somente para defender a integridade do lar doméstico, mas princípios políticos caros a seu autor. Como podemos observar, Luís reage de maneira implacável à narração da célere e oportunista ascensão política de Pedro Alves, afirmando que a política quando "não é vocação" é "especulação". Além disso, diz preferir a obscuridade a "representar um papel ridículo". Papel este representado com satisfação pelo tolo Pedro Alves. Assim sendo, Machado de Assis, acreditando no poder de transformação social da literatura, tinha certamente em mira nesse diálogo, que notemos, pouco acrescenta a ação dramática da fantasia, toda uma galeria de Pedros que, como dito acima, devia conhecer bem de suas incursões pela Câmara e pelo Senado. Os chamados "homens bons" que abraçavam a política apenas por força da especulação e da nomeada. Neste sentido, o caráter ambíguo de Pedro Alves é sugerido por Luís logo na segunda cena da primeira parte, a primeira em que a personagem aparece. Nesta ocasião Pedro é comparado por Luís "aos parasitas de todo o gênero" e "aos histriões", isto é, aos palhaços, aos bobos e aos vis de Atenas[356]. Daí a deputado ministerialista seria apenas um passo. Passo efetivamente dado pelo autor na segunda parte.

O sentido político presente em *Desencantos*, ao mesmo tempo em que representa pouco peso na ação dramática da fantasia, não alterando seu desenvolvimento no sentido do enlace preparado pelo autor, não pode ser desconsiderado, uma vez que a frase final, proferida por Luís de Melo, retoma uma vez mais esse tema:

---

[355] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 92-94.

[356] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 53. Para Lúcia Granja, no entanto, Pedro Alves poderia ser compreendido por intermédio dos parasitas descritos por Machado de Assis em uma de suas "Aquarelas", série de artigos publicados na revista *O Espelho*, em 1859. A hipótese de Granja deve ser igualmente considerada uma vez que Machado não exclui de sua galeria ironicamente descrita o parasita político: "Em economia política é um talento para estacionar o enriquecimento social; consumidor que não produz, e que faz exatamente a mesma figura que um zangão na república das abelhas". *O Espelho*, n. 6, 9/10/1859, p. 2. Entretanto, Granja complementa que "o tema que o narrador-folhetinista de Machado desenvolve em sua fisionomia de 1859, não pode ser levado em frente, agora, para compor uma nova fisionomia, pelo dramaturgo em 1861". Deste modo, Machado de Assis, em virtude de sua pouca experiência, não conseguiu, conforme a interpretação de Lúcia Granja, transpor com sucesso o tema do parasitismo para *Desencantos*. Cf. Granja, Lúcia. *A roda dos jornais (e teatros)*, op. cit., p. 259.

CENA VIII

LUÍS, PEDRO ALVES, CLARA

PEDRO ALVES – Não houve sessão: a minoria fez gazeta. (*a Luís*) Então?

LUÍS – Tenho o consentimento de ambos.

PEDRO ALVES – Clara não podia deixar de atender ao seu pedido.

CLARA – Peço que faça a felicidade dela.

LUÍS – Consagrarei nisso minha vida.

PEDRO ALVES – Por mim, hei de sempre ver se posso resolvê-lo a aceitar um distrito nas próximas eleições.

LUÍS – Não será melhor ver primeiro se o distrito me aceitará?[357]

FIM

Após Pedro e Clara consentirem com o casamento de Luís e Clarinha, o autor ainda encontra espaço para impingir a máxima política, desta vez, demonstrando como o deputado concebia as eleições, não como expressão da vontade dos eleitores daquele distrito, mas como imposição de sua vontade. Luís, por sua vez, encerra a peça questionando justamente esta disposição, no seu entender e de seu criador, equivocada.

No entanto, embora Machado de Assis tenha imprimido alguns traços realistas em sua fantasia dramática, dentre os quais a sátira política, também esteve entre os modelos utilizados em sua composição, como notou a recepção crítica de *Desencantos*, o provérbio dramático ao gosto de Musset e Feuillet. Neste sentido, lembremos que em sua primeira "Revista dramática", publicada no *Diário do Rio de Janeiro* a 29 de março de 1860, o autor era categórico ao afirmar: "Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das suas abstrações românticas"[358]. Deste modo, esse talvez pudesse ser um prenúncio do modelo que Machado de Assis escolheria para suas composições teatrais. O provérbio dramático poderia figurar, para o autor em *Desencantos*, como o equilíbrio ideal entre as "máximas da escola realista" e as "abstrações românticas".

[357] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 118.
[358] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1

Analisaremos estas aproximações entre Machado de Assis e o provérbio dramático adiante, uma vez que *O caminho da porta*, sua peça seguinte, se aproxima muito de peças de Alfred de Musset e Octave Feiullet. Contudo, no intuito de melhor entendermos essa escolha pelo provérbio dramático como modelo para suas composições, passemos a palavra aos contemporâneos de Machado que nas páginas de alguns periódicos em circulação no Rio de Janeiro, registraram a publicação da fantasia do jovem autor.

3.1 Entre o drama e a poesia: a recepção crítica de Desencantos

Em 20 de setembro de 1863, a *Semana Illustrada*[359] trazia estampada em sua capa a figura do Dr. Semana de braços cruzados e semblante sério, em franca atitude de repreenda, acompanhado pelo seu inseparável Moleque que, por sua vez, nitidamente segurava uma salva onde colhia a torrente de lágrimas de uma terceira personagem, Joãozinho, que chorava copiosamente. Este desenho de Henrique Fleiuss vinha acompanhado da seguinte legenda:

> *Desencantos* – (comédia de M. d'A.) – *Cena não escrita*:
>
> – Então, Joãozinho, eu não te disse? Aí teu resultado. Perdeste o teu tempo e as tuas cartas. Não sejas choramingas. Vai para Iguassú; conversa lá com a Luizinha do Castelo Feudal e pede-lhe que te dê o filtro do esquecimento para tão grande mágoa. Daqui por diante não te metas a trelhão. Quando quiseres embarcar-te em alguma empresa arriscada, vem consultar-me primeiro, que eu sou aqui o oráculo de Delfos[360].

[359] Um estudo esclarecedor sobre a *Semana Illustrada*, periódico de Carlos Linde e dos irmãos Carlos e Henrique Fleuiss, ambos alemães, que circulou no Rio de Janeiro semanalmente de 1860 a 1876, pode ser encontrado em: Souza, Karen Fernanda Rodrigues de. *As cores do traço*: paternalismo, raça e identidade nacional na *Semana Illustrada* (1860-1876). 188f. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, Unicamp, Campinas, 2007.
[360] *Semana Illustrada*, n. 145, 20/09/1863, Capa.



Descencantos.— (Comedia de M. d'A.) — *Scena não escripta.*

— Então, Joãosinho, eu não te disse? Ahi tens o resultado. Perdeste o teu tempo e as tuas cartas. Não sejas choramingas. Vai para Iguassú; conversa lá com a Luizinha do Castello Feudal e pede-lhe que te dê o philtro do esquecimento para tão grande magoa. D'aqui por diante não te mettas a trelhão. Quando quizeres embarcar-te em alguma empreza arriscada, vem consultar-me primeiro, que eu sou aqui o oraculo de Delphos.

Figura 4 – Cena não escrita de *Desencantos* em desenho de Henrique Fleuiss

Mesmo sendo-nos difícil decifrar a piada implícita na imagem e na legenda, notemos que, passados cerca de dois anos de sua publicação, *Desencantos* ainda era tomada como referência para os leitores da *Semana Illustrada*. O que pode ser indício de que a fantasia dramática de Machado de Assis alcançou algum sucesso entre o público leitor fluminense, visto que não foi encenada em nenhum dos teatros do Rio de Janeiro[361].

Mas, de volta a 1861, encontramos no dia 4 de setembro desse ano no *Diário do Rio de Janeiro*, jornal no qual Machado de Assis atuava desde o ano anterior, assim como no *Jornal do Commercio*, notas sobre a publicação de *Desencantos*. Deste modo, na seção "Noticiário" do *Diário do Rio de Janeiro* o leitor atento deparava-se com esta breve menção a *Desencantos* logo no início da segunda coluna: "Acaba de sair à luz uma fantasia dramática do Sr. Machado de Assis, intitulada: *Os desencantos*"[362]. Já a "Gazetilha" do *Jornal do Commercio* foi um pouco menos parcimoniosa ao tratar do mesmo assunto:

[361] Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 345.
[362] Noticiário, *Diário do Rio de Janeiro*, 04/09/1861, p. 1.

> – PUBLICAÇÃO – O Sr. Machado Assis [sic] acaba de publicar uma fantasia dramática, como ele mesmo a chama, com o título de *Desencantos*. É um quadro de costumes da época, que, tanto quanto por uma rápida leitura nos foi possível avaliá-lo, não deslustra por certo o nome do seu autor[363].

Após uma rápida leitura o autor da "Gazetilha" afirmava que a fantasia dramática caracterizava-se como "um quadro de costumes da época" que certamente não mancharia a reputação literária do estreante. Mas, se dois grandes jornais diários em circulação no Rio de Janeiro foram sucintos na divulgação do livro de Machado de Assis, outros periódicos se ocuparam de maneira mais detalhada de *Desencantos*. Podemos até arriscar que o dia 15 de setembro, exatos onze dias depois da publicação das notas transcritas acima, foi um dia empolgante para o jovem Machado, uma vez que nada menos que dois periódicos traziam considerações sobre sua composição. Um deles, o *Courrier du Brésil*[364], jornal em língua francesa editado no Rio de Janeiro, imprimiu em primeira página uma elogiosa crônica literária assinada por Adolphe Hubert, então editor-chefe do semanário, sobre *Desencantos* ou, neste caso, *Désenchantements*:

> La brochure qui a pour titre *Désenchantements* contient un morceau littéraire d'une valeur rèelle, pour l'époque. C'est l'image naïve de la vie du coeur telle qu'on la mène aujourd'hui, dans la zone commune, entre le cloaque des Corrine et de Phrynés, hors de l'élement ruisselant d'or, de chamarres et de houe où se debattent les grands criminels du grand monde. Les personnagens ne sont pas des bourgeois, mais ce ne sont pas de princes. Nous faisons sentir cette nuance pour le indiquer le soin qu'a mis l'auteur a choisir le millieu que doit animer son dialogue[365].

Adolphe Hubert procura salientar que *Desencantos*, além de ser um "fragmento literário de valor real para a época", se afastava do repertório temático caracteristicamente realista. Mantendo-se, deste modo, "a salvo do elemento que transborda de ouro, de enfeites e de lama

[363] Gazetilha, *Jornal do Commercio*, 04/09/1861, p. 1.

[364] De acordo com Letícia Gregório Canelas "O *Courrier du Brésil – politique, littérature, revue des théâtres, sciences et arts, industrie, commerce* era um semanário, editado em oito páginas, cada uma dividida em três colunas, publicado aos domingos, em francês, na Corte do Império Brasileiro entre 1854 e 1862, sob a direção de Adolphe Hubert". Em seu estudo Canelas também demonstra a grande aproximação existente entre o grupo do *Diário*, entre os quais Machado de Assis, com o grupo de franceses exilados que editavam ou colaboravam no *Courrier du Brésil*. Cf. Canelas, Letícia Gregório. *Franceses "quarante-huitards" no Império dos Trópicos (1848-1862)*. 210f. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, Unicamp, Campinas, 2007. p. 132; 145-151.

[365] *Courrier du Brésil*, n. 37, 15/09/1861, p. 1. "A brochura que tem por título *Desencantos* contém um fragmento literário de valor real para a época. É a imagem simples da vida do coração, como se efetua hoje, na zona comum, entre a cloaca de Corina e Frinéia, a salvo do elemento que transborda de ouro, de enfeites e de lama onde se debatem os grandes criminosos da alta sociedade. Os personagens não são burgueses, também não são príncipes. Fazemos sentir este aspecto para indicar o cuidado do autor em escolher o meio que deve animar o seu diálogo".

onde se debatem os grandes criminosos da alta sociedade". Para Hubert era importante salientar também que as personagens da fantasia dramática não eram nem burgueses e nem príncipes, o que indicava "o cuidado do autor em escolher o meio [social] que deve animar o seu diálogo". Adiante, seguia-se um resumo do enredo de *Desencantos*, bem como a tradução da sétima cena da segunda parte, como anteriormente observado. Após a transcrição deste fragmento e algumas considerações sobre o personagem Luís, mais elogios eram proferidos:

> Depuis quelque temps la littérature nationale brésilienne semble avoir pris son essor. Les travaux que nous enregistrons chaque jour le prouvent. Mais les genres ne se multiplient ni se coordonnent.
> Du sein de l'école où le drame touche à la frénésie, où la morale se débite avec affectation entre deux bouffées de cigare, il est fort agréable d'entendre parler cette adoucissante morale qui guéril [guérison] les plaies du coeur et promet à l'esprit encore des enchantements.
> C'est la vraie poésie, la poésie en action compatible avec l'esprit humain.
> Mr. Machado d'Assis marchant sans prétention dans un sentier nouveau, étroitement serré entre la poésie et le drame, n'a sans doute pas cherché la gloire, car son oeuvre comme la violette est l'emblème de la modestie; mais elle est parfumée d'un arôme si doux que les natures d'élites la découvriront au milieu des plantes vivaces qui l'environnent[366].

Esperançoso ante o desenvolvimento da "literatura nacional brasileira", Hubert mais uma vez procura demarcar as distâncias entre a fantasia dramática de Machado de Assis e certa escola, certamente a realista, onde "o drama toca o frenesi, onde a moral é pregada com afetação entre duas baforadas de charuto". Assim, compondo "verdadeira poesia", Machado conseguia ao mesmo tempo, e de forma "extremamente agradável", transmitir valores morais que curam "as feridas do coração e ainda promete[m] encantos ao espírito". Em suma, de acordo com Adolphe Hubert, Machado de Assis despretensiosamente trilhava novos caminhos entre "a poesia e o drama". Se o autor de *Desencantos*, conforme afirmava no ano anterior em uma de suas "Revistas dramáticas", de fato buscava um *juste milieu* entre "as máximas da escola realista" e "as abstrações românticas", as considerações do cronista e editor-chefe do *Courrier du Brésil* certamente acertaram em cheio.

---

[366] *Courrier du Brésil*, n. 37, 15/09/1861, p. 2. "Há algum tempo a literatura nacional brasileira parece ter tomado o seu desenvolvimento. Os trabalhos que registramos cada dia provam-no. Mas os gêneros não se multiplicam nem se coordenam. /Do seio da escola onde o drama toca o frenesi, onde a moral é pregada com afetação entre duas baforadas de charuto, é extremamente agradável se propor a falar de maneira calma nessa moral que cura as feridas do coração e ainda promete encantos ao espírito. /É a verdadeira poesia, a poesia em ação compatível com o espírito humano. /O Sr. Machado de Assis marcha sem pretensão em um caminho novo, estreitamente apertado, entre a poesia e o drama, sem dúvida não procurou a glória, uma vez que a sua obra, como a violeta, é o emblema da modéstia; mas é perfumada de um aroma tão suave que as naturezas de elite a descobrirão no meio das plantas vivaces que a cercam".

Por um lado, essa aparente aversão de Adolphe Hubert à escola realista, bem como as novas alternativas de composição experimentadas por Machado de Assis, podem também ser sinais, ainda que bem sutis, do processo de falência do projeto realista que se intensificará, como veremos oportunamente, na primeira metade da década de 1860. Mas, por outro lado, era justamente pela alta comédia realista que se batia o cronista d'*A Saudade*:

> Quem há lido os *Provérbios* de Octave Feuillet e as *Fantasias* de Lopes de Mendonça, achará nos *Desencantos*, que o Sr. Machado de Assis acaba de publicar, a brevidade do diálogo, a delicadeza de linguagem que se encontra nos *Provérbios* e nas *Fantasias*. A este gênero pertence o livrinho do Sr. M. de Assis. Se é apenas, como creio, um estudo de estilo, uma florinha singela e modesta, mas cujo perfume encanta e seduz, a florinha tornar-se-á um ramalhete, onde a escolha das flores que o compuserem, a disposição e variedade das cores, hão de atrair os sentidos, não com essa espécie de receio próprio da inocência e singeleza da florinha, mas com essa fascinação brilhante que possui tudo aquilo que tem consciência da sua força e do seu poder.
> O que é hoje apenas uma – fantasia dramática – há de ser em breve talvez a realidade desta sociedade faustosa, cujos vícios encobrem os ouropéis de que se reveste.
> Folgarei não ser desmentido, para estender ainda outra vez ao Sr. Machado de Assis a mão obscura de amigo pronto a saudar o talento real que não desdenha as vocações modestas[367].

Para o cronista anônimo d'*A Saudade*, o livrinho de Machado de Assis, claramente inspirado nos *Provérbios* de Feulliet e nas *Fantasias* de Lopes de Mendonça, deveria ser encarado pelo público fluminense como "um estudo de estilo, uma florinha singela e modesta, [...] cujo perfume encanta e seduz". Esperava-se, contudo, que esta humilde florinha se convertesse em um vistoso "ramalhete". Essas belas metáforas florais traduziam o desejo do cronista de ver Machado de Assis "evoluir" em suas próximas composições dramáticas, da fantasia à pintura da "realidade desta sociedade faustosa, cujos vícios encobrem os ouropéis de que se reveste", ou seja, do provérbio à alta comédia realista.

Já as considerações de José Carlos do Rosário sobre *Desencantos*, publicadas no mês seguinte, a 10 de Outubro, na "Crônica da Quinzena" da *Revista Popular*, não se distanciavam do que afirmou o cronista da *Saudade*:

> O Sr. Machado de Assis compôs e deu à luz da publicidade um lindo livrinho, que, levado à pia batismal, recebeu o nome de *Desencantos*.
> Não vos atemorize esse nome pouco simpático; a *fantasia dramática* podia ter outro, que melhor vos soasse ao ouvido, porém que, seguramente, não daria uma idéia tão precisa e

[367] *A Saudade*, n. 12, 15/09/1861, p. 104.

> sucinta do plano traçado para a execução da obra: *Desencantos*, como o intitulou o seu inteligente autor, é um livrinho recheado de belezas, escrito com suma graça e naturalidade, e que prova à primeira vista ter passado pelo cadinho da poesia para aparecer em público.
> O ensaio feito pelo Sr. Assis garante-lhe um futuro na literatura dramática; bem vejo que a modéstia de que revestiu o seu opúsculo o escoima de toda a pretensão, mas nem pôr isso se deve acreditar que não haja nele sérias aspirações[368].

Independentemente da "beleza", "graça e naturalidade" presente em *Desencantos*, para o cronista da *Revista Popular* o "livrinho" de Machado de Assis deveria ser tomado como o ensaio de um literato que, mesmo mostrando-se acanhado, nutria "sérias aspirações". Na parte final de sua apreciação crítica José Carlos do Rosário também aproximava a fantasia dramática de Machado da poesia e exprimia o desejo de que no futuro pudesse "registrar nas colunas da *Revista* uma outra produção sua de mais agigantadas proporções":

> Escrevendo nessa linguagem depurada, que sempre agrada, delineando essas cenas íntimas, que, embora comezinhas, nunca deixam de ser ouvidas com grande prazer, o autor dos *Desencantos* traçou-se um caminho fácil de trilhar para quem estuda, fértil para os que são, como ele, dotados de vasta inteligência, e poucas vezes ingrato para quem sabe vibrar as cordas da lira apolínea.
> Dando os parabéns ao Sr. Machado de Assis pela sua feliz estréia, aguardo a ocasião de registrar nas colunas da *Revista* uma outra produção sua de mais agigantadas proporções; espero que mui cedo cumprirei esse dever, tanto mais grado para mim, quanto me é agradável testemunhar os vivos protestos que a mocidade apresenta em defesa dos seus brios atassalhados pela crítica mordaz de quem não a conhece[369].

Ao que tudo indica a recepção crítica de *Desencantos* repercutiu de algum modo na próxima produção de Machado de Assis para o teatro, a comédia em um ato *O caminho da porta*, encenada no ano seguinte, em setembro de 1862, no Ateneu Dramático no Rio de Janeiro. Como veremos no próximo item que se inicia, além das aproximações entre o drama e poesia, Machado de fato se esforçará para se aproximar do modelo oferecido por Musset e Feuillet nessa nova comédia. Resta-nos, portanto, tentar decifrar os motivos dessa escolha.

[368] Crônica da Quinzena, *Revista Popular*, 10/10/1861, p. 126. Sou grato a Marcela dos Santos Abreu por essa referência.
[369] Crônica da Quinzena, *Revista Popular*, 10/10/1861, p. 126.

4. Ainda ao gosto de Musset e Feiullet? O relativo sucesso d'*O caminho da porta*

A ação da comédia em um ato *O caminho da porta*, dividida em dez cenas, se passa em uma manhã na "sala elegante" da residência da viúva Carlota. Como nunca fizera em suas peças anteriores, desta vez Machado de Assis caprichara na descrição do cenário:

> Em casa de Carlota
>
> Sala elegante – Duas portas no fundo, portas laterais, consolos, piano, divã, poltronas, cadeiras, mesa tapete, espelhos, quadros, figuras sobre os consolos, álbum, alguns livros, lápis, etc. sobre a mesa[370].

Não temos como saber se essa descrição minuciosa se encontrava no manuscrito original ensaiado e representado pela companhia do Ateneu dramático, em setembro de 1862. Contudo, o fato a ser notado, como nos adverte Roger Chartier, é que a utilização de rubricas, bem como gravuras e outros recursos gráficos em edições de textos teatrais facilitavam para o espectador/leitor a recriação do movimento cênico no momento da leitura[371]. Machado, portanto, poderia estar visualizando um possível leitor para *O caminho da porta* quando se esmerou na descrição do cenário e em outras rubricas teatrais espalhadas pelo texto da comédia. Todavia, voltaremos à impressão e comercialização de *O caminho da porta* mais adiante, ocupando-nos agora com a análise dessa comédia em um ato.

São, portanto, quatro os personagens que se movimentarão no cenário elegante descrito acima. Temos primeiramente o advogado Dr. Cornélio, homem experimentado, não somente em matérias relativas ao foro, mas também em assuntos do coração; o jovem de vinte e cinco anos, "inteligente e benquisto", Valentim; há também Inocêncio, personagem um tanto quanto cômico que dizia ter trinta e oito anos, mas que na verdade, sendo já "taludo" quando do derradeiro beija-mão de D. João VI, pintava os cabelos para disfarçar a idade avançada; e, por fim, a viúva bela, encantadora e, segundo a definição do Dr. Cornélio, "namoradeira", Carlota. Na primeira cena da comédia temos que o advogado Cornélio, visivelmente preocupado com a hora inapropriada para uma visita à casa de uma mulher que vivia só, ou melhor, apenas na companhia de seus criados e

[370] Assis, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 131.
[371] Cf. Chartier, Roger. O texto de teatro: transmissão e edição. In: _____. *Do palco à página:* publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 54.

escravos[372], adentra a sala de Carlota tencionando convidá-la para assistir à ópera *O Trovador* de Verdi que seria representada naquela noite. Eis que quando lá chega, encontra o jovem Valentim zeloso em seu posto de apaixonado pela viúva. O advogado então começa, de maneira irônica, a advertir o rapaz do papel ridículo que ele desempenhava ao cortejar diariamente, e às dez da manhã, a bela Carlota. Valentim, por sua vez, dizia que não se importava, pois amava verdadeiramente a viúva, e que estava certo de que um dia acabaria por desposá-la.

Cornélio tentava dissuadir o rapaz de seu projeto mostrando-lhe os riscos que corria ante as "Penélopes do galanteio", quando entra em cena com um ramalhete de flores nas mãos e uns versos decorados na ponta da língua, o tolo e cômico Inocêncio, igualmente êmulo ao coração da viúva. Deste modo, é somente na terceira cena que somos apresentados à dama capaz de prender junto a si esses dois personagens, na medida em que o advogado tinha por objetivo, a princípio, tão somente o estudo do amor.

Entretanto, logo descobrimos que era também outro o motivo que levara o Dr. Cornélio a casa de Carlota naquela manhã. Na verdade, além da ópera italiana e da tentativa de salvar o inexperiente Valentim das garras da viúva, o advogado queria, digamos, dar uma lição de moral na bela e vaidosa namoradeira. Lembremos que no passado ele também fora aspirante às graças de Carlota e que, depois de desprezado, tomou para si a tarefa de defender os amantes incautos que dela se aproximassem. Assim, a ação de *O caminho da porta* estrutura-se sobre esse argumento relativamente simples: uma encantadora e namoradeira viúva, dois cavalheiros que disputam seu amor e o advogado Cornélio que, se por um lado, tenta proteger esses cavalheiros, por outro, pretende moralizar a conduta de Carlota. Adianto que no final da comédia a viúva é castigada, como pretendia o advogado, na medida em que nem o jovem Valentim, nem o velho Inocêncio atinam sobre qual seria o caminho do coração da viúva, tomam finalmente o único que lhes restava, ou seja, o caminho da porta. Quanto a Carlota, a esta resta apenas atravessar "arrebatadamente a cena" enquanto caía o pano, conforme nos informa a rubrica da última fala.

[372] As alusões aos criados de Carlota aparecem, por exemplo, na rubrica da Cena II, momento em que entra em cena pela primeira vez o personagem Inocêncio: "Os mesmos [Dr. Cornélio e Valentim], Inocêncio (trazido por um criado)". Também no início da Cena VII: "INOCÊNCIO – O corredor está deserto./ DOUTOR – Os criados servem à mesa. D. Carlota está almoçando. Está melhor?". Quanto aos escravos da viúva podemos ler no final da Cena IX a propósito de certas cartas que deveriam ter chegado em um paquete do Norte, mas que na verdade são um subterfúgio usado por Carlota para despachar o cômico Inocêncio de cena: "INOCÊNCIO – Se mandar um escravo ficará na mesma... demais, eu tenho relações com os administradores do correio... O que talvez ninguém possa alcançar já e já, eu me encarrego de obter". Cf. Assis, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 136; 166; 172.

No que diz respeito à análise de *O caminho da porta*, notemos que se o enredo da comédia é simples, o diálogo que o sustenta, por sua vez, não o é. Pelo contrário, como defende João Roberto Faria, um dos maiores méritos dessa comédia em um ato está justamente na "comicidade espirituosa" presente nos diálogos entre personagens que, com exceção de Inocêncio, são "inteligentes, informados, com nível cultural elevado"[373]. De fato, podemos constatar essa afirmação compilando, por exemplo, as inúmeras alusões a situações e personagens da mitologia grega nas falas proferidas pelo Dr. Cornélio, Valentim ou Carlota. Podemos afirmar também que essa comicidade refinada seguramente vincula-se ao modelo que Machado de Assis optou para construir alguns elementos, não todos, de sua comédia: o provérbio dramático.

Como sabemos as comparações entre a produção teatral do jovem Machado de Assis e os provérbios dramáticos já eram feitas desde a publicação de *Desencantos* no ano anterior. Recordemos rapidamente as palavras do cronista da *Saudade* a esse respeito, impressas poucos dias após a publicação daquela fantasia dramática: "Quem há lido os *Provérbios* de Octave Feuillet e as *Fantasias* de Lopes de Mendonça, achará nos *Desencantos*, que o Sr. Machado de Assis acaba de publicar, a brevidade do diálogo, a delicadeza de linguagem que se encontra nos *Provérbios* e nas *Fantasias*"[374]. Esse cronista mostrava-se desejoso de que o jovem Machado de Assis efetivamente se lançasse à alta comédia realista, abandonando a escrita de provérbios. Porém, em *O caminho da porta*, era ainda nas peças curtas ao gosto de Musset, Feuillet e Lopes de Mendonça que nosso autor buscaria inspiração. Mas por que essa insistência do Machadinho em fazer ouvidos moucos aos seus colegas de imprensa?

João Roberto Faria em um importante artigo sobre as apropriações que Machado de Assis fez do provérbio *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, de Alfred de Musset, em comédias como *O caminho da porta* e *Lição de botânica*, de 1905, afirma, baseando-se principalmente na fatídica correspondência entre Machado e Quintino Bocaiúva, que o autor não se lançou à comédia realista, como já cobravam seus contemporâneos, pelo "receio de não ter fôlego para escrever peças repletas de tiradas moralizadoras, com alcance edificante e defesa das virtudes burguesas"[375]. De fato, Faria tem razão, sobretudo tendo-se em vista que o próprio Machado de Assis em sua carta à Bocaiúva afirmava com todas as letras:

[373] Faria, João Roberto. Machado de Assis, leitor de Musset. In: *Teresa*, op. cit., p. 373.
[374] *A Saudade*, n. 12, 15/09/1861, p. 103.
[375] Faria, João Roberto. Machado de Assis, leitor de Musset. In: *Teresa*, op. cit., p. 381.

> Tenho teatro por coisa muito séria, e as minhas forças por coisa muito insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e trabalho, cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurei e procuro fazer[376].

Porém, se mantermos um olho no fragmento acima e outro no contexto teatral que se desenhava no segundo semestre de 1862, no Rio de Janeiro, poderemos arriscar que, além do manifesto receio em tentar a alta comédia ao gosto de Alencar ou Dumas Filho, também os sinais cada vez mais patentes do desgaste da escola realista nos teatros fluminenses ofereciam motivos plausíveis para que Machado de Assis elegesse o provérbio dramático como modelo para suas composições. Sugiro, pois, que o provérbio ao gosto Musset ou Feuillet poderia ser para Machado uma alternativa ante um contexto em que o teatro realista não mais atraía a atenção do respeitável público da Corte, ao menos não da mesma maneira como fazia em meados da década de 1850. É precisamente esse movimento de esgotamento do projeto realista que podemos perceber, por exemplo, em um folhetim de Souza Ferreira publicado no *Correio Mercantil* a 21 de setembro de 1862:

> Alguns dos leitores, que descerem os olhos até esta parte da folha, admirarão sem dúvida a coragem de que dou prova, vindo hoje falar-lhes de teatros: terão razão.
> Vão, com efeito, longe, muito longe, aqueles tempos em que uma multidão de entusiasmo e ansiedade, corria pressurosa às casas de espetáculo para saudar o aparecimento de notáveis composições dramáticas, viçosas flores transplantadas com mimo da terra estrangeira ou abertas em nossos próprios jardins.
> Vão longe, é certo. Então, muitas vezes, o baile do Club fluminense ou a ópera no teatro lírico foram preteridas pela comédia que se representava no Ginásio. Aí uma companhia organizada com tino, educada com cuidado e segundo um sistema uniforme, dirigida com prudência e animada pela emulação prometia lisonjeiro futuro à arte dramática. Aí também fizera ruidosa e brilhante entrada um talento vigoroso e flexível, já provado nas lides do jornalismo, e de que a literatura do teatro recebeu forte impulso. Acompanhando o autor do *Demônio familiar* os Srs. Macedo, Bocaiúva, Varejão, Amaral Tavares, Silveira Lopes, Pinheiro Guimarães e outros, vieram na arena do *Ginásio* colher merecidos louros.
> [...]
> Falamos do *Ginásio* dos primeiros tempos, que aparecera esperançoso e caminhou triunfante, protegido pela predileção do público, pela concorrência dos poetas dramáticos, pela animação da imprensa.
> Hoje esse teatro, bom como os outros, pouca curiosidade desperta. Para este resultado muitas causas concorreram: o desmembramento da companhia, a combinação forçada de elementos heterogêneos, certa apatia que se apoderou dos espíritos, o silêncio da imprensa, a pouca ou antes nenhuma atenção com que os nossos governos olham para os teatros[377].

[376] Assis, Machado de. *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 122.
[377] Páginas menores, Teatros, *Correio Mercantil*, 21/09/1862, p. 1

Em 1862 já se passavam longos sete anos da inauguração do Ginásio e, de acordo Sousa Ferreira iam "longe, muito longe" os tempos de entusiasmo pela estética teatral realista, tanto no que se referia às traduções do repertório francês como aos originais brasileiros escritos conforme os preceitos dessa escola. Deste modo, como já observamos, torna-se sintomático o fato de Machado de Assis afirmar em sua primeira "Revista dramática" que não subscrevia, "em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceit[ava], em toda a sua plenitude, as abstrações românticas"[378]. Portanto, se, por um lado, o provérbio dramático, da forma como apropriado pelo autor, poderia mostrar-se como um confortável meio termo entre máximas realistas e abstrações românticas; por outro, partindo do quadro delineado no folhetim do *Correio Mercantil*, ao mesmo tempo podemos supor que a preferência pelo provérbio dramático pode muito bem ter sido uma escolha deliberada de Machado de Assis diante das transformações que a cena teatral do Rio de Janeiro, sobretudo o Teatro Ginásio, vinha sofrendo desde fins da década de 1850[379].

Por meio do citado artigo de João Roberto Faria, sabemos que o provérbio dramático já possuía uma larga tradição no século XIX. Gênero teatral nascido nos salões aristocráticos da França de Luís XIV, o provérbio funcionava como uma espécie de jogo ou charada encenada na maioria dos casos pelos próprios convivas desses salões, cabendo aos demais espectadores decifrarem qual seria o adágio implícito na ação ou no enredo da pequena peça. Foi, portanto, Carmontelle quem, já no século XVIII, estabeleceu a forma do provérbio dramático:

> O provérbio dramático é pois uma espécie de comédia, que se faz inventando um assunto ou se servindo de uma passagem, uma historieta etc. A chave do provérbio deve estar no interior da ação, de modo que, se os espectadores não o adivinharem, é preciso que exclamem quando lhes disserem: "Ah! é verdade": como quando se revela a chave de um enigma que não se pode encontrar[380].

Faria também salienta que, mesmo em um momento em que a voga nos teatros franceses eram as tragédias neoclássicas de Voltaire, Carmontelle buscava imprimir certa marca de

---

[378] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.

[379] O próprio Machado de Assis registrava este processo em 1859 em uma de suas "Revistas de Teatro", publicadas no semanário *O Espelho*. Neste artigo o autor mostrava como o Ginásio começava a se afastar de seu repertório realista inicial, representando peças como *Miguel, o torneiro* do dramaturgo português José Romano. Cf. *O Espelho*, n. 13, 27/09/1862, p. 10. Neste sentido, afirma Silvia Souza: "No final da década de 1850, dramaturgos pouco considerados pela crítica, como José Romano, eram cada vez mais representados nos palcos do Rio de Janeiro, até mesmo no do Ginásio, que a crítica a duras penas tentava resguardar de um processo que passou a interpretar como sinal de degradação da arte cênica e degeneração do teatro nacional". Cf. Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 224.

[380] Apud Faria, João Roberto. Machado de Assis, leitor de Musset. In: *Teresa*, op. cit., p. 368.

naturalidade em suas produções, algo em torno de 150 provérbios, reproduzindo a tonalidade das conversas de salão. Assim sendo, seriam três as características principais do provérbio setecentista de Carmontelle: primeiramente o fato dos personagens serem representantes das altas classes da sociedade francesa, em seguida a utilização de argumentos leves, e, por conseguinte, a inexistência de grandes conflitos dramáticos[381]. No século seguinte, sob o Romantismo, o provérbio dramático seria cultivado por autores como Alfred de Musset, Michel Theodore Leclerq e Jean Baptiste Souvage.

No entanto, analisando o caso de Musset, Faria sugere que esse autor, após ter escrito dramas de alto valor literário como *Lorenzaccio*, havia optado pela escrita de provérbios em virtude do retumbante fracasso de *La nuit vénitienne* por ocasião de sua estréia, em 1830[382]. Essa experiência pouco ou nada agradável teria feito com que Musset começasse, nas palavras de Faria certamente inspiradas na carta de Quintino a Machado de Assis, "a pensar em escrever peças para serem lidas, não representadas":

> [...] Com regras mais frouxas que as do drama e 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[383].

E foi precisamente uma dessas peças, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, que esteve bem próxima do horizonte de Machado de Assis no momento da composição de *O caminho da porta*[384]. Deste modo, na parte seguinte do artigo João Roberto Faria se ocupa

---

[381] Faria, João Roberto. Machado de Assis, leitor de Musset. In: *Teresa*, op. cit., p. 369.

[382] Faria, João Roberto. Machado de Assis, leitor de Musset. In: *Teresa*, op. cit., p. 369. *La nuit vénitienne ou les noces de Laurette* foi representada pela primeira vez no teatro Odéon de Paris a 1º de dezembro de 1830. Simon Jeune, organizador do *Théâtre complet* de Musset, também nos informa que "La representation, en effet, avait essuyé un échec complet. La pièce avait été sifflée dês la deuxième scène, et non pas seulement parce que l'actrice principale, Mlle. Bérenger, avait quadrillé de vert sa belle robe de satin Blanc en s'appuyant contre une balustrade à la peinture encore fraîche. En fait, le public été déconcerté par cette pièce que Harel [diretor do Odéon], admirateur des *Contes d'Espagne et d'Italie*, avait souhaitée 'la plus neuve et la plus hardie possible'". ("A representação, com efeito, sofreu um malogro completo. A peça havia sido vaiada a partir da segunda cena, não somente porque atriz principal, Mlle. Bérenger, havia esquadrinhado de verde seu belo vestido branco apoiando-se contra uma balaustrada com a tinta ainda fresca. Com efeito, o público estava desconcertado por esta peça que Harel [diretor do Odéon], admirador dos *Contos da Espanha e da Itália*, tinha almejado ser 'o mais novo e mais o original possível'"). Musset, Alfred de. *Théâtre complet*. Édition établie par Simon Jeune. Paris: Gallimard, 1990. p. 861.

[383] Faria, João Roberto. Machado de Assis, leitor de Musset. In: *Teresa*, op. cit., p. 369.

[384] Machado de Assis poderia ter tido acesso à versão de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* publicada na edição da *Revue des deux monde*s de novembro de 1845, ou mesmo por meio do volume *Comédies e proverbes*, de

justamente em investigar essas aproximações, analisando atentamente o provérbio dramático de Musset e, em seguida, a comédia de Machado de Assis. Confesso que pouco poderia acrescentar além do já demonstrado pelo historiador e crítico em relação aos "empréstimos" feitos por Machado de Assis em *O caminho da porta*. Segundo Faria, mesmo existindo mais diferenças que semelhanças entre as duas composições dramáticas, tais aproximações não se restringiam tão somente ao título da comédia de Machado, que aludia diretamente ao título provérbio em questão, algo como "Uma porta deve estar aberta ou fechada". Nos dois casos a porta referia-se ao coração das personagens femininas, a marquesa e Carlota. Mas, se em Musset o conde por fim acaba encontrando o caminho do coração da marquesa, em Machado, como já sabemos, nenhum dos pretendentes da viúva encontram o caminho de seu coração. Assim, como bem nos mostra Faria, Machado de Assis acaba por subverter o sentido original da peça de Musset, não se apropriando literalmente do enredo.

Mas, para além do provérbio de Musset, acredito que Machado de Assis igualmente apropriou-se de uma composição de Octave Feuillet para escrever seu *O caminho da porta*. Trata-se de *Dalila* que, como estudamos no primeiro capítulo, foi longamente analisado por Machado de Assis em uma de suas "Revistas dramáticas" publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*. Neste sentido, a aproximação que proponho refere-se principalmente ao efeito moral, traço marcante das composições realistas, que Machado de Assis também procurou imprimir em sua comédia modelada ao gosto dos provérbios dramáticos. Voltemos, portanto, dois anos antes da estréia de *O caminho da porta* no Ateneu dramático e observemos como o crítico teatral Machado de Assis descrevia a personagem Leonor Falconieri, a Dalila que dava o título ao drama de Octave Feuillet:

> Dalila, a princesa Falconieri, é a mulher de mármore sem a cobiça e sem o champagne. É o ideal da vaidade com todos os seus caprichos, com todas as suas lascívias. Não visa o ouro do opulento, mas arma às aspirações leais de uma alma cândida e virginal; espera um adolescente à porta da vida para arrebatá-lo a um mundo enervante e sórdido que é o seu reino[385].

Se o leitor ainda se lembra o jovem em questão é o compositor André Roswein que, em virtude da ambição de seu mecenas Carnioli, fora seduzido, em nome da vaidade, pela princesa

---

Alfred de Musset, de 1853. Sobre as edições do provérbio de Musset Cf. Musset, Alfred de. *Téâtre complet*, op. cit., p. 1.117. A edição publicada em 1845 na *Revue* pode ser consultada em: <http://gallica.bnr.fr>.

[385] *Diário do Rio de Janeiro*, 13/04/1860, p. 1.

Leonor Falconieri. Naquela ocasião Machado de Assis julgou o drama de Feuillet, traduzido pelo português Antonio de Serpa, como "uma das produções mais lindas da musa moderna". E, ao comentar o desfecho no qual André expira enquanto a Falconieri passava ao fundo "descuidosa em sua gôndola", nos braços de seu novo amante, afirmava ser justamente esse "contraste frisante" que fazia com que "a moralidade nasce[sse] da situação sem necessidade de comentários". Era, portanto, a vaidade de Falconieri o princípio motor de suas ações, e o jovem André fora de certa forma castigado por sucumbir aos encantos dessa "mulher de mármore". Questiono até que ponto Machado de Assis não poderia estar com a *Dalila* de Feuillet em mente ao compor, por exemplo, esse fragmento da quinta cena de *O caminho da porta*:

> DOUTOR – Quer português, minha senhora? Vou traduzir o meu pensamento. Valentim é meu amigo. É um rapaz não direi virgem de coração, mas com tendências às paixões de sua idade. V. Exa. por sua graça e beleza inspirou-lhe, ao que parece, um desses amores profundos de que os romances dão exemplo. Com vinte e cinco anos, inteligente, benquisto, podia fazer um melhor papel que o de namorado sem ventura. Graças a V. Exa., todas as suas qualidades estão anuladas: o rapaz não pensa, não vê, não conhece, não compreende ninguém mais que não seja V. Exa.
>
> CARLOTA – Pára aí a fantasia?
>
> DOUTOR – Não, senhora. Ao seu carro atrelou-se com o meu amigo, um velho, um velho, minha senhora, que, com o fim de lhe parecer melhor, pinta a coroa venerável de seus cabelos brancos. De sério que era, fê-lo V. Exa. uma figurinha de papelão, sem vontade nem ação própria. Destes sei eu; ignoro se mais alguns dos que freqüentam esta casa andam atordoados como estes dois. Creio, minha senhora, que lhe falei no português mais vulgar e próprio para me fazer entender.
>
> CARLOTA – Não sei até que ponto é verdadeira toda essa história, mas consinta que lhe observe quanto andou errado em bater à minha porta. Que lhe posso eu fazer? Sou eu a culpada de alguma coisa? A ser verdade isso que contou, a culpa é da natureza que os fez fáceis de amar, e a mim me fez... bonita?
>
> DOUTOR – Pode dizer mesmo – encantadora.
>
> CARLOTA – Obrigada!
>
> DOUTOR – Em troca do adjetivo deixa acrescentar outro não menos merecido: namoradeira.
>
> CARLOTA – Hein?
>
> DOUTOR – Na-mo-ra-dei-ra!

[...]

DOUTOR – Não se zangue, minha senhora. Todos erramos; mas V. Exa. erra muito. Não me dirá de que serve, o que aproveita usar uma mulher bonita de seus encantos para espreitar um coração de vinte e cinco anos e atraí-lo com as suas cantilenas, sem outro fim mais do que contar adoradores e dar um público testemunho do que pode a sua beleza? Acha que é bonito? Isto não a revolta? (*movimento de Carlota*).

CARLOTA – Por minha vez pergunto: donde lhe vem o direito de pregar-me sermões de moral?

DOUTOR – Não há direito escrito para isso, é verdade. Mas, eu que já tentei trincar o cacho de uvas pendente, não faço como a raposa da fábula, fico ao pé da parreira para dizer ao outro animal que vier: "Não sejas tolo! Não as alcançarás com o seu focinho!" e à parreira impassível: "Seca as tuas uvas ou deixa-as cair; é melhor do que tê-las aí a fazer cobiça às raposas avulsas!" É o direito de desforra[386].

Baseando-me no fragmento da cena acima, proponho que Machado de Assis, sendo, como já observado, um crítico teatral e censor dramático formado na escola de Dumas Filho e Alencar, não poderia deixar de incluir o elemento moralizador característico do teatro realista em sua peça inspirada em provérbios de Musset e Feuillet. Neste sentido, o Dr. Cornélio claramente veste a casaca do *raisonneur* ao tentar mostrar a Carlota, assim como aos espectadores e leitores da peça, que seu comportamento não era adequado. Por pura vaidade, a viúva estaria colocando em risco a reputação não somente de Valentim, mas também de Inocêncio. Além do mais, certamente desde que assistira e lera a *Dalila* de Octave Feuillet, Machado de Assis estava ciente, da maneira como registrou suas impressões em sua "Revista dramática", dos malefícios que a vaidade feminina podia causar em "organizações adolescentes" como Valentim. Nesta perspectiva acredito que podemos aproximar a peça de Feiullet e *O caminho da porta*, sobretudo ao constatarmos elementos comuns entre esse personagem e André Roswein, e, principalmente, entre Carlota e Leonor Falconiere, ambas, cada uma a sua maneira, mulheres de mármore[387].

Deste modo, tendo em vista moralizar a conduta das Dalilas e Carlotas, Machado de Assis coloca em cena o advogado Cornélio, se esforçando para diluir sua função de *Desganais* nos diálogos que trava com outros personagens em cena. Lembremos que Machado considerava o

[386] Assis, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 152-154; 158.
[387] Lembremos também que *As mulheres de mármore* é o título de uma peça do repertório realista de Barrière e Thiboust encenada com muito sucesso no Ginásio, em 1855. Cf. Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*, op. cit., p. 79-81.

raissoneur como "uma figura obrigada dos dramas modernos", na medida em que era justamente pela "boca sentenciosa do moralista que o dramaturgo moderno lança[va] as censuras aos vícios da sociedade"[388]. Portanto, Machado de Assis acentuava as pinceladas realistas em *O caminho da porta* por meio da atuação do Dr. Cornélio que, além de condenar a vaidade feminina, também defendia a integridade do matrimônio e do lar doméstico:

> DOUTOR – Amas muito esta mulher? É próprio da tua idade e da força das coisas. Não há caso que desminta esta verdade reconhecida e provada: que a pólvora e o fogo, uma vez próximos fazem explosão.
>
> VALENTIM – É uma doce fatalidade esta!
>
> DOUTOR – Ouve-me calado. A que queres chegar com este amor? Ao casamento; é honesto e digno de ti. Basta que ela se inspire da mesma paixão, e a mão do himeneu virá converter em um só as duas existências. Bem. Mas não te ocorre uma coisa: é que esta mulher sendo uma namoradeira, não pode tornar-se vestal muito cuidadosa da ara matrimonial.
>
> VALENTIM – Oh!
>
> DOUTOR – Protestas contra isso? É natural. Não serias o que és se aceitasse à primeira vista a minha opinião. É por isso que te peço reflexão e calma. Meu caro, o marinheiro conhece as tempestades e os navios; eu conheço os amores e as mulheres; mas avalio no sentido inverso do homem do mar; as escumas veleiras são preferidas pelo homem do mar, eu voto contra as mulheres veleiras.
>
> VALENTIM – Chamas a isto uma razão?
>
> DOUTOR – Chamo a isto de opinião. Não é a tua! Há de ser com o tempo. Não me faltará ocasião de chamar-te ao bom caminho. A tempo o ferro é mezinha, disse Sá de Miranda. Empregarei o ferro[389].

De acordo com Dr. Cornélio, o amor cegava Valentim não o deixando perceber que uma namoradeira como Carlota dificilmente se tornaria uma esposa virtuosa. Em conseqüência a harmonia de um eventual casamento entre esses dois personagens estaria de antemão comprometida. E o advogado, cumprindo sua função na comédia, tenta justamente advertir o rapaz, e o público, da existência real desse perigo. Carlota, por sua vez, mesmo dizendo-se inocente por inspirar tanta veneração no jovem Valentim, como faz na quinta cena, acaba por colaborar com a argumentação eloqüente de Dr. Cornélio. Como podemos observar na terceira

[388] *Diário do Rio de Janeiro*, 24/07/1861, p. 1.
[389] Assis, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 162-163.

cena, a primeira em que aparece, a viúva mostra-nos todo seu poder de sedução ao deixar Inocêncio, que lhe trazia um vistoso ramalhete de flores, estalando de felicidade:

> CARLOTA – Agradecida. Por que se retirou ontem tão cedo? Não lho quis perguntar... de boca; mas creio que o interroguei com o olhar.
>
> INOCÊNCIO (*no cúmulo da satisfação*) – De boca?... Com o olhar?... Ah! queira perdoar, minha senhora... mas um motivo imperioso...
>
> DOUTOR – Imperioso... não é delicado.
>
> CARLOTA – Não exijo saber o motivo; supus que se houvesse passado alguma coisa que o desgostasse...
>
> INOCÊNCIO – Qual minha senhora: o que se poderia passar? Não estava eu diante de V. Exa. para consolar-me com seus olhares de algum desgosto que houvesse? E não houve nenhum.
>
> CARLOTA (*ergue-se e bate-lhe com o leque no ombro*) – Lisonjeiro![390]

Carlota falava por intermédio de seus olhares e bastava um toque do seu leque para literalmente derrubar um distinto cavalheiro. Portanto, voltando à quinta cena fica mais fácil compreendermos a estupefação do advogado Cornélio:

> CARLOTA – De que olhos e de que condão me fala?
>
> DOUTOR – Do condão de seus olhos, minha senhora! Mas que influência é essa que V. Exa. exerce sobre o espírito de quantos se deixam apaixonar por seus encantos? A um inspira a idéia de matar-se; a outro, exaltava-o de tal modo, com algumas palavras e um toque de seu leque, que quase chega a ser causa de um ataque apoplético[391].

No entanto, o cavalheiro que quase sofreu um ataque apoplético ao simples olhar e toque de leque de Carlota era Inocêncio. E, é precisamente por intermédio desse personagem que *O caminho da porta* passa também a dialogar com uma longa tradição cômica do teatro brasileiro, na qual podemos encontrar, por exemplo, as farsas Martins Pena e as comédias de Joaquim Manuel de Macedo. Acompanhemos a cena em que este personagem um tanto quanto atrapalhado aparece pela primeira vez:

---

[390] Assis, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 141-142.
[391] Assis, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 152.

CENA II

Os mesmos [Valentim e Cornélio], INOCÊNCIO (*trazido por um criado*)

INOCÊNCIO – Oh!

DOUTOR (*baixo a Valentim*) – Chega o teu competidor.

VALENTIM (*baixo*) – Não me vexes.

INOCÊNCIO – Meus senhores! Já por cá? Madrugaram hoje!

DOUTOR – É verdade. E V. S.?

INOCÊNCIO – Como está vendo. Levanto-me sempre com o sol.

DOUTOR – Se V. S. é outro.

INOCÊNCIO (*não compreendendo*) – Outro quê? Ah! Outro sol! Este doutor tem umas expressões tão... fora do vulgar! Ora veja, a mim ainda ninguém se lembrou de dizer isto. Sr. Doutor, V. S. há de tratar de um negócio que trago pendente no foro. Quem fala assim é capaz de seduzir a própria lei!

DOUTOR – Obrigado![392]

Na fala seguinte Inocêncio diz ter ele próprio arranjado o ramalhete que trazia nas mãos, com flores também colhidas por ele – rosas simbolizando a paixão e açucenas a candura. Ao entregar as flores à viúva diz que declamará uns versos que ele próprio havia copiado de um *Secretário dos amantes*[393]: "Estas flores são um presente que a primavera faz à sua irmã por intermédio do mais ardente admirador de ambas"[394]. Ao ouvir o versinho o Dr. Cornélio "ri-se a socapa", como nos informa a rubrica de sua fala. Também a oitava cena deixa patentes os elementos cômicos de *O caminho da porta*. Nesta cena Valentim e Inocêncio dialogam sobre quais seriam seus interesses pela bela Carlota:

[392] Assis, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 136-137.
[393] Ao que tudo indica esse tipo de "manual para os apaixonados" citado por Machado de Assis em sua comédia era de uso corrente no oitocentos. Neste sentido, localizei no *Catalogue General de la Librairie Française pendant 25 ans (1840-1865)* a seguinte obra: Teyssédre, A. *Le Secrétaire des amants*, ou recueil choisi de lettres d'amour. Paris: Lebailly, 1854. Cf. Lorenz, Otto. *Catalogue General de la Librairie Française pendant 25 ans (1840-1865)*. Paris: O. Lorenz librairie, éditeur et commissionnaire: 1874. p. 477. Disponível em: <www.gallica.fr>. Acesso em: 05/10/2009. Já em Lisboa o volume: F. I. T. *Secretário dos amantes, contendo muitos e diferentes modelos de cartas*. Lisboa: Typ. de Mathias José Marques da Silva, 1842. Disponível em: <HTTP://catalogo.bnportugal.pt>. Acesso em 05/10/2009. No que se refere ao Rio de Janeiro, podemos encontrar no catálogo *on line* do Real Gabinete Português de Leitura o volume. *O secretário dos amantes ou a arte de namorar e ser afortunado em amar; semana dos amores*. Livraria de Ignácio Correia. Porto: s. d. Disponível em: < http://www.realgabinete.com.br/>. Acesso em 05/10/2009.
[394] Assis, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 138.

CENA VIII

VALENTIM, INOCÊNCIO

INOCÊNCIO – É uma pérola este doutor! Delicado e bem falante! Quanto abre a boca parece um deputado na assembléia ou um cômico na casa de ópera!

VALENTIM – Com trinta e oito anos e ainda fala na casa da ópera!

INOCÊNCIO – Parece que V. S. ficou engasgado com os meus trinta e oito anos! Supõe talvez que eu seja um Matusalém? Está enganado. Como me vê, faço andar à roda muita cabecinha de moça. A propósito, não acha esta viúva uma bonita senhora?

VALENTIM – Acho.

INOCÊNCIO – Pois é da minha opinião! Delicada, graciosa, elegante, faceira, como ela só... Ah!

VALENTIM – Gosta dela?

INOCÊNCIO (*com indiferença*) – Eu? Gosto. E V. S.?

VALENTIM (*com indiferença*) – Eu? Gosto.

INOCÊNCIO (*com indiferença*) – Assim, assim?

VALENTIM (*com indiferença*) – Assim, assim.

INOCÊNCIO (*contentíssimo, apertando-lhe a mão*) Ah! meu amigo![395]

Nem toda a indiferença do mundo seria capaz disfarçar que ambos, tanto Valentim como Inocêncio, estavam disputando o caminho do coração de Carlota. O efeito cômico, que de fato deveria ter feito rir alguns espectadores das apresentações de *O caminho da porta* no Ateneu Dramático estava na figura caricata de Inocêncio que, como sabemos, pintava os cabelos para parecer mais jovem, acreditando piamente que ainda podia fazer "andar à roda muita cabecinha de moça" no Rio de Janeiro. João Roberto Faria, em seu já citado estudo sobre *O caminho da porta*, associa Inocêncio, personagem que no seu entender "destoa do próprio ambiente da peça", a outros personagens cômicos tradicionais presentes "em muitas farsas de Gil Vicente, na *commedia dell'arte* e em Molière", ou seja, "o velho que se apaixona pela mocinha e é por ela enganado"[396].

[395] Assis, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 169-170.
[396] Faria, João Roberto. Machado de Assis, leitor de Musset. In: *Teresa*, op. cit., p. 375.

Sem questionar essa hipótese, acredito, no entanto, que ao compor Inocêncio, Machado de Assis igualmente poderia ter entre seus objetivos criar uma personagem que pudesse ser interpretado por um ator cômico, que a exemplo dos irmãos Martinho e Francisco Corrêa Vasques faziam grande sucesso nos palcos do Rio de Janeiro naquele momento[397].

Sabemos que mesmo as peças consideradas sérias, como o drama *Mãe* de José de Alencar, não dispensaram em suas respectivas montagens a atuação de um bom ator cômico. Neste sentido, o próprio Machado ao comentar a estréia desse drama em sua primeira "Revista dramática" não deixou de comentar a atuação do ator Graça, célebre por seus papéis cômicos, que soube agradar o público presente no Ginásio na ocasião, mesmo interpretando um "insignificante" meirinho: "Há um meirinho na peça desempenhado pelo Sr. Graça, que como bom ator cômico, agradou e foi aplaudido. O papel é insignificante, mas aqueles que têm visto o distinto artista, adivinham o desenvolvimento que a sua veia cômica lhe podia dar"[398].

Pelo que podemos perceber, Machado de Assis tinha ciência do efeito que um ator cômico poderia dar a um papel aparentemente imperceptível, tal como o meirinho do drama de Alencar. Compor um personagem com as características de Inocêncio, o leitor há de concordar, seria um passo bem fácil de ser dado. Contudo, apostando na validade dessa hipótese, podemos observar que se esse foi realmente o intento de Machado de Assis, de certa maneira ele acertou. Ao menos é essa a impressão que temos ao ler o comentário do cronista da *Saudade* sobre a atuação do ator Martins no papel de Inocêncio em uma das representações de *O caminho da porta* no Ateneu Dramático: "O Sr. Martins, que conhece suficientemente a linha de separação do ridículo e do grotesco, conservou-se na sua altura. Não queira Deus que as gargalhadas da platéia o levem a aspirar à celebridade dos Vasques e Martinhos"[399].

---

[397] Neste sentido, vale sublinhar que a recontratação de Francisco Corrêa Vasques pela companhia do Teatro Ginásio Dramático em 1860 é um forte indício do sucesso que este ator cômico fazia na Corte. Como sabemos, a temporada de 1859 fora um tanto quanto difícil para o Ginásio, visto que neste ano inaugurou-se na Rua da Vala o Alcazar Lyrique, teatro que passou a atrair para si grande parte do público teatral fluminense, sobretudo o masculino. Deste modo, a contratação de Vasques, que havia atuado no Ginásio nas temporadas de 1858 e 1859, por Francisco Heliodoro dos Santos Gomes foi uma clara tentativa de reaproximar o repertório do Ginásio do gosto popular. Além das atuações, Francisco Corrêa Vasques também obterá grande sucesso com suas cenas cômicas, pequenas peças escritas e encenadas por ele. De acordo com Silvia Cristina Martins de Souza, o ápice da produção dramática de Vasques será justamente o período entre 1860 a 1867, quando o ator trabalhou na companhia do Ginásio. Após esse período Vasques abrirá sua própria companhia. Cf. Souza, Silvia Cristina Martins. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 234-262. Cf. Marzano, Andrea. *Cidade em cena*, op. cit., p. 40.

[398] *Diário do Rio de Janeiro*, 29/03/1860, p. 1.

[399] E. L., Crônica, *A Saudade*, ano 2, n. 11, 21/09/1862, p. 108.

Mesmo não podendo "aspirar à celebridade" dos irmãos Vasques, o ator Martins soube tirar gargalhadas do público presente à representação da comédia de Machado, fato muito positivo e digno de nota de acordo com o cronista da *Saudade*. Porém, observemos que o efeito cômico presente na comédia não se restringia a Inocêncio, pois também Valentim, na tentativa de conquistar a bela viúva mostrando sua coragem e bravura, termina por parodiar os feitos de um outro herói já bem conhecido do público fluminense desde que aparecera nos folhetins do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1857. Trata-se do bravo índio Peri, protagonista do romance *O Guarani* de José de Alencar[400].

Assim, na quarta cena da comédia, a primeira na qual Valentim declara-se à Carlota, vemos que a primeira estratégia de sedução do rapaz, mostrar-se romântico e verdadeiramente apaixonado, não surte efeito algum. Muito pelo contrário, apenas faz com que a viúva o afaste com austeridade. Nesta ocasião, Valentim sai de cena consternado, e Carlota chega a conjeturar que o rapaz tentará o suicídio. Mas Valentim não se matará, visto que, como ironicamente defende Dr. Cornélio, morava longe, e "no caminho [havia] de refletir e mudar de parecer". Assim, na sexta cena, em um diálogo com o advogado, Valentim mostra ter mudado sua tática:

> VALENTIM – Ouve: sinceramente aflito e apaixonado, apresentei-me a D. Carlota como era. Não houve meio de torná-la compassiva. Sei que não me ama; mas creio que não está longe disso; acha-se em um estado que basta uma faísca para acender-se-lhe no coração a chama do amor. Se não se comoveu à franca manifestação do meu afeto, há de comover-se a outro modo de revelação. Talvez não se incline ao homem poético e apaixonado; há de inclinar-se ao heróico ou até cético... ou a outra espécie. Vou tentar um por um[401].

Se Carlota não tinha queda pelo "homem poético e apaixonado", quem sabe pelo "heróico" não teria. E é justamente nesse seu lado que Valentim aposta ao contar a viúva, no início da décima e última cena, como enfrentou e matou uma onça em uma caçada em Goiás:

> CARLOTA – Era capaz de uma segunda prova do caso de Leandro?
>
> VALENTIM – Era. Mas eu já tenho feito coisas equivalentes.
>
> CARLOTA – Matou algum elefante, algum hipopótamo?

[400] Esta associação entre *O caminho da porta* e *O Guarani* é mencionada também em Faria, João Roberto, Machado, leitor de Musset. In: *Teresa*, op. cit., p. 374.
[401] Assis, Machado de. O caminho da porta. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 161-162.

VALENTIM – Matei uma onça.

CARLOTA – Uma onça?

VALENTIM – Pele malhada das cores mais vivas e esplêndidas; garras largas e possantes; olhar fulvo, peito largo e duas ordens de dentes afiados como espadas.

CARLOTA – Jesus! Esteve diante desse animal!

VALENTIM – Mais do que isso; lutei com ele e matei-o.

CARLOTA – Onde foi isso?

VALENTIM – Em Goiás.

CARLOTA – Conte essa história, novo Gaspar Correia.

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

CARLOTA – Era a onça?

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

CARLOTA – E mataram?...

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

CARLOTA – Ora, mas isto é a história de um quadro da Academia![402]

De fato essa poderia também ser esta uma "história de um quadro da Academia". Contudo, a narrativa certamente fazia referência ao romance de Alencar. Seguindo esta hipótese,

[402] Assis, Machado de. O caminho da porta. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 174-176.

reportemo-nos ao trecho do quarto capítulo, coincidentemente ou não, intitulado por "Caçada", da primeira parte de *O Guarani*, no qual o índio Peri enfrenta com igual astúcia e coragem a terrível fera das florestas brasileiras:

> Como a princípio, o índio havia dobrado um pouco os joelhos, e segurava na esquerda a longa forquilha, sua única defesa; os olhos sempre fixos magnetizavam o animal. No momento em que o tigre se lançara, curvou-se ainda mais; e fugindo com o corpo apresentou o gancho. A fera, caindo com a força do peso e a ligeireza do pulo, sentiu o forcado cerrar-lhe o colo, e vacilou.
> Então, o selvagem distendeu-se com a flexibilidade da cascavel ao lançar o bote; fincando os pés e as costas no tronco, arremessou-se e foi cair sobre o ventre da onça, que, subjugada, prostrada de costas, com a cabeça presa ao chão pelo gancho, debatia-se contra o seu vencedor, procurando debalde alcançá-lo com as garras.
> Esta luta durou minutos; o índio, com os pés apoiados fortemente nas pernas da onça, e o corpo inclinado sobre a forquilha, mantinha assim imóvel a fera, que há pouco corria a mata não encontrando obstáculos à sua passagem[403].

Roberto Schwarz nos mostra que no episódio envolvendo a espanhola Marcela nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1880, Machado de Assis retoma, também pelo viés da sátira, situações originalmente presentes no romance *Lucíola*, de 1862, do mesmo Alencar. Na interpretação de Schwarz essa referência ilustraria, para além de uma simples paródia desidealizadora, "um ponto de vista heterodoxo sobre a vida do país"[404]. Entretanto, sem discordar de Schwarz, acredito que questões de ordem literária poderiam estar na raiz dessa referência ao romance de Alencar presente em *O caminho da porta*. Neste sentido, lembremos da maneira como o jovem Machado de Assis se referia ao indianismo colonial de Basílio de Gama na primeira parte de seu artigo *O passado, o presente e o futuro da literatura*, publicado n'*A Marmota* de Paula Brito em abril de 1858:

---

[403] Alencar, José de. *O Guarani*. 25ª Ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 30.

[404] Vale recuperarmos as palavras de Schwarz que, após traçar os pontos análogos entre os dois romances em questão, afirma: "Brás retoma a circunstância de Paulo para dar-lhe uma inscrição social e psicológica mais verossímil: o seu desempenho é a verdade do outro, a explicação da prepotência e hipocrisia do rapaz fino diante da moça sem proteção familiar, que por sua vez não é idealizada. É como se Machado dissesse que Paulo no fundo é Brás, ou que o moço bom é de fato passavelmente abjeto. Neste sentido não se trata bem de paródia, mas da identificação de um tipo social atrás do lugar-comum romântico, tratado este com distância e brevidade magistrais. O modelo literário, ideológica e socialmente prestigioso, entra como ingrediente *negativo* na composição de um protótipo da classe dominante brasileira. A viravolta é considerável, e depende da capacidade realista de ver nas representações um momento funcional do processo histórico. Nada mais característico da independência literária de Machado que este uso desenvolto e silencioso das limitações intelectuais de seu ultraprezado José de Alencar. Desejo de superar ou desmistificar um predecessor ilustre? De aumentar a densidade alusiva do próprio trabalho? De divertir uma rodinha de iniciados?". Cf. Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, op. cit., p. 79.

> Para contrabalançar, porém, esse fato cujos resultados podiam ser funestos, como uma valiosa exceção apareceu o *Uraguay* de Basílio da Gama. Sem trilhar a senda seguida pelos outros, Gama escreveu um poema, senão puramente nacional, ao menos nada europeu. Não era nacional porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupan*, não é a poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitadores do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade?[405]

O fato a ser contrabalançado referia-se a grande influência européia na poesia produzida na colônia, sobretudo a dos Árcades, que pela temática e forma não conseguiram, de acordo com Machado, "dar uma cor local as suas liras". O *Uraguay* de Basílio da Gama teria, portanto, apenas o mérito romper com o modelo poético da metrópole, sem, contudo, converter-se em "nacional porque era indígena", e a "poesia indígena, bárbara, a poesia do boré e do tupan, não é poesia nacional". Por meio dessa afirmação acredito ser possível lermos pela chave satírica o trecho em que Valentim, o herói dissimulado de *O caminho da porta*, aproxima-se do herói indígena de José de Alencar. Procedendo deste modo, Machado apenas se mantinha coerente com sua postura aparentemente adversa ao indianismo literário, ao menos da maneira como apresentada em seu artigo de 1858.

Por fim, em relação ao último ponto desta análise de *O caminho da porta*, observemos que também nesta comédia Machado de Assis utiliza-se do processo de reescrita, lançando mão da reelaboração de temas e principalmente personagens presentes em composições anteriores. Refiro-me a visível filiação entre as viúvas Carlota e Clara de *Desencantos*, bem como entre os apaixonados Valentim e seu antecessor Luis de Melo, também da fantasia dramática publicada no ano anterior. Neste sentido, reportemo-nos à quarta cena de *O caminho da porta*, na qual Valentim estando na companhia de sua encantadora anfitriã, percebe o momento como propício para declarar seu amor. A aproximação desta cena com a primeira cena de *Desencantos*, na qual Luis de Melo igualmente declarava-se à viúva Clara de Souza, é patente:

CENA IV

CARLOTA, VALENTIM

CARLOTA – Ficou?

VALENTIM (*indo buscar o chapéu*) – Se a incomodo...

[405] *A Marmota*, n. 941, 9/4/1858, p. 1.

CARLOTA – Não. Dá-me prazer até. Ora, por que há de ser tão suscetível a respeito de tudo o que lhe digo?

VALENTIM – É muita bondade. Como não querer que seja suscetível? Só depois de estarmos a sós é que V. Exa. se lembra de mim. Para um velho gaiteiro acha V. Exa. palavras cheias de bondade e sorrisos cheios de doçura.

CARLOTA – Deu-lhe agora esta doença? (*vai sentar-se junto à mesa*)

VALENTIM (*senta-se junto à mesa de fronte de Carlota*) Oh! não zombe, minha senhora! Estou certo de que os mártires romanos prefeririam a morte rápida à luta com as feras do circo. O seu sarcasmo é um fera indomável; V. Exa. tem certeza disso e não deixa de lançá-la em cima de mim.

CARLOTA – Então sou temível? Confesso que ainda agora o sei. (*uma pausa*) Em que sisma?

VALENTIM – Eu?... em nada!

CARLOTA – Interessante colóquio!

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

CARLOTA – Sou eu a deusa...

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

CARLOTA – Oh é demais! Deus me livre de o tomar por espelho. Os meus são melhores. Dizem coisas menos agradáveis, porém mais verdadeiras[406].

De maneira muito semelhante à viúva Clara de Souza em relação a Luis de Melo, também Carlota repele de maneira incisiva as investidas românticas de Valentim. Alcançando os limites da crueldade, Carlota se impacienta com as frases açucaradas do rapaz, questionando o motivo de tanta susceptibilidade. A viúva dizia que preferia ter diante de si um espelho que mostrasse "coisas menos agradáveis, porém mais verdadeiras". Na fala seguinte a essa afirmativa, Valentim replica dizendo que, por ser "cândido e ingênuo", seria o melhor espelho a oferecer o reflexo

[406] Assis, Machado de. *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 143-145.

mais perfeito. Porém, descrente em relação aos amores do rapaz, Carlota questiona a veracidade dessas qualidades. Valentim então assevera que se assim se exprime, "um tanto diversamente do comum", é porque estava traduzindo em palavras "o entusiasmo e admiração" que por ela sentia. O que de fato interessava ao rapaz naquele instante era saber o caminho do coração da viúva:

> CARLOTA – Estimo antes vê-lo assim. (*começa a desenhar distraidamente em um papel*).
>
> VALENTIM – Assim... como?
>
> CARLOTA – Menos... melancólico.
>
> VALENTIM – É esse o caminho do seu coração?
>
> CARLOTA – Queria que eu própria lho indicasse? Seria trair-me, tirava-lhe a graça e a glória de o encontrar por seus próprios méritos.
>
> VALENTIM – Onde encontrarei um roteiro?...
>
> CARLOTA – Isso não tinha graça! A glória está em achar o desconhecido depois da luta e do trabalho... Amar e fazer-se amar por um roteiro... oh! que coisa de mau gosto![407]

Carlota demonstra desinteresse em relação aos sentimentos do rapaz. Notemos como ante as declarações de Valentim a viúva, conforme a rubrica, prefere "desenhar distraidamente em um papel". E mais uma vez se mostra impaciente ao ser questionada sobre qual seria o caminho de seu coração. Ora, que Valentim mesmo o descobrisse por seus meios. Se o leitor bem se lembra, a viúva de *Desencantos*, diante das investidas de seu apaixonado e poético vizinho, afirmava que todo aquele entusiasmo romântico nada mais era que "fogo de palha", dizia também que Luís de Melo tinha a mania de tudo ver "através de um vidro de cor", e que andava "atrasado de seu século"[408]. Machado retoma essas sentenças, as reelabora e as recoloca na boca de uma personagem que, não obstante a mesma condição de viúva, também é uma reedição pouco aprimorada. Contudo, Valentim insistia em saber qual seria o caminho mais curta para coração de Carlota, temendo principalmente que outro viajante, mais experto, o encontrasse antes dele:

[407] Assis, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 146-147.
[408] Assis, Machado de. Desencantos. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 143-145.

CARLOTA – Outro?... que outro? Mas... isto é um simples conversa... O Sr. faz-me dizer coisas que não devo... (*cai o lápis ao chão, Valentim apressa-se em apanhá-lo e ajoelha nesse ato*)

CARLOTA – Obrigada. (*vendo que ele continua ajoelhado*) Mas levante-se!

VALENTIM – Não seja cruel!

CARLOTA – Faça o favor de levantar-se!

VALENTIM (*levantando-se*) – É preciso por um termo a isso!

CARLOTA (*fingindo distraída*) – A isto o quê?

VALENTIM – V. Exa. é de um sangue frio de matar!

CARLOTA – Queria que me fervesse o sangue? Tinha razão para isso. A que propósito fez essa cena de comédia?

VALENTIM – V. Exa. chama a isto comédia?

CARLOTA – Alta comédia, está entendido. Mas que é isto? Está com lágrimas nos olhos?

VALENTIM – Eu? Ora... ora... que lembrança!

CARLOTA – Quer que lhe diga? Está ficando ridículo.

VALENTIM – Minha senhora!

CARLOTA – Oh ridículo! ridículo![409]

Por intermédio da prévia leitura de *Desencantos*, observamos que um dos recursos de invenção literária utilizados pelo jovem Machado de Assis é a retoma argumentos ficcionais previamente utilizados em outras obras. Contudo, como também foi possível observar, este método não exclui do texto machadiano referências literárias externas, apropriadas de obras de outros literatos como Musset, Feuillet e, pelo viés satírico, Alencar. É sintomático desta hipótese o caso presente no fragmento transcrito acima, sobretudo na parte em que Valentim é chamado de ridículo pela viúva ao ajoelhar-se aos seus pés. Não seria, portanto, um simples acaso encontrarmos no provérbio *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, de Musset, uma cena um tanto quanto semelhante:

[409] Assis, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 148-149.

LA MARQUISE – Et qu'est-ce que ce coussin fait dans votre main? Je vous l'ai demandé pour le mettre sous mes pieds.

LE COMTE – Eh bien! l'y voilà, et moi aussi; et je vous ferai une déclaration, bon gré, mal gré, veille comme les rues et bête comme une oie; car je suis furieux contre vous.

(*Il pose le coussin à terre devant la marquise, et se met à geneux dessus).*

LA MARQUISE – Voulez-vous me faire la grâce de vous ôter de là, s'il vous plaît?

LE CONTE – Non; il faut d'abord que vous m'écoutiez.

LA MARQUISE – Vous ne voulez pas vous lever?

LE COMTE – Non, non, et non, comme vous disiez tout à l'heure, à moins que vous ne consentiez à m'entendre.

LA MARQUISE – J'ai bien l'honneur de vous saluer.

(*Elle se leve et ouvre la porte*).

LE COMTE (*toujour à genoux*) – Marquise, au nom du ciel! Cela est trop cruel. Vous me rendrez fou, vous me désespérez[410].

Adiante retomaremos a análise do processo de criação literária utilizado por Machado de Assis, considerando, por um lado, como a cena teatral fluminense agia de maneira determinante sobre a escrita dramática de nosso autor, e, por outro, como a prática da (re)apropriação literária, tanto de seus próprios textos como de outros autores, foi largamente utilizada por Machado. Entretanto, postergando essa discussão para a próxima comédia, não nos alonguemos mais com *O caminho da porta*. Chega, pois, o momento de tomarmos um confortável assento no Ateneu Dramático e assistirmos, enfim, Machado de Assis em cena.

[410] Musset, Alfred. Il fault qu'une porte soit ouverte ou fermée. In: *Théâtre complet*, op. cit., p. 464. ("MARQUESA – O que esta almofada faz em vossa mão? Peço-vos para pô-la sob os meus pés./ CONDE – Bem! Aí está ela, e a mim também; e vos farei uma declaração, de boa vontade, de má vontade, antigo como as ruas e besta como um ganso; porque estou furioso contra vós/ (*Põe a almofado no chão diante da Marquesa e ajoelha-se*)./ MARQUESA – Quer fazer-me a graça de levantar-se daí, por favor?/ CONDE – É necessário que primeiro ouça-me./ MARQUESA – Não quer levantar-se / CONDE – Não, não, e não, como dizia a pouco, a menos que consinta em entender-me. / MARQUESA – Tenho a honra de cumprimentá-lo./ (*Levantada e abre-se a porta*)./ CONDE (*sempre de joelhos*) – Marquesa, em nome dos céus! Isso é demasiado cruel. Tornas-me louco, desesperas-me").

4.1. "Sem a gravidade do drama, nem as bobices da farsa": encenações e recepção crítica de O caminho da porta

Foi uma companhia portuguesa composta por Ludovina Soares da Costa, João Evangelista da Costa, Vítor Porfírio de Borja, entre outros atores e atrizes, que construiu, entre 1831 e 1834, em um terreno cedido pelo governo, o Teatro da Praia de D. Manuel. Em 1838, em homenagem à princesa D. Januária, esse teatro foi rebatizado para Teatro de São Januário, e em maio de 1862 passou a ser chamado Ateneu Dramático, nome que perduraria até sua demolição seis anos mais tarde, em 1868[411]. Foi justamente nesse teatro que Machado de Assis efetivamente estreou como dramaturgo no Rio de Janeiro com a comédia em um ato *O caminho da porta*. Para ser mais exatos essa estréia deu-se na sexta-feira dia 12 de setembro de 1862 às 7¾ horas da noite[412], ou 19h45 como usamos dizer hoje, pouco menos de um mês depois da comédia ter obtido a licença do Conservatório Dramático por meio de um breve parecer assinado por F. J. Bethencourt da Silva:

> É bem escrita e por vezes espirituosa a comédia em um ato do Snr. Machado d'Assis – *O caminho da porta*.
> Nada em si contem que obste a sua representação.
>
> Rio, 19 de Agosto de 1862
>
> F. J. Bethencourt da Silva[413].

Em sua estréia *O caminho da porta*, "original brasileiro do Sr. Machado de Assis", abriria o apetite dos espectadores para estréia principal da noite, a comédia em três atos *Borboletismo* de Victorien Sardou. Por intermédio dos anúncios de espetáculos teatrais e folhetins publicados nos jornais da Corte, podemos concluir que o Ateneu Dramático tornava-se no segundo semestre de 1862 a casa de Sardou no Rio de Janeiro. Deste modo, pelas sucessivas montagens de sucessos desse autor francês, como *Os Íntimos*, *Os Descarados* e *As Garatujas*[414], a recém organizada companhia do Ateneu Dramático caia definitivamente nas graças da imprensa fluminense:

---

[411] Sousa, Galante de. *O teatro no Brasil*, op. cit., p. 291-292.
[412] Espetáculos, *Diário do Rio de Janeiro*, 12/09/1862, p. 4; Espetáculos, *Correio Mercantil*, 12/09/1862, p. 4
[413] Apud Sousa, Galante de Sousa. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 358.
[414] Como observado no primeiro capítulo, Machado de Assis, enquanto censor do Conservatório Dramático Brasileiro, emitiu pareceres favoráveis a essas composições: *Os Íntimos* a 09/05/1862, *Os Descarados* a 15/06/1862 e *As Garatujas* a 20/07/1862. De acordo com Jean-Michel Massa, a tradução de *Os Descarados* fora feita por

> A nascente empresa do Ateneu Dramático marcha a passos gigantescos, e trilha por uma estrada brilhante! Com a representação dos – *Íntimos* – *Descarados* – e *Garatujas* – prova claramente o seu empresário que emprega todos os esforços ao seu alcance para chamar o público ilustrado à freqüência do seu teatro.
> Agora mais do que nunca, tornou-se o Sr. Remígio de Sena Pereira digno dos maiores encômios pela bela aquisição que fez do Sr. Joaquim Augusto, o nosso ator predileto e das Srs. Velutti e Madalena, assaz conhecidas do público fluminense.
> A isto é que se chama uma companhia completa.
> Continue pois a empresa do Ateneu a empregar todos os seus esforços em bem do público, não só escolhendo dramas de merecimento, como também os montando a capricho, e pode ficar na crença de que o público, conhecedor do belo, a protegerá sempre.
> Se o Ateneu não é ainda muito freqüentado, deve-se isso ao descrédito em que jazia esse teatro; mas esse prejuízo findará quando os entendidos assistirem a alguma apresentação, pois estou certo que ao saírem dirão aos amigos o dito do cego: – *Ver para crer* – [415].

Além dos elogios rasgados à companhia do Ateneu Dramático, o folhetinista Augusto do jornal *O Cronista* nos oferece um outro dado importante referente à direção desse teatro. Assim, por trás daquela "companhia completa", contratando atores de renome como Joaquim Augusto, Maria Velutti e Madalena, estava ninguém menos que Remígio de Sena Pereira, um velho conhecido de nosso estreante. Devemos, pois, considerar que as relações entre Machado de Assis e o português Sena Pereira vinham de longa data. Juntos colaboraram não somente no *Paraíba*, bissemanário editado em Petrópolis por Augusto Emílio Zaluar, em 1857, mas também integraram a equipe de tradutores do *Brésil Pittoresque* de Charles Ribeyrolles, em 1859. Além disso, a partir de setembro de 1862 os dois certamente passaram a se topar na redação da revista quinzenal *O Futuro*, de Faustino Xavier de Novais, no primeiro andar do número 46 da Rua do Ouvidor[416]. Portanto, a partir de então, podemos supor que dois seriam os motivos que levaram

---

Remígio de Sena Pereira e de *Os Descarados* por Augusto Emílio Zaluar, ambos amigos de Machado de Assis. Cf. Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 334.

[415] Revista teatral, *O Cronista*, n. 10, 03/08/1862, p. 4. Grifos do autor. Nesse sentido, também podemos ler no *Correio Mercantil*: "O autor dos *Íntimos* ganhou, e com razão, a preferência dos diretores do Atheneu; suas composições, escritas sem pretensão, rapidamente e sempre com graça, prendem a atenção e distraem agradavelmente o espírito". Notícias diversas, *Correio Mercantil*, 16/09/1862, p. 1. Ainda sobre a importância do Ateneu Dramático naquele momento conferir o folhetim de Quintino Bocaiúva publicado no *Diário do Rio de Janeiro* a 29 de outubro de 1862: "Os leitores conhecem o *Ateneu Dramático*. Realização de uma bela idéia; esforçada tentativa em prol da arte dramática e de alguns artistas dispersados pela lei comum das resistências que se repelem, o *Ateneu Dramático* luta com dificuldades; mas luta com coragem e parece ter fé no futuro. /Conta pouco tempo de existência, mas tem ido pouco a pouco conquistando as simpatias do público pela prova que dá de sua tenacidade no trabalho e da sua boa direção artística". *Diário do Rio de Janeiro*, 29/10/1862, p. 1.

[416] Os demais tradutores do *Brésil Pittoresque* eram Reinaldo Carlos Montoro, Francisco Ramos Paz e Manuel Antonio de Almeida. Cf. Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 213; Massa, Jean-Michel, *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 23-24. Em relação à colaboração de Machado de Assis no

Machado a preferir encenar sua comédia no Ateneu Dramático e não no querido Teatro Ginásio de outros tempos. Em primeiro lugar, o antigo Teatro de São Januário, ao que tudo indica, convertera-se em meados de 1862 no teatro, digamos, da moda entre os literatos fluminenses. Em segundo lugar, as boas relações entre Machado de Assis e Sena Pereira facilitariam a encenação de *O caminho da porta* nesse teatro. Assim, de volta aos anúncios teatrais publicados em jornais da Corte, acompanhemos a trajetória dessa comédia no palco do Ateneu Dramático. O primeiro deles publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, poucos dias antes da estréia:



ATHENEO DRAMATICO.

(S. JANUARIO)

Espectaculo para solemnisar o anniversario da independencia do Brasil.

1ª representação da comedia em um acto, original brasileiro do Sr. Machado de Assis

O CAMINHO DA PORTA.

1ª representação da comedia em 3 actos, de Victorien Sardou, autor dos *Intimos* e das *Garatujas*, intitulada

O BORBOLETISMO.

Traducção do Sr. Silveira Lopes.

Figura 5 – Anúncio de *O caminho da porta*. *Diário do Rio de Janeiro*, 09/09/1862, p. 4.

Neste proclame tanto a comédia em um ato de Machado de Assis, quanto o *Borbolestimo* de Sardou, eram anunciadas como um "espetáculo para solenizar a independência do Brasil". Transcorridos três dias, no dia 12 de setembro, não somente o *Diário do Rio de Janeiro*, como também o *Correio Mercantil*, estampavam em suas colunas reservadas aos espetáculos teatrais na Corte o anúncio da estréia dessas duas peças:

bissemanário *O Paraíba*, em 1857: Cf. Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 223. Analizaremos a revista *O Futuro* no capítulo 3.



ESPECTACULOS.

ATHENEU DRAMATICO.

(S. JANUARIO.)

HOJE

SEXTA-FEIRA 12 DE SETEMBRO DE 1862

7ª RECITA DE ASSIGNATURA.

1ª representação da comedia em 1 acto, original brasileiro do Sr. Machado de Assis, intitulada

O CAMINHO DAPORTA.

O Dr. Cornelio	Sr. Cardoso.
Valentim	» Pimentel.
Innocencio	» Martins.
D. Carlota.	D. Maria Fernanda.

1ª representação da originalissima comedia em 3 actos, de Victorien Sardou, autor dos *Intimos* e das *Garatujas*, intitulada.

O BORBOLETISMO.

Traducção do Sr. V. J. da Silveira Lopes.

PERSONAGENS.

De Champinac	Sr. Cardoso.
Riveradi	» Salles Guimarães.
Fridolin	» Martins.
Josselin, tapeceiro . . .	» Caminha.
Um bom aprendiz . . .	» Carvalho.
Camilla	D. Gabriella.
Constança	» Julia.
Uma criada	» Mathilde.

Principiará ás 7 3/4 horas.

ESPECTACULOS.

ATHENÊO DRAMATICO.

(S. JANUARIO)

HOJE

SEXTA-FEIRA 12 DE SETEMBRO

7ª *recita de assignatura.*

1ª representação da comedia em 1 acto, original brasileiro do Sr. Machado de Assis, intitulada

O CAMINHO DA PORTA

PERSONAGENS:

O Dr. Cornelio . . .	Sr. Cardoso
Valentim	» Pimentel
Innocencio	» Martins
D. Carlota.	D. M. Fernanda

1ª representação da originalissima comedia em 3 actos de Victorien Sardou, autor dos *Intimos* e das *Garatujas*, intitulada

O BORBOLETISMO.

Traducção do Sr. V. J. da Silveira Lopes

PERSONAGENS:

De Champignac. . .	Sr. Cardoso
Riveroli	» S. Guimarães
Fridolin	» Martins
Josselin, tapeceiro . .	» Caminha
Um seu aprendiz . .	» Carvalho
Camilla	D. Gabriella
Constança	» Julia
Uma criada	» Mathilde

Principiará ás 7 3/4 horas.

Figura 6 – Anúncios da estréia de *O caminho da porta* e de *Borboletismo* publicados no *Correio Mercantil* e no *Diário do Rio de Janeiro*, respectivamente, a 12/09/1862.

Esses anúncios nos trazem informações importantes sobre a primeira representação de *O caminho da porta*, sobretudo a distribuição dos personagens: o Dr. Cornélio ficou a cargo do ator Cardoso, Valentim com o ator Pimentel, Inocêncio com o cômico Martins, como já sabemos, e a viúva Carlota com a atriz Maria Fernanda. Notemos, neste sentido, que os atores Cardoso e Martins voltariam ao palco na mesma noite representando personagens também no *Borboletismo* de Sardou, o primeiro De Champignac e o segundo Fridolin. Observemos também que a peça de Machado de Assis apenas coadjuvava com a grande estréia da noite que, sem dúvida, era o *Borboletismo*. Peço que o leitor fique atento a esse detalhe, pois como veremos oportunamente, o sucesso obtido por essa comédia em três atos nos meses de setembro e outubro de 1862, será um fator importante para Machado de Assis na composição de *O Protocolo*, que, como presumo, deveria estar sendo escrita nesse mesmo período.

Entretanto, entre a estréia e o início de janeiro de 1863, a comédia em um ato *O caminho da porta* foi encenada oito vezes no Ateneu Dramático, sendo cinco delas no mês da estréia, em setembro[417]. Parece pouco, mas é um número considerável tendo-se em vista, por exemplo, as nove montagens que *O demônio familiar* de Alencar obteve em sua estréia no Ginásio, em 1857[418], e as onze representações que *As Garatujas* de Sardou alcançariam no Ateneu a dia 20 de setembro de 1862[419].

Tabela 3 – Encenações da comédia em um ato *O caminho da porta* de Machado de Assis no Rio de Janeiro (set./1862-jan./1863).

Data	Dia da semana	Teatro	Anúncios na imprensa	Obs.
12/09/1862	Sexta-feira	Ateneu Dramático	*DRJ, CM*	Estréia; precedia a encenação de *Borboletismo* de Sardou.
14/09/1862	Domingo	Ateneu Dramático	*DRJ*	Segunda representação precedendo a encenação de *Borboletismo*.
19/09/1862	Sexta-feira	Ateneu Dramático	*DRJ*	Récita a princípio anunciada para 16/09, mas transferida para 19. Não sabemos o motivo.
23/09/1862	Terça-feira	Ateneu Dramático	*DRJ, JC*	A princípio anunciada para 20/09 no teatro de S. Cristovão, mas transferida para o Ateneu por "moléstia de uma atriz".
29/09/1862	Segunda-feira	Ateneu Dramático	*DRJ, JC, CM*	Compõe um grande espetáculo oferecido pelo agente teatral Eugenio Chanhomme
07/12/1862	Domingo	Ateneu Dramático	*JC, CM*	Três meses após a estréia volta à cena juntamente com o *Borboletismo* de Sardou.
04/01/1863	Domingo	Ateneu Dramático	*DRJ*	Anunciado juntamente com a *Túnica de Nessus* de Sizenando Nabuco de Araújo
09/01/1863	Sexta-feira	Ateneu Dramático	*DRJ*	Anunciado juntamente com a *Túnica de Nessus* de Sizenando Nabuco de Araújo

DRJ – Diário do Rio de Janeiro; CM – Correio Mercantil; JC – Jornal do Commercio.

[417] Temos registros da encenação de *O caminho da porta* também em São Paulo a 11 de agosto de 1864, quando foi montada nas festividades de fundação da Faculdade de Direito. Cf. Assis, Machado de. *Correspondência*, t. 1, op. cit., p. 66, nota 3. Jean-Michel também menciona as representações da comédia em São Paulo. Cf. Massa, Jean-Michel. *Juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 323. Já Galante de Sousa traz informações sobre uma montagem desta peça no Rio de Janeiro a 11 de maio de 1940 no Teatro Ginástico. Cf. Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 358-359.

[418] Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit. p. 94. Cerca de cinco anos após sua estréia, em setembro de 1862, a Sociedade Dramática Nacional continuava encenando a comédia de Alencar. Cf. Espetáculo, *Correio Mercantil*, 20/09/1862, p. 4; Teatros, *Jornal do Commercio*, 20/09/1862, p. 4.

[419] Teatros, *Jornal do Commercio*, 20/09/1862, p. 4.

Seguindo os anúncios de espetáculos teatrais publicados em jornais do Rio de Janeiro é possível afirmar que a comédia de Machado estreou na sexta-feira dia 12 de setembro, voltando à cena também domingo, dia 14[420]. Temos também outra récita na sexta-feira dia 19, também no Ateneu[421]. Já a representação anunciada para o dia 20 no Teatro de São Cristovão[422], foi transferido para o dia 23, novamente para o Ateneu[423], em virtude de "moléstia de uma atriz"[424]. Porém, entre todas as representações, a de 29 de setembro, organizada e oferecida pelo agente teatral Eugenio Chanhomme em comemoração ao aniversário de sua chegada ao Brasil foi sem dúvida a mais importante. Nessa noite *O caminho da porta* abriria a programação que contava também com a encenação de *As Garatujas* e *Os Íntimos* de Sardou, bem como com "a quadrilha composta sobre motivos do Alcazar", *Chicocando* de Augusto Baguet. Vale observar também que todos os anúncios referentes a esse espetáculo comemorativo ressaltavam a presença de SS. MM. II[425]. Ao que tudo indica, *O caminho da porta* estava obtendo uma boa aceitação por parte do público teatral fluminense, tanto que, aproximadamente três meses após a estréia, a 7 de dezembro, a comédia em um ato voltava à cena no Ateneu Dramático juntamente com o *Borbolestimo* de Sardou. E, no ano seguinte, a 4 e 9 janeiro, a comédia era encenada em conjunto com o drama em quatro atos *A túnica de Nessus*, de Sizenando Nabuco de Araújo[426].

Mas, outro indício relevante do quanto *O caminho da porta* havia de algum modo agradado é o fato de Luís Guimarães Jr. ter escrito em 1863 uma comédia intitulada *O caminho mais curto*, também em um ato, inspirada na comédia de Machado de Assis:

---

[420] "ATENEU – (À tarde) – *O Borboletismo*; *A mulher deve acompanhar o marido*, comédias. (À noite) – *O Borboletismo*; *O caminho da porta, comédias*". Noticiário, *Diário do Rio de Janeiro*, 14/09/1862, p. 1.

[421] No dia 16 de setembro na sessão espetáculos do *Diário* podemos ler: "ATENEU DRAMÁTICO/ (S. Januário)/ Hoje/ terça-feira 16 de setembro de 1862./ Terceira representação da conceituosa comédia em 1 ato, original brasileiro do Sr. Machado de Assis, intitulada O CAMINHO DA PORTA/ [...]". Espetáculos, *Diário do Rio de Janeiro*, 14/09/1862, p. 4. Porém, por algum motivo, essa récita foi transferida para sexta-feira, dia 19, uma vez que no dia 17 anúncio se repetia: "ATENEU DRAMÁTICO/ (S. Januário)/ Sexta-feira 19 de setembro./ Terceira representação da conceituosa comédia em 1 ato, original brasileiro do Sr. Machado de Assis, intitulada O CAMINHO DA PORTA/ [...]". Espetáculos, *Diário do Rio de Janeiro*, 17/09/1862, p. 4.

[422] Espetáculos, *Correio Mercantil*, 20/09/1862, p. 4. Teatros, *Jornal do Commercio*, 20/09/1862, p. 4. Não localizei maiores informações sobre este teatro. Galante de Souza refere-se ao Teatro de Variedades, inaugurado em abril de 1860, como localizado em São Cristovão. Sousa, Galante de. *O teatro no Brasil*, op. cit., p. 293.

[423] Espetáculos, *Diário do Rio de Janeiro*, 22/09/1862, p. 4; 23/09/1862, p. 4.

[424] "O Espetáculo anunciado para quarta-feira com *O caminho da porta* e o *Borboletismo*, transferido por moléstia de uma atriz [Maria Fernanda?], terá lugar terça-feira 23 do corrente. Os bilhetes de camarotes e cadeiras vendidos para esse dia darão entrada terça-feira". Teatros, *Jornal do Commercio*, 20/09/1862, p. 4.

[425] Theatros, *Jornal do Commercio*, 29/09/1862, p. 4; Espetáculos, *Diário do Rio de Janeiro*, 27/09/1862, p. 4; 28/09/1862, p. 4; 29/09/1862, p. 4.

[426] Espetáculo, *Diário do Rio de Janeiro*, 04/01/1862, p. 4; 08/01/1863, p. 4.

São Paulo, 7 de julho de 1863.

Meu Machado,

[...]
Vou escrever uma nova comédia (alta *comédia*) sob o título *Os Espirituosos*, em 3 atos. Brevemente sobe à cena uma nova comédia minha em 1 ato (*O Caminho mais Curto*) escrita sob a inspiração da tua – *O caminho da porta*. Queira Deus que a platéia continue a ser carinhosa comigo. Será?
[...]

Sou sempre
Teu do coração
Luís C. P. Guim[ães] Jr



ATHENÉO DRAMATICO.

(S. JANUARIO)

QUINTA-FEIRA 25 DE SETEMBRO.

4ª representação da conceituosa comedia em 1 acto, original brasileiro do Sr. Machado de Assis, intitulada

O CAMINHO DA PORTA

5ª representação da originalissima comedia em 3 actos, de V. Sardou, autor dos *Intimos* e das *Garatujas*,

O BORBOLETISMO

traducção do Sr. V. J. da Silveira Lopes.

Principiará ás 7 3/4 horas.

Diário do Rio de Janeiro, 23/09/1862, p. 4.



ATHENÉO DRAMATICO.

HOJE

Domingo 4 de Janeiro de 1863.

Segunda representação do drama em 4 actos original, brasileiro, intitulado

A TUNICA DE NESSUS

por Sizenando Barreto Nabuco de Araujo

Terminará o espectaculo com a comedia em 1 acto, original brasileiro, do Sr. Machado de Assis

O CAMINHO DA PORTA.

O scenario novo é devido ao habil pincel do distincto artista João Caetano Ribeiro.

Principiará ás 8 1/2 horas.

Diário do Rio de Janeiro, 04/01/1863, p. 4.



ATHENÉO DRAMATICO.

(S. JANUARIO)

Lindo espectaculo offerecido a

Suas Magestades Imperiaes

e honrado com suas augustas presenças, dado por

Eugenio Chanhomme,

AGENTE THEATRAL.

SEGUNDA-FEIRA 29 DE SETEMBRO DE 1862.

Anniversario da sua chegada ao Brasil.

Representação da curiosissima comedia em 3 actos, de V. Sardou, autor dos *Intimos*, e do *Borboletismo*, intitulada

AS GARATUJAS

Traducção de Augusto Emilio Zaluar.

CHICOCANDO

Quadrilha sobre os motivos cantados no Alcazar, composta por

Augusto Bagoet,

e offerecida ao beneficiado.

Principiará o espectaculo com a linda comedia em 1 acto, original brasileiro, do Sr. Machado de Assis, intitulada

O CAMINHO DA PORTA

O beneficiado, desejando festejar o dia anniversario de sua chegada ao Brasil, offerece ao respeitavel publico um espectaculo que, pela escolha e bom gosto, julga ser de verdadeiro merecimento; e as sympathias que sempre soube merecer devem ser para elle uma boa recommendação.

Os bilhetes podem ser procurados em sua casa, rua da Carioca n. 43.

Principiará á chegada de Suas Magestades Imperiaes.

Typographia do—DIARIO DO RIO DE JANEIRO—Rua do Rosario n. 64.

Diário do Rio de Janeiro, 27/09/1862, p. 4.

Figura 7 – Anúncios de *O caminho da porta* em jornais do Rio de Janeiro.

No entanto, de volta às encenações de *O caminho da porta* no Rio de Janeiro, observemos que, além de D. Pedro II e D. Teresa Cristina, estiveram entre os ilustres espectadores da comédia de Machado de Assis alguns folhetinistas que se revezaram nos camarotes e cadeiras do Ateneu Dramático. Passemos, portanto, às considerações dos nobres espectadores da imprensa, observando como se deu a recepção crítica da comédia de Machado de Assis em jornais e revistas da Corte.

O folhetim "Páginas menores" do *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de setembro, assinado somente pela inicial M., possivelmente de Henrique César Muzzio, após discorrer longamente sobre a publicação do poema *D. Jaime ou a dominação de Castela*, do português Thomaz Ribeiro, reservava algumas linhas para a estréia teatral de Machado de Assis. No texto, Machado surge como mais um membro da "falange de inteligências vigorosas e juvenis" que, sabendo guiar-se, tinha diante de si um horizonte aberto "às glórias do futuro":

> A essa falange pertence também o Sr. Machado de Assis que, procurando – *O caminho da porta*, achou o dos aplausos de uma platéia simpática e inteligente na comédia em 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 aconteceu, se vai longe quando se tem, como o Sr. Assis, a única bússola de tais empresas, isto é, o talento[427].

Sem embargo dessas colocações elogiosas, nas quais M. dizia que Machado fora aplaudido por "uma platéia simpática e inteligente", somos informados no parágrafo seguinte que o folhetinista, ao contrário do que poderíamos supor, não assistiu a primeira representação de *O caminho da porta*. Em razão disso, M. acabaria por oferecer a última coluna de seu folhetim às considerações de Quintino Bocaiúva sobre a estréia:

> "O argumento é simples. Sem ser original é interessante. Escrito ao gosto dos pequenos provérbios de Octave Musset e de Feuillet tem o defeito de não condescender com o gosto do público ainda não habituado a essas filigranas de espírito e a esses caprichosos lavores sobre uma tela literária por demais delicada.
> A educação das nossas platéias não está ainda formada para esse gênero de fantasias dramáticas que só se sustentam pelo chiste da idéia e pela beleza do estilo.
> Onde falta a ação falta o interesse, e o espírito do público chega a fatigar-se de acompanhar o autor nesses devaneios de imaginação que tem para ele o defeito de lhe não tocarem o coração.

[427] M., Páginas menores, Parte literária, *Diário do Rio de Janeiro*, 14/09/1862, p. 1.

> Por hora 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"[428].

Para Quintino Bocaiúva, o "defeito" de *O caminho da porta* residia precisamente no fato de Machado de Assis afastar-se do gosto do público teatral do Rio de Janeiro. Público não habituado aos "filigramas de espírito" e "caprichosos lavores" do jovem literato. Contudo, de certa forma, o juízo crítico de Bocaiúva soa favorável à comédia, pois deliberadamente o crítico deslocava o problema da composição de Machado, não de todo isenta de "defeitos", para público, este sim deseducado e despreparado para recebê-la como deveria. Deste modo, o que o público, "formado na escola horripilante do velho drama francês", queria *O caminho da porta* não tinha a oferecer, ou seja, emoção. O passo seguinte da crítica era tentar convencer Machado de Assis a experimentar um gênero, nas palavras de Bocaiúva, "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 idéia.
> Em vez de uma cena, onde a própria espontaneidade do seu espírito o levou ao defeito da superabundância, escreva um drama, que lhe irá melhor à glória do seu talento e ao aplauso a que fez direito.
> O seu diálogo é fluente; a frase boa, sem que seja sempre correta; possui o segredo das situações cômicas sem sacrificar o verdadeiro espírito ao desejo de fazer rir às platéias, e estas qualidades se não levam à glória de escritor dramático, pelo menos levam o autor à satisfação de ter escrito um bom drama"[429].

Bocaiúva encerra sua apreciação crítica de *O caminho da porta* elogiando de maneira bem breve as atuações e a cenografia. Porém, antes, como podemos ler acima, reconhece que Machado imprimira em sua composição "um diálogo fluente", uma "frase boa" – mas, "nem sempre correta" – e que "possuía o segredo das situações cômicas sem sacrificar o verdadeiro espírito ao desejo de fazer rir às platéias". Acredito que justamente por possuir na medida esse "segredo das situações cômicas" é que Machado de Assis estava de algum modo agradando a imprensa fluminense com sua comédia. Ao menos é essa a impressão que o redator da

[428] M., Páginas menores, Parte literária, *Diário do Rio de Janeiro*, 14/09/1862, p. 1. Grifos do autor.
[429] M., Páginas menores, Parte literária, *Diário do Rio de Janeiro*, 14/09/1862, p. 1.

"Gazetilha" *Jornal do Commercio*, de 16 de setembro, deixa transparecer em suas observações sobre *O caminho da porta*:

> – 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 há alguma coisa que aprender, mas em 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[430].

Nesta "Gazetilha" Machado é apresentado como uma promessa na "república das letras" nacionais. Deste modo, mesmo *O caminho da porta* sendo considerada uma "composição ligeira" ela não deixava de revelar a "vocação" do autor para o gênero. Neste sentido, a comédia de Machado era comparada à "verdadeira comédia", uma vez que era "séria e risonha ao mesmo tempo, sem a gravidade do drama, nem as bobices da farsa". No mesmo dia também o *Correio Mercantil* publicava uma breve nota na sessão "Notícias diversas" sobre a representação de *O caminho da porta*, "o mimoso trabalho dramático do Sr. Machado de Assis", e do *Borboletismo* de Sardou, prometendo voltar ao assunto de maneira mais detalhada em outra ocasião[431]. E, de fato, no dia 21 encontramos nesse jornal um longo folhetim dramático tratando, além das eternas mazelas do teatro nacional, das peças em cartaz no Ateneu Dramático. E, mesmo afirmando que a crítica devia "dirigir-se mais aos artistas que ao poeta", Sousa Ferreira dedicou algumas linhas à Machado de Assis e sua peça:

> O Sr. Machado de Assis é um jovem escritor de merecimento, que se tem feito conhecido no jornalismo fluminense e que de certo dispensa a minha apresentação. Moço ainda, o Sr. Machado de Assis estuda e com proveito, como o atestam seus escritos de dia em dia traçados com mão mais firme: feliz dele porque pode estudar!...

[430] Gazetilha, *Jornal do Commercio*, 16/09/1862, p. 2.
[431] Notícias diversas, *Correio Mercantil*, 16/09/1862, p. 1.

> Há tempos o Sr. M. de Assis publicou uma tentativa dramática que deu o título de *Desencantos*. Ultimamente deu mais um passo e levou à cena do Ateneu uma nova tentativa: – *O caminho da porta*[432].

Machado de Assis dispensava apresentações, pois sua atuação na imprensa já o tornara conhecido dos leitores do *Correio Mercantil*. Assim, após salientar o quanto o jovem autor se aprimorava por meio do estudo e traçar um breve resumo do enredo de *O caminho da porta* centrado na personagem Carlota, o folhetinista passa a elencar algumas falhas na composição:

> 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, a 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[433].

De acordo com Sousa Ferreira, Machado de Assis ao "mostrar-se mais poeta lírico do que dramático", não se preocupou como deveria com a ação da peça. E a ação é justamente o item "indispensável para quem deseja prender a atenção da cena". Apontou também problemas na composição das personagens, sendo somente Carlota a única dentre elas devidamente elaborada. Por fim, retomava os elogios e, aproximando-se de Quintino Bocaiúva, fazia votos de que o Machadinho pudesse dar "maior desenvolvimento a sua idéia":

> 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.

Também o cronista d'*A Saudade* iniciava sua apreciação crítica de *O caminho da porta* em termos bem próximos, ou seja, não obstantes os méritos existiam também "defeitos inevitáveis em semelhantes fantasias":

[432] Páginas menores, Teatros, *Correio Mercantil*, 21/09/1862, p. 1.
[433] Páginas menores, Teatros, *Correio Mercantil*, 21/09/1862, p. 1.

> *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 à 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[434].

Mesmo desejando que Machado se lançasse "em composições de maior fôlego", nas quais "tenha maior campo para pensar nas questões sociais e dar outro curso às observações", E. L. não deixa de sublinhar o fato do autor não ter ficado indiferente ante "as misérias morais da sociedade". Salienta também que a platéia aplaudiu, porém, pelas opiniões que colhera, pouco entendeu a peça. Finalmente, E. L. abria um espaço considerável em sua crônica à atuação dos atores em *O caminho da porta*:

> O Sr. Cardoso esteve infeliz, como lhe acontece quando dá excelência ou trata com pessoa de boa sociedade. Falta-lhe ainda distinção de maneiras. A gesticulação é biliosa, e, se a podemos tolerar ou apreciar em papéis de *Lovelace* faminto, fora deles e intolerável. Depois declarou guerra às luvas; e que dissonância de pronúncia, que comedela de sílabas, que falta de consciência do que dizia! Sobretudo o Sr. Cardoso receou que as palavras, ao passarem-lhe pelos lábios, se transformassem em ouriços e os deixassem sangrando.
> Os louros não se adquirem n'um dia. Mas há tudo a esperar de quem, como o Sr. Cardoso, possui talento cênico de grande merecimento; e oxalá que eu possa em breve saudá-lo como um dos nossos principais artistas dramáticos.
> O Sr. Pimentel esteve, como ordinariamente, monótono e insípido. A única coisa que ele tinha em relação eram os botões amarelos da casaca, e o *morro do Castelo* da cabeleira.
> O Sr. Martins, que conhece suficientemente a linha de separação do ridículo e do grotesco, conservou-se na sua altura. Não queira Deus que as gargalhadas da platéia o levem a aspirar a celebridade dos Vasques e Martinhos.
> Talento, sobriedade e propriedade de gestos, maneiras senhoris; mobilidade extrema de fisionomia, especialmente de olhos; graça, mimo, e delicadeza, perfeita interpretação do pensamento do autor, tudo reuniu a Sra. D. Maria Fernanda. Nunca a conhecemos assim. No entanto, creia-o a Sra. D. Maria Fernanda, a arte é como a epopéia: só se destacam aqueles que sobem ao monte sacro. É real que a estrada é escabrosa, bordada de precipícios; tem muitos espinhos; poucas flores; o fogo cresta muitas vezes o próprio espírito: mas o que prova isso? Uma vez no Capitólio, o presente legará à posteridade mais um nome que se inscreveu no martirológio da arte para interpretar com consciência e fidelidade as criações idéias.

[434] *A Saudade*, ano 2, n. 11, 21/09/1862, p. 108.

> O teatro tem contribuído mais para a igualdade moral que todas as pregações filosóficas, passadas, presentes e futuras. Avante, pois, Sra. D. Maria Fernanda![435]

Se, por um lado, os atores Cardoso e Pimentel desagradaram o cronista d'*A Saudade* – o primeiro interpretando um sofrível Dr. Cornélio, com "gesticulação biliosa" e "dissonância de pronúncia", e o segundo um "monótono e insípido" Valentim – o cômico Martins esteve, como já notamos, muito bem no papel de Inocêncio e a atriz Maria Fernanda "perfeita" como a viúva Carlota. De acordo com o cronista, essa atriz, com "graça, mimo e delicadeza", soube interpretar com elegância "o pensamento do autor".

Um balanço final da recepção crítica de *O caminho da porta*[436] permite-nos perceber que Machado de Assis, mesmo afastando-se do gosto do público teatral do Rio de Janeiro, acabou por não desagradar completamente seus colegas de imprensa em sua estréia no Ateneu Dramático. No entanto, alguns deles, como Bocaiúva e Sousa Ferreira, ainda insistiam que nosso autor se lançasse definitivamente à escrita de uma peça de maior fôlego, talvez um drama "com teses menos abstratas", como sugeria Bocaiúva. Portanto, vejamos como Machado se portou ante essas críticas ao retornar ao palco do antigo S. Januário em novembro no mesmo ano, quando subia à cena *O Protocolo*, sua próxima comédia em um ato.

5. Cenas do casamento: o fiasco da comédia *O Protocolo*

Convido o leitor a permanecermos por mais algum tempo no Ateneu Dramático antes da estréia da nova comédia em um ato de Machado de Assis, intitulada *O Protocolo*, a 4 de dezembro de 1862. Assim, assentando-nos ao lado do atento Machadinho, ocupemo-nos primeiramente com a comédia em três atos *Borbolestimo* de Victorien Sardou, que estreou, como sabemos, juntamente com *O caminho da porta* a 12 de setembro, sendo representada com certa constância até dezembro desse ano; e, em seguida, com a comédia em quatro atos *O que é o casamento?*, que estreou no mesmo teatro a 10 de outubro e cujo autor, José de Alencar,

[435] *A Saudade*, ano 2, n. 11, 21/09/1862, p. 108.
[436] Também Tinoco, cronista do periódico *O Rabugento*, mencionou a estréia de Machado de Assis na sessão "Ratices da semana": "Quanto à comédia do Sr. M. de Assis, já na crônica passada disse alguma coisa, e por hoje limito-me a dizer que a estréia do jovem autor – neste gênero de literatura – promete aos teatros muitas noites de enchente, e íntima satisfação aos freqüentadores". *O Rabugento*, n. 3, 21/09/1862, p. 3-4. Contudo, não localizei na pesquisa o segundo número do *Rabugento*.

mantivera-se a princípio no anonimato. *Borboletismo* foi sem dúvida mais um entre os sucessos de público e crítica que as traduções de Sardou vinham obtendo no Ateneu Dramático, enquanto *O que é o casamento?* igualmente alcançaria certo reconhecimento da imprensa em outubro de 1862. É, pois, precisamente neste período, entre os meses de setembro e outubro, que suponho que nosso autor escrevia a comédia analisada neste item do capítulo. Suponho também que o anseio de emplacar mais uma comédia curta de sucesso no palco do Ateneu Dramático, alcançando ou superando a recepção positiva de *O caminho da porta*, fez com Machado de Assis, em *O Protocolo*, se aproximasse em demasia, chegando mesmo às raias do plágio, das peças de Sardou e Alencar. Como veremos mais adiante, esse procedimento decididamente não funcionou, pois a indiferença da imprensa da Corte em relação à estréia e as representações subseqüentes de *O Protocolo* é um forte indício do fiasco experimentado por Machado de Assis logo em sua segunda comédia encenada. Portanto, comecemos essa história pelo *Borboletismo* de Sardou.

A comédia em três atos *La Papillonne* estreou no início de abril de 1862 no Théâtre-Français de Paris[437]. No entanto, não demoraria muito, ao que tudo indica menos de seis meses, para que *La Papillonne* fosse traduzida por Valentim José da Silveira Lopes e encenada no Ateneu Dramático sob o título *O Borboletismo*. Notemos que, por ocasião da estréia dessa peça no Rio de Janeiro, Machado de Assis afirmava, em sua primeira crônica publicada na revista *O Futuro*, que já conhecia o texto original de Victorien Sardou, possivelmente o mesmo editado pela casa Michel Lévy Frères naquele ano[438]:

> Dessas novidades são as principais um drama original no Ginásio e uma tradução no Ateneu; o drama original é do Sr. Dr. Macedo, e intitula-se *Lusbellla*; a tradução é uma comédia do feliz e talentoso *Sardou*, o autor dos *Íntimos* e das *Garatujas*, intitulada *O Borboletismo*. É a necessidade que os maridos têm de variar de ocupações, de hábitos e... de mulheres. Borboletear é o verbo, e nesta época em que os costumes sofrem suas mais ou menos profundas facadas, estou certo que esta comédia desafiará a curiosidade angustiosa de muitas esposas. Eu li o original da comédia francesa, e posso afirmar que não há posição mais ridícula do que a do marido borboleteador, e que as conclusões de V. *Sardou* são de consolar as mulheres desventurosas. Ocorre-me agora que também o

[437] Um folhetim de Jules Janin publicado no *Journal de Débats* a 14 de abril de 1862 traz informações sobre a *La Papillonne*, encenada no Théâtre-Français, e sobre *La Perle Noire*, no Gynmase-Dramatique, ambas as peças são composições de Victorien Sardou. Cf. Semaine dramatique, *Journal de Débats*, 14/04/1862, p. 1-2. Disponível em: <http://www.gallica.fr>. Acesso em: 26/10/2009.

[438] Podemos encontrar no jornal *La Presse* a 20 de outubro de 1862, um anúncio dos títulos publicados a partir de janeiro daquele ano pela editora Michel-Lévy Frères, entre as peças de teatro presentes no catálogo encontra-se a comédia *La Papillonne* de Sardou. Cf. *La Presse*, Paris, 20/10/1862, p. 4. Disponível em: <http://www.gallica.fr>. Acesso em: 26/10/2009.

> Ateneu Dramático anuncia uma nova comédia, original brasileiro, cujo título é uma interrogação: *O que é o casamento?* O autor chama-se* * *[439].

Enquanto *Lusbella* de Macedo era a novidade do Ginásio, *Borboletismo* era a novidade do Ateneu. Notemos que Machado não fazia nenhuma alusão a sua comédia *O caminho da porta* que, como sabemos, estreara com a peça de Sardou exatos três dias antes da publicação dessa crônica. Entretanto, importa salientar que Machado de Assis havia lido o *Borboletismo* e, mais importante, afirmava "que não há posição mais ridícula do que a do marido borboleteador". Ao mesmo tempo o cronista procurava demonstrar a seu leitor a conveniência moral dessa composição, sobretudo em uma quadra em que, para ele, os costumes eram golpeados por "profundas facadas". Por fim, Machado ainda se lembra de dizer algo sobre a nova comédia que estava prestes a subir ao palco do Ateneu, *O que é o casamento?*, de autor ainda desconhecido.

No entanto, ao contrário de Machado de Assis, não tive acesso ao texto ou à tradução da comédia de Sardou[440]. Por conseguinte, restaram-me apenas os registros sobre o *Borboletismo* disponíveis na imprensa, principalmente a do Rio de Janeiro, por meio dos quais podemos nos aproximar do enredo da peça. Deste modo, ainda que em perspectiva, as informações dos folhetinistas nos ajudarão a perceber a maneira como Machado de Assis se apropriou do argumento da peça de Victorien Sardou para compor sua comédia *O Protocolo*.

Nosso já conhecido João Carlos de Sousa Ferreira, do *Correio Mercantil*, começava a tratar do *Borboletismo* tentando justificar o imenso sucesso de seu autor no Ateneu Dramático. Para Sousa Ferreira, Sardou, além de mostrar-se um "escritor de talento", perito na cena e na identificação do gosto público, conhecia muito bem a época em que viviam. Em síntese o dramaturgo francês era definido como um "espírito perspicaz e observador, [que] apanha com felicidade alguns traços da vida íntima, [que] compreende este claro-escuro da sociedade atual, onde não há grandes clarões nem espessas trevas, retumbantes heroísmos ou espantosas façanhas"[441]. Sardou era, pois, por assim dizer, considerado o autor burguês por excelência. Porém, se sua "pena leve e graciosa" era exímia em transformar a observação atenta da sociedade em comédias, essas comédias, para o folhetinista, não eram capazes de produzir "profundas impress[ões] no espectador". Mas mesmo assim, seguindo o julgamento de Sousa Ferreira, tais

[439] Crônica, *O Futuro*, n. 1, 15/09/1862, p. 38.
[440] Dos textos teatrais de Sardou digitalizados e disponíveis no projeto Gallica da Bibliotèque National de Paris pode-se encontrar: *Les Prés Saint-Gervais: comédie en 2 actes* e *Les diables noirs: drame en 4 actes*, ambos editados pela Michel Lévy Frères. Disponível em: <http://www.gallica.fr>. Acesso em: 26/10/2009.
[441] Páginas menores, Teatros, *Correio Mercantil*, 21/09/1862, p. 1.

peças ainda "agrada[vam] e podiam corrigir". Em seguida o folhetinista do *Correio Mercantil* traçava a sinopse da comédia:

> *Borboletismo* é, segundo V. Sardou, um mal que ataca o marido recém-casado, uma espécie de nostalgia, saudades da vida de solteiro. É a lembrança dos passeios à tarde, do sorvete apreciado à porta de um café, do bastidor de teatro, da partida de bilhar, das aventuras amorosas, das loucuras de estudante. No remanso da vida doméstica, o jovem marido sente que alguma coisa o prende, é o dedo que ainda não está acostumado ao anel esponsalício. Aquele sossego o inquieta, aquele silêncio o atordoa. Então, confiado na tranqüilidade do lar, procura, longe de casa, o rumor e a agitação, que lhe fazem falta, até que arrependido, mortificado, desiludido, reconhece que a felicidade do marido está ao lado da esposa, e cessão e desaparecem os acessos do *borboletismo*. Como todas as enfermidades, esta ataca mais de uma vez, e para alguns torna-se incurável[442].

Como veremos mais adiante é precisamente essa moléstia que acometerá e será a causa dos infortúnios da personagem Pinheiro da comédia *O Protocolo* de Machado de Assis. Segundo o folhetim de Sousa Ferreira, os sintomas do *borboletismo*, esse "mal que ataca o marido recém-casado", são evidentes. Essa "nostalgia da vida de solteiro" que subtrai o jovem marido "do remanso da vida doméstica", traduz-se principalmente na "lembrança dos passeios à tarde, do sorvete apreciado à porta de um café, do bastidor de teatro, da partida de bilhar, das aventuras amorosas, das loucuras de estudantes". Todavia, a cura verifica-se quando, arrependido, o marido retoma seu lugar ao lado da esposa. Como podemos observar, da maneira como descrito por Sousa Ferreira, é igualmente clara a intenção moralizante da composição de Victorien Sardou.

Entretanto, para E. L., cronista do periódico *A Saudade*, essa moral era um tanto quanto ambígua e o *Borboletismo* apenas reordenava "os traços gerais" das tão aplaudidas comédias de Sardou, ou seja, "marido ridículo e fanfarronadas duvidosas; pouca verdade de caracteres, mas situações às vezes naturais; muito espírito, mas moralidade equívoca e lição talvez improfícua"[443]. Contudo, o que mais aborrecia o cronista eram as comparações, no seu entender descabidas, entre Sardou e Molière. Para E. L., quem as fazia não conhecia devidamente a obra de Molière, "um reflexo da civilização" que perdurará enquanto essa existir. Já as comédias Sardou, na medida em que apenas refletiam os vícios de uma sociedade, seriam extintas tão logo extintos fossem esses vícios. O que, portanto, faltava à Sardou era o "desenvolvimento severo das paixões e o espírito analítico da filosofia, só adquirido pela experiência, idade e estudo [...]".

[442] Páginas menores, Teatros, *Correio Mercantil*, 21/09/1862, p. 1.
[443] *A Saudade*, ano 2, n. 11, 21/09/1862, p. 108.

Mas, embora acumulando tantas imperfeições, no julgamento de E. L. as comédias desse autor ainda eram indiscutivelmente superiores aos melodramas "de dez atos, vinte quadros, e não sei que quantidade pavorosa de punhais, venenos, assassinatos, maldições e incestos"[444].

De volta à crônica de Machado de Assis publicada n'*O Futuro* fica patente que suas opiniões sobre a peça de Sardou se aproximavam mais das de Sousa Ferreira, admirador manifesto do autor francês e do *Borboletismo*, que das ressalvas de E. L em relação ao mesmo autor. O sentido que Machado atribuía ao verbo borboletear, ou seja, "necessidade que os maridos têm de variar de ocupações, de hábitos e... de mulheres", é imediatamente precedido pelo ajuizamento moral segundo o qual julgava ridículo o papel desempenhado pelo marido borboleteador[445]. Não somente ridículo, mas também arriscado como veremos em relação ao "borboleteador" de sua comédia *O Protocolo*. Entretanto, como observamos, na mesma crônica Machado de Assis também mencionava à comédia em quatro atos *O que é o casamento?*, outra abundante fonte de inspiração para sua comédia em um ato.

A comédia de Alencar, que, como seu próprio título sugere, também colocava em cena a temática do casamento, estreou aproximadamente um mês após a primeira encenação do *Borboletismo* de Sardou e *O caminho da porta* de Machado. Nitidamente escrita ao gosto do realismo lusitano, *O que é o casamento?* permitia que a temática realista, que envolvia a questão da preservação da família burguesa, se misturasse a cenas melodramáticas, como a décima terceira e última do primeiro ato na qual Augusto Miranda ante a suspeita de adultério de sua mulher, Isabel, carrega as pistolas, pronto a dar cabo da vida de ambos. Augusto só não chega aos finalmentes em virtude da entrada repentina de Iaiá, a filhinha do casal. Contudo, o que nos importa salientar dessa comédia é o fato de Alencar colocar em cena dois casamentos em crise e, principalmente, que tais crises se originavam de um problema comum. Nos dois casos o estopim dos conflitos matrimoniais retratados pelo autor está diretamente ligado à negligência dos maridos em relação às suas esposas e lares.

Desde modo, em primeiro plano temos Augusto Miranda e Isabel, ou Bela, como é chamada pelos demais personagens. Homem de trinta e seis anos e motivado por suas aspirações políticas, Augusto acaba por abdicar da convivência familiar para freqüentar reuniões partidárias.

[444] *A Saudade*, ano 2, n. 11, 21/09/1862, p. 108.
[445] Crônica, *O Futuro*, n. 1, 15/09/1862, p. 38.

Como podemos observar na sexta cena do primeiro ato, Isabel fica nitidamente apreensiva com as saídas do marido:

CENA VI

Os mesmos [CLARINHA e HENRIQUE], ISABEL e MIRANDA

ISABEL – Henrique, eu lhe suplico!

MIRANDA – Até logo!... Como estás Henrique?

HENRIQUE – Boa noite, meu tio!

MIRANDA – Que tens?

HENRIQUE – Nada.

MIRANDA – Desejo falar-lhe amanhã. (*Vai sair*).

ISABEL – Augusto! (*Dirigi-se a ele*) Queria pedir-lhe uma cousa.

MIRANDA – Dize!

ISABEL – Tens muita necessidade de sair hoje?

MIRANDA – Muita.

ISABEL – Podias passar a noite conosco.

MIRANDA – É impossível Bela! As eleições estão próximas; e hoje deve decidir-se a minha candidatura.

ISABEL – Todo o teu tempo agora é tomado pela política.

MIRANDA – Ainda assim tens a melhor parte dele. Não sabes quem me faz tão ambicioso?

ISABEL – Pois bem; toma chá conosco esta noite; e eu te prometo nunca mais queixar-me.

MIRANDA – De todo não posso, Bela; acredita-me. Clarinha e Henrique te farão companhia.

ISABEL – Sim! Mas eu fico só!

MIRANDA – Pouco me demoro[446].

[446] Alencar, José de. O que é o casamento? In: _____. *Obra completa*, v. IV. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, p. 356-357.

Depressa descobrimos que a insistência de Bela em fazer com que Augusto permanecesse ao seu lado ligava-se às investidas de Henrique sobre ela. No trecho acima, extraído da edição da Aguilar de *O que é o casamento?*, de 1960, o rapaz aparece como sobrinho de Augusto, porém sabemos que na versão de 1862, a mesma encenada no Ateneu Dramático, o rapaz era irmão do aspirante a deputado, fato que indubitavelmente aumentava o efeito dramático da peça[447]. A apreensão de Bela tinha, portanto, todo o fundamento, pois poucas cenas adiante, estando sozinha em cena, a esposa é surpreendida por seu cunhado que adentra a sala e declara seu amor ilegítimo. Virtuosa, Bela procura afastá-lo firmemente, dizendo a Henrique que quem o amava era a menina Clarinha e que ele devia aceitar esse amor, deixando-a em paz. Mas nesse exato momento Augusto retorna da rua e Henrique salta pela janela, fugindo pelos jardins da residência. O quadro encontrado pelo marido é suficiente para que ele julgue Isabel uma adúltera, pois além das vozes sussurradas que ouvira ao entrar, encontra a esposa com lágrimas nos olhos e uma flor nas mãos.

Temendo revelar ao marido a verdadeira identidade de seu suposto amante, Bela prefere calar-se a dar ensejo a, quem sabe, uma tragédia familiar de proporções consideráveis. Conseqüentemente seus infortúnios perdurarão até a última cena quanto todo o mal entendido é por fim desfeito. Contudo, ressaltemos uma vez mais que Isabel havia implorado a Augusto para que ele não saísse, tacitamente também implorando para que não a abandonasse às inconveniências de Henrique. Por conseguinte, podemos supor que a responsabilidade de todo o sucedido era, na concepção do dramaturgo, do marido negligente. Lembremos também que a rosa que Augusto encontra nas mãos de Bela fora deixada na sala por Sales, rapaz de vinte e cinco anos extremamente afetado que será o estopim do segundo conflito conjugal da comédia de José de Alencar.

---

[447] Sem dúvida Alencar realizou essa alteração no texto, transformando Henrique, originalmente irmão de Augusto, em sobrinho deste. Artigos publicados na imprensa fluminense por ocasião da estréia da peça, como o de J. M. Velho da Silva no *Diário do Rio de Janeiro*, nos mostram que Henrique e Augusto eram irmãos em 1862: "Temos também para nós que o último ato com quanto de grande efeito, é um pouco deficiente; parece-nos que Bela tão honesta, tão cheia de probidade, asilando tanta santidade no fundo do coração, passando tão longo período de provações, tão mortificada de angústias, vítima de tão grande desprezo, vivendo no lar doméstico na mais falsa e dolorosa posição, *não querendo sacrificar a amizade dos dois irmãos*, *manifestando os sentimentos de um delírio, de uma loucura nascida, talvez, de uma paixão violenta, porém criminosa, do irmão de seu marido*, deixando que sobre ela pese uma suspeita horrível, ou antes uma prova aparente dessas que tantas vezes figuram nos anais de crimes célebres, e que tantas vezes tem levado a inocência ao último suplício [...]". J. M. Velho da Silva, O que é casamento?, *Diário do Rio de Janeiro*, 20/10/1862, p. 2. Grifos meus. Uma análise mais completa desta comédia de Alencar, bem como a história de sua edição pode se encontrada em: Faria, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1987, p. 123-136.

Passado um ano desde que Augusto flagrara Isabel em suposto adultério, temos que o imprudente Henrique acaba por apaixonar-se e casar-se com Clarinha, prima de Bela que volta a cena encarregada da missão de reaproximá-la do marido. Mas, é justamente entre o jovem casal que temos a nova contenda. Assim se, de um lado, era a política que afastava Augusto de suas obrigações de pai de família, por outro, eram as caçadas que afastavam Henrique das suas:

CENA XII [ATO II]

MIRANDA e HENRIQUE (*abraçam-se*).

MIRANDA – Como estás?

HENRIQUE – De saúde, bem.

MIRANDA – E do resto?

HENRIQUE – Vive-se.

MIRANDA – Falas de um modo! Acaso não és feliz?

HENRIQUE – Feliz?... Não sei.

MIRANDA – Não o és decerto. A felicidade sente-se, e com tal exuberância, que derrama-se em torno por quanto nos cerca.

HENRIQUE – Segue-se que ainda não me chegou; mas também asseguro-lhe, meu tio, que não tenho o mau gosto de considerar-me desgraçado.

MIRANDA – Na tua idade casado com uma bonita moça, tão prendada pela natureza, como pela fina educação que recebeu; possuidor de uma abastança que te poupa à humilhação do serviço mercenário; sem entorpecer os nobres estímulos do trabalho; amado pelos teus, estimado por todos, que te falta para ser feliz, Henrique?

HENRIQUE (*a rir*) – Nada, meu tio! Eu sou, e o confesso para minha confusão, o filho pródigo da fortuna. Essa deidade caprichosa, guiada pela mão do melhor dos homens, de um pai extremoso (*aperta a mão de Miranda*) encheu-me de benefícios; e o ingrato, apesar de todos os carinhos da sorte, ainda deseja.

MIRANDA – Mas em suma, que desejo é esse? Não poderemos satisfazê-lo?

HENRIQUE – É o meu sonho. No meio da ventura, que lhe devo, meu tio, sinto às vezes um grande vácuo dentro d'alma: e esse vácuo vem enchê-lo o tédio e o desânimo... Lembro-me que sou um ente inútil, que as horas e os dias monótonos gastos em consumir a existência, podia eu dar-lhes um

> emprego útil, na ciência, nas letras, em qualquer outra ocupação. Minha distração é a caça; não podia ser a política?[448]

Enquanto o entediado Henrique gastava sua existência aparentemente perfeita em caçadas, sabemos que sua mulher Clarinha, assim como as perdizes e pacas de seu marido, tornava-se também alvo fácil para outros caçadores, neste caso, nosso já conhecido Sales. Assim, aproveitando-se das constantes ausências de Henrique o dândi amigo da família aproxima-se de Clarinha tentando seduzi-la com violetas e bilhetes. Contudo, o que Sales certamente não contava é que a jovem esposa irá usá-lo para reaproximar-se de Henrique. Isabel bem que tenta alertar Clarinha das intenções de Sales, mas se espanta ao saber que a moça, nada ingênua, tentava na verdade lançar mão dessas mesmas intenções para causar ciúmes em seu marido. E, como podemos facilmente prever, tanta astúcia surtirá efeito, uma vez que um bilhete de Sales solicitando um encontro amoroso com Clarinha em uma cabana da propriedade do casal fará com que Henrique, tomado pelo ciúme, se reaproxime da esposa e da felicidade conjugal:

> CENA VII [ATO VI]
>
> HENRIQUE e CLARINHA
>
> CLARINHA – Estou à espera, meu Senhor.
>
> HENRIQUE – Se isto é uma comédia, acho-a de mau gosto.
>
> CLARINHA – Não se trata de comédia: estou na presença de meu juiz, se não me engano isto se chama um processo.
>
> HENRIQUE – Acabemos de uma vez. Este papel...
>
> CLARINHA – Estou vendo: é um bilhete do Senhor Sales.
>
> HENRIQUE – Que esteve tão amável estes dois dias...
>
> CLARINHA – Como se lembra do que lhe disse!... E fiz-lhe a injustiça de supor que a minha conversação o aborrecia!
>
> HENRIQUE – A Senhora sabe a quem escreveu esse... homem?
>
> CLARINHA – Se não é muita fatuidade de minha parte, creio que foi a esta sua criada.
>
> HENRIQUE – Ainda o confessa?...

[448] Alencar, José de. O que é o casamento? In: *Obra completa*, op. cit., 1960, p. 377.

CLARINHA – Suponho que o senhor deseja saber a verdade, se quer que o engane é escusado perguntar.

HENRIQUE – Como veio este papel parar às suas mãos?

CLARINHA – Achei-o ontem dentro do meu chapéu nesse ramo de flores. Não está mal escrito, não?

HENRIQUE – Senhora!... Não me faça perder a calma de que tanto preciso nesta ocasião. Não brinque com a desgraça de uma família inteira!... Sabe de que excessos é capaz um homem de brio para vingar a sua honra ultrajada?...

CLARINHA – Já esperava por isso. É o discurso de rigor! Sei que é capaz, meu Senhor; sei que me quis matar ontem...

HENRIQUE – Quem lho disse?

CLARINHA – Talvez ainda lhe venham tentações de o fazer. Mas pensa que tenho medo de seus tiros e de seus furores?... Não! Do que eu tenho medo... E o senhor não o merece!... Do que eu tenho medo é de que se esqueça de mim e deixe de querer-me bem.

HENRIQUE – Eu lhe suplico! Seja franca; diga-me toda a verdade, Clarinha.

CLARINHA – Muito bem! Eis uma palavra que muda as posições: já não esta aqui o juiz; é meu marido! Agora, sim Senhor, tenha a bondade de ouvir-me. Eu podia punir como toda a Senhora honesta deve fazer, a insolência daquele homem, sem que o senhor o soubesse; mas quis que aprendesse à sua custa. O Sales não teria a audácia de escrever-me se visse que meu marido me amava e que eu vivia feliz[449].

Como podemos perceber a história se repete: maridos descuidados, esposas vulneráveis. Ao que tudo indica, alertar os maridos fluminenses dos riscos de se manterem demasiadamente afastados do lar doméstico parece ter sido uma das principais preocupações de José de Alencar nessa comédia. Entretanto, como podemos observar em um diálogo entre Augusto Miranda e Henrique na sétima cena do segundo ato, moralizar o casamento e a família integrava um projeto de intervenção social inegavelmente maior:

HENRIQUE – Não vivemos unicamente para a família; o espírito carece de uma ocupação.

MIRANDA – Decerto; devemo-nos todos à pátria e humanidade. Mas, acredita-me, a primeira ocupação e a mais séria do homem é a sua felicidade doméstica.

[449] Alencar, José de. O que é o casamento? In: *Obra completa*, op. cit., 1960, p. 377.

> Não há neste mundo mais sagrado sacerdócio do que seja o do pai de família; ele assemelha-se ao Criador, não somente quando reproduz a sua criatura, mas quando desses anjos (*entra Rita com Iaiá*) que Deus lhe envia, ele prepara as futuras mães e os futuros cidadãos. É só depois de cumprida esta santa missão, que temos o direito de dar a outros misteres as sobras da nossa alma[450].

Mais uma vez a menina Iaiá, desta vez trazida pela mucama Rita – notemos que ao retratar a família patriarcal burguesa fluminense Alencar não excluiu da paisagem os escravos Rita e Joaquim –, entra em cena em um momento providencial, ilustrando de maneira singular a palestra de seu pai. Assim, somente por intermédio da família e da "felicidade doméstica" e que se poderia formar devidamente "as futuras mães e os futuros cidadãos" da pátria. Cultivar a família constituía-se, portanto, como "a santa missão", "o sagrado sacerdócio", em suma, "a primeira ocupação e a mais séria do homem".

Pelo que podemos apreender do enredo da comédia *Borboletismo* de Victorien Sardou com a ajuda dos folhetinistas Sousa Ferreira e E. L., podemos inferir que há uma inegável aproximação entre essa comédia e *O que é o casamento?* de José de Alencar. Contudo, mesmo diante de tais semelhanças, principalmente entre as concepções dos maridos negligentes de Alencar e dos borboleteadores de Sardou, seria arriscado afirmarmos que o primeiro conhecia previamente a comédia do segundo. Neste sentido, não podemos perder de vista que a comédia em quatro atos de Alencar teria sido composta em 1861 e apenas encenada no seguinte, já em outubro[451]. Com Machado de Assis, no entanto, foi diferente. Certamente um assíduo freqüentador do Ateneu Dramático naqueles meses de 1862, foi possivelmente nas composições de Alencar e de Sardou que nosso autor foi buscar a matéria prima para compor sua comédia em um ato *O Protocolo*.

Assim sendo, buscando alinhar-se aos recentes sucessos encenados no antigo São Januário, Machado de Assis coloca em ação quatro personagens que se revezavam nas quatorze cenas da comédia que, por sua vez, se passa na sala de visitas da casa de Pinheiro, justamente no dia do aniversário de sua esposa Elisa. Deste modo, além deste jovem casal, unido pelo matrimônio à apenas cinco meses, temos Venâncio Alves, suposto amigo de Pinheiro que na verdade quer seduzir sua esposa, e Lulu, prima do casal, que entra em cena para tentar desfazer os conflitos entre Pinheiro e Elisa. Por esse esboço, o leitor já deve estar sentindo o quanto

[450] Alencar, José de. O que é o casamento? In: *Obra completa*, op. cit., 1960, p. 378-379.
[451] Faria, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*, op. cit., p. 130.

Machado de Assis manteve-se próximo das comédias anteriormente analisadas. Contudo, observemos mais de perto *O Protocolo*.

A primeira cena é composta por um longo diálogo entre Elisa e Venâncio. Nele, observamos que o rapaz percebe certa melancolia na esposa de seu amigo e depressa associa essa impressão à falta de amor, lançando-se, por conseguinte, ao ataque:

> CENA I
>
> ELISA, VENÂNCIO ALVES
>
> ELISA – Está meditando?
>
> VENÂNCIO (*como que acordando*) – Ah! perdão!
>
> ELISA – Estou afeita à alegria constante de Lulu, e não posso ver ninguém triste.
>
> VENÂNCIO – Exceto a senhora mesma.
>
> ELISA – Eu?
>
> VENÂNCIO – A senhora!
>
> ELISA – Triste, por que, 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 é falta 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...
>
> ELISA – É suspeita sem fundamento.
>
> VENÂNCIO – É realidade[452].

[452] Assis, Machado de. O Protocolo. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 185-186.

Elisa se espanta com a franqueza de Venâncio ao associá-la a rosa cujo sol e orvalho oficiais não estão conseguindo manter o frescor. Venâncio responde que tanta sinceridade advinha de seu "coração virginal":

> ELISA – Não serei indiscreta: é feliz.
>
> 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 dar da chuva que açoita as vidraças.
>
> ELISA – Por que não 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[453].

Venâncio tenta a todo custo nos convencer, principalmente a Elisa, da pureza de seus sentimentos e intenções. Diz possuir um coração virginal, diz ser leitor de romances morais como *Paulo e Virgínia*[454], mas apenas vê a possibilidade de conquistar essa fada "de olhos negros e cabelos castanhos", na medida em que ela, como afirmava no fragmento anterior, também lhe figurava como uma rosa do campo desprotegida, ou seja, sem sol e sem orvalho. Sol e orvalho que no caso são alusões claras à Pinheiro, o ausente marido de Elisa. No entanto, o que menos interessava a Venâncio era exclusividade nesta empreitada:

> ELISA – Para que seguiu quem passava quieta pela rua?
>
> VENÂNCIO – Acompanhei-a, não para abrandá-la, mas para servi-la; viver do rasto de seus pés, das migalhas dos seus olhares; apontar-lhe os regos a saltar,

[453] Assis, Machado de. O Protocolo. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 187-188.
[454] Devo as informações sobre este romance a Débora Cristina Bondance Rocha, a quem agradeço.

apanhar-lhe o leque quando caísse... (*cai o leque a Elisa. Venâncio Alves apressa-se a apanhá-lo e entrega-lho*) Finalmente...

ELISA – Finalmente... fazer profissão de presumido!

VENÂNCIO – Acreditas deveras que o seja?

ELISA – Parece.

VENÂNCIO – Parece, mas não sou. Presumido seria se eu exigisse a atenção exclusiva da fada da noite. Não quero! Basta-me ter coração para amá-la, é a minha maior ventura!

ELISA – A que pode levá-lo esse amor? Mais vale sufocar no coração a chama nascente do que condená-la a arder em vão[455].

Presumido, Venâncio faz que o leque que cai das mãos de Elisa torne-se um indício de que também ela compartilhava dos seus sentimentos. Elisa, contudo, aconselha Venâncio a sufocar essa chama. Mas ele insiste em mantê-la acessa, advertindo a moça que longe de querer a "atenção exclusiva" bastava tão somente o amor que por ela sentia, ou, dizendo de outro modo, estava implícito que Venâncio estaria bem satisfeito no papel de amante. Lembremos que todo esse diálogo se passa na sala de Pinheiro, marido de Elisa e amigo de Venâncio, situação muito semelhante à vivida por Henrique na comédia *O que é o casamento?* na qual Sales, o afetado amigo da família, corteja sua esposa Clarinha também em sua própria casa. Mas, assim como na comédia de Alencar, a causa de tanta liberalidade por parte de "amigos" como Sales e Venâncio devia-se precisamente ao descuido de maridos como Henrique e Pinheiro. E é isso que podemos constatar nas falas de Pinheiro na próxima cena:

CENA II

VENÂNCIO ALVES, ELISA, PINHEIRO

PINHEIRO (*a Venâncio*) – Como está?

VENÂNCIO – Bom. Conversávamos sobre coisas da moda. Viu os últimos figurinos? São de apurado gosto.

PINHEIRO – Não vi.

VENÂNCIO – Está com um ar triste...

[455] Assis, Machado de. O Protocolo. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 190-191.

PINHEIRO – Triste, não; aborrecido... É a minha moléstia do domingo.

VENÂNCIO – Ah!

PINHEIRO – Ando a abrir e fechar a boca, é um círculo vicioso[456].

Além da situação propriamente dita, existem outras características comuns entre o Sales de Alencar e o Venâncio de Machado. Ambos, por exemplo, apresentam os mesmos gostos por luvas e figurinos[457]. Contudo, o que estava em jogo nesta cena era demonstrar a apatia, ou seja, o "abrir e fechar a boca" de Pinheiro. Já na cena seguinte, além de descobrirmos que o tédio de Pinheiro derivava do casamento, temos elementos suficientes para considerarmos Venâncio um exemplar bem mal acabado de vilão. Neste sentido, notemos a solução que ele oferece aos problemas conjugais do amigo, ou seja, capitular:

VENÂNCIO – Quer-me parecer que há nuvens no céu conjugal?

PINHEIRO – Há. Nuvens pesadas.

VENÂNCIO – Já eu as tinha visto com o meu telescópio.

PINHEIRO – Ah! se eu não estivesse preso...

VENÂNCIO – É exageração da sua parte. Capitule, Sr. Pinheiro, capitule. Com mulheres bonitas é um consolo capitular. Há de ser um preceito de marido.

PINHEIRO – Capitular é vergonha.

VENÂNCIO – Com uma moça encantadora?...[458]

Para Venâncio a solução para os males de Pinheiro estava em "capitular" com moças bonitas. Porém, mostrando-se honrado, o marido de Elisa considera tal recurso uma vergonha. Então Pinheiro responde a Venâncio, por meio de um jargão diplomático, que era pelo "novo princípio de não-intervenção nos Estado". Portanto, "nada de intervenções", ou, melhor dizendo, nada de aventuras extraconjugais. Diante de tão firme resolução, Venâncio recua dizendo que sua

[456] Assis, Machado de. O Protocolo. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 192-193.
[457] Ver, neste sentido, a oitava cena do primeiro ato de *O que é o casamento?* na qual Sales se gaba de suas luvas de *gris-perle* compradas na Rua do Ouvidor. Alencar, José de. O que é o casamento? In: *Obra completa*, op. cit., 1960, p. 360.
[458] Assis, Machado de. O Protocolo. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 196-197.

intenção era "toda conciliatória". E, mostrando-se ao mesmo tempo ingênuo, Pinheiro caía na conversa do falso amigo:

> PINHEIRO – Não duvido, nem duvidava. Não veja no que disse injúria pessoal. Folgo de recebê-lo e de contá-lo entre os afeiçoados de minha família.
>
> VENÂNCIO – Muito obrigado. Dá-me licença?
>
> PINHEIRO – Vai rancoroso?
>
> VENÂNCIO – Ora qual! Até a hora do jantar.
>
> PINHEIRO – Há de desculpar-me, não janto em casa. Mas considere-se com a mesma liberdade. (*sai Venâncio entra Lulu*)[459].

Mais uma vez percebemos que o mesmo erro dos personagens da comédia de Alencar estava prestes a ser cometido por Pinheiro, em *O Protocolo*, ou seja, abandonar o lar e a esposa à sorte dos Venâncios de plantão. Porém, eis que entra em cena na comédia de Machado a prima Lulu, personagem cuja missão, além de tornar-se o "anjo da conciliação" do jovem casal em crise, era também abrir os olhos de Pinheiro e Elisa sobre o verdadeiro caráter e intenções de Venâncio. Antes, contudo, um diálogo entre Lulu e Elisa, na sexta cena, nos revela os motivos que levaram a esposa a zangar-se com marido. Como observaremos, não seria exagero afirmar que, na perspectiva de Elisa, era o "borboletismo" de Pinheiro a causa de todo o conflito em andamento:

> LULU – Isso é zanga!
>
> ELISA – Não é zanga, é filosofia. Há chegar o teu dia, deixa estar. Saberás então, quanto vale a ciência do casamento.
>
> LULU – Pois explica, mestra.
>
> ELISA – Não; saberás por ti mesmo. 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 essas asas chamam enfaticamente: o nosso direito.

[459] Assis, Machado de. O Protocolo. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 197-198.

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; e ainda o direito. Daqui nasceram os nossos arrufos, arrufos sérios. Uma santa zangar-se-ia, como eu. Para caprichoso, caprichosa[460].

Em sua crônica publicada n'*O Futuro* sobre a estréia da comédia *O Borboletismo* de Sardou, Machado afirmava que as conclusões do dramaturgo francês sobre a mania dos maridos em "variar de ocupações, de hábitos e.... de mulheres", poderia desafiar "a curiosidade angustiosa de muitas esposas"[461]. Assim, outra questão a ser considerada é que por trás das asas angelicais dos maridos descritas por Elisa à inexperiente Lulu, estão certamente às asas dos "borboleteadores" colocados em cena por Victorien Sardou. Por conseguinte, Elisa acaba por defender que também as mulheres poderiam se valer de tais asas, enquanto Lulu, desempenhando sua missão conciliatória, passa a alertá-la a respeito das insinuações de Venâncio.

Entretanto, o que a princípio não passavam de insinuações espirituosas se tornam insinuações mais incisivas a partir da oitava cena, na qual Venâncio retorna à casa de Pinheiro às duas horas da tarde para presentear Elisa com um álbum, a prova irrefutável de suas más intenções. Ainda mais quando nele o rapaz escreve: "Se me privas dos teus aromas, ó rosa que foste abrir sobre um rochedo, não podes fazer com que eu te não ame, contemple e abençoe"[462]. Contudo, na décima primeira cena, Lulu trata logo de prevenir o primo sobre o lobo em pele de cordeiro que ele estava abrigando em sua casa e brindando com sua amizade. A donzela é sem dúvida bem sucedida em plantar a dúvida na cabeça de Pinheiro, antes que outras "cousas" nela brotassem. Deste modo, o álbum apenas confirmava tudo o que Lulu havia lhe dito sobre Venâncio e que Pinheiro, a princípio, não havia dado muito crédito. Assim, a décima segunda cena se divide em basicamente dois eixos, no primeiro vemos o furioso Pinheiro prometendo arrancar as orelhas de Venâncio e devolver Elisa à casa de seu pai; e no segundo, a reconciliação

[460] Assis, Machado de. O Protocolo. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 205-206.
[461] Crônica, *O Futuro*, n. 1, 15/09/1862, p. 38.
[462] Assis, Machado de. O Protocolo. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 216.

do casal que se dá nas falas finais. Acompanhemos dessa cena o momento em que Elisa, após comparar-se a uma casaca, acusa em outros termos seu marido de "borboleteador":

> Elisa – Fui tirada há meses da casa de meu pai para ser sua mulher; agora, por um pretexto frívolo, leva-me de novo ao lar paterno. Parece-lhe que eu seja uma casaca que se pode tirar por estar fora de moda?
>
> PINHEIRO – Não estou para rir, mas digo-lhe que antes fosse uma casaca.
>
> ELISA – Muito obrigada!
>
> PINHEIRO – Qual foi a casaca que já me deu cuidados? Por ventura quando saio com a minha casaca não vou descansado a respeito dela? Não sei eu perfeitamente que ela não olha complacente para as costas alheias, e fica descansada nas minhas?
>
> ELISA – Pois tome-me por uma casaca. Vê em mim alguns salpicos?
>
> PINHEIRO – Não, não vejo. Mas vejo a rua cheia de lama e um carro que vai passando; e nestes casos, como não gosto de andar mal asseado, entre em um corredor, com a minha casaca, à espera de que a rua fique desimpedida.
>
> ELISA – Bem. Vejo que quer a nossa separação temporária... até que passe o carro. Durante esse tempo como pretende andar? Em mangas de camisa?
>
> PINHEIRO – Durante esse tempo não andarei, ficarei em casa.
>
> ELISA – Suspeita por suspeita! Eu não creio nesta reclusão voluntária.
>
> PINHEIRO – Não crê? E por quê?
>
> ELISA – Não creio por mil razões.
>
> PINHEIRO – Dê-me uma, e fique com as novecentas e noventa e nove.
>
> ELISA – Posso dar-lhe mais de uma e até todas. A primeira é a simples dificuldade de conter-se entre as quatro paredes desta casa.
>
> PINHEIRO – Verá que posso.
>
> ELISA – A segunda é que não deixará de aproveitar o isolamento para ir ao alfaiate provar outras casacas.
>
> PINHEIRO – Oh!
>
> ELISA – Para ir ao alfaiate é preciso sair; quero crer que não fará vir o alfaiate à casa[463].

[463] Assis, Machado de. O Protocolo. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 227-229.

Suponho que Machado de Assis neste momento poderia ter pensado em Elisa como uma de suas leitoras da revista *O Futuro*, as mesmas que tomariam lições profícuas ao assistirem à comédia em três atos de Victorien Sardou, como ele refere em sua já citada crônica de 15 de setembro de 1862. Elisa tinha certeza que seu marido não ficaria em mangas de camisa caso lhe faltasse uma casaca, na medida em que casacas eram feitas até em domicílio. Acredito também que, caso a lermos com óculos realistas, há nessa alusão às casacas da rua uma tácita referência à prostituição que igualmente colocava em risco a harmonia familiar. Entretanto, tudo acaba bem entre a casaca, digo, entre Elisa e Pinheiro. A última cena, portanto, resume-se à lição dada por Pinheiro a Venâncio:

CENA XIV

LULU, VENÂNCIO, ELISA, PINHEIRO

PINHEIRO (*baixo a Elisa*) – Poupo-lhe as orelhas, mas hei de tirar desforra...

VENÂNCIO – Não faltei... Oh! Não foi jantar fora?

PINHEIRO – Não. A Elisa pediu-me que ficasse...

VENÂNCIO (*com uma careta*) Muito estimo.

PINHEIRO – Estima? Pois não é verdade?

VENÂNCIO – Verdade o quê?

PINHEIRO – Que tentasse perpetuar as hostilidades entre a potência marido e a potência mulher?

VENÂNCIO – Não percebo...

PINHEIRO – Ouvi falar de uma conferência e de umas notas... uma intervenção da sua parte na dissidência de dois estados unidos pela natureza e pela lei; gabaram-me os meus meios diplomáticos, as suas conferências repetidas, e até veio parar às minhas mãos este protocolo, tornado agora inútil, e que eu tenho a honra de depositar em suas mãos.

VENÂNCIO – Não é um protocolo... é um álbum... não tive intenção...

PINHEIRO – Tivesse ou não, arquive o volume, depois de escrever nele – a potência Venâncio Alves não entra na santa aliança.

VENÂNCIO – Não entra?... mas... creia... A senhora... me fará justiça.

ELISA – Eu? Eu entrego-lhe as credenciais.

LULU – Aceite, olhe que deve aceitar.

VENÂNCIO – Minhas senhoras, Sr. Pinheiro. (*sai*)

TODOS – Ah! ah! ah!

LULU – O jantar está na mesa. Vamos celebrar o tratado de paz[464].

Nesta última cena temos enfim explicado o título da comédia. *O Protocolo* em questão referia-se ao álbum que Elisa recebeu de Venâncio Alves. Assim, de acordo com o jargão diplomático algumas vezes utilizado por Machado no texto, esse álbum convertera-se no registro das audiências ilícitas que Venâncio tentara manter com Elisa, que de casaca evoluíra a Estado. Por fim, notemos que Machado de Assis, ao contrário de Alencar em *O que é o casamento?*, evita cenas melodramáticas em sua comédia. Pinheiro, a exemplo de Augusto Miranda, poderia também ter carregado as pistolas e ameaçado de morte sua esposa ou o aspirante a amante dela. Mas, longe disso, nosso autor prefere manter o diálogo espirituoso, sobretudo, por meio do emprego das metáforas diplomáticas.

Lembremos que as preocupações de Machado de Assis com o casamento e a moral familiar estavam também presentes em seus pareceres emitidos para o Conservatório Dramático Brasileiro. Cerca de oito meses antes da estréia de *O Protocolo*, em março de 1862, Machado ocupou-se com a censura do drama *Um casamento da época*, de Constantino do Amaral Tavares. Neste longo parecer, Machado cita uma máxima de Camilo Castelo Branco que, segundo ele, afirmara que "a queda de algumas mulheres justificam-na alguns maridos"[465]. O censor também repreende severamente Amaral Tavares por fazer com que uma personagem, a baronesa, aconselhe o divórcio como solução para os infortúnios de sua afilhada Elvira com o marido Moncorvo. Para Machado, "aquela matrona que ali representava a sociedade" jamais deveria mencionar "esse triste e último recurso"[466]. Em *O Protocolo* a função de Lulu é justamente agir no sentido de evitar que esse temível "último recurso" fosse empregado por Pinheiro e Elisa.

Mas, se, por um lado, para o censor Machado de Assis a moral familiar era um elemento importante a ser considerado em uma composição dramática; por outro, como tenho argumentado, o contexto teatral, ou melhor, as peças que estavam obtendo reconhecimento de

[464] Assis, Machado de. O Protocolo. In: *Teatro completo de Machado de Assis*, op. cit., p. 232-234.
[465] Assis, Machado de. *Machado de Assis: do teatro*, op. cit., 2008, p. 266.
[466] Ibidem.

público e crítica no Ateneu Dramático no momento da composição de *O Protocolo* contribuíram de maneira decisiva não somente na escolha da temática abordada por Machado em sua comédia, mas também na elaboração direta de cenas e personagens. Dizendo de outro, reafirmo que Machado de Assis, talvez ansioso por repetir a boa acolhida de *O caminho da porta*, acabou por compor uma comédia inegavelmente depositária de *O Borboletismo* de Sardou e *O que é o casamento?* de Alencar.

Neste sentido, acredito ser apropriada a afirmação de Robert Macfarlane, segundo o qual "the shaping pressures of historical context, and of contemporary literary expectations and conventions, mould the work of literature from the outside"[467]. Este autor também nos mostra que na Inglaterra, durante as quatro últimas décadas do século XIX, o conceito de criação literária, por essência Romântico, em que valores como a originalidade eram altamente prezados, passava por uma profunda reavaliação. Deste modo, de acordo com Macfarlane, temos que, a partir de 1859, "the representation of literary creativity as origination *ex nihilo*, forged in the first decades of the century, was challenged by models which envisaged creativity as a function of the selection and recombination of pre-existing words and concepts"[468]. Por conseguinte o plágio, a imitação, a paródia, o pastiche, práticas antes considerados como "pecados originais" da atividade literária, passam a ser percebidas e aclamadas como imperativas da própria atividade criadora. Contudo, na medida em que não disponho de elementos para verificar as mesmas diretrizes para o caso brasileiro, obviamente não poderia aplicar a análise histórica de Macfarlane para explicar o processo criativo do jovem Machado de Assis. Mas é evidente que o trabalho de seleção e recombinação não apenas da obra de outros literatos, como Sardou e Alencar na comédia *O Protocolo*, mas também de sua própria produção, como observamos nas peças *Desencantos* e *O caminho da porta*, é uma característica marcante do escritor em formação.

Neste sentido é oportuno destacarmos que Machado de Assis teve de enfrentar, em 1864, uma acusação de plágio do folhetinista Silvio-Silvis da *Imprensa Acadêmica* de São Paulo, por ocasião na encenação de *O caminho da porta* nas comemorações da instalação da Faculdade de

[467] "As pressões do contexto histórico, das expectativas e convenções literárias contemporâneas, moldam a obra literária de fora". Macfarlane, Robert. *Original copy:* plagiarism and originality in nineteenth-century literature. New York: Oxford University Press, 2007. p. 4.

[468] "A representação da criatividade literária como originada *ex nihilo* [do nada], forjada nas primeiras décadas do século, foi desafiada por modelos que consideravam a criatividade como um trabalho de seleção e recombinação de obras e conceitos pré-existentes". Ibidem, p. 8.

Direito nesta cidade[469]. A resposta de Machado é extremamente interessante, pois, embora repudie a idéia de "furto literário", não é de todo indiferente à idéia de seleção e recombinação de textos alheios:

> O que me obriga a tomar a pena é a insinuação do furto literário, que me parece fazer o Sr. Sílvio-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 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[470].

Entretanto, passemos da análise da comédia *O Protocolo* à reconstituição de suas representações e recepção crítica na imprensa do Rio de Janeiro, adiantando que, ao contrário de sua antecessora, essa comédia não obteve a mesma atenção dos folhetinistas durante o curto período em que permaneceu em cartaz em dezembro de 1862.

5.1. "Mimosa", porém "de pouco vulto": encenações e recepção crítica de O Protocolo

O Conservatório Dramático Brasileiro designou o censor Augusto Loureiro da Costa Guimarães para avaliar a nova composição de Machado de Assis. Assim, no parecer deste censor, emitido cerca de quinze dias antes da estréia da comédia, podemos ler:

> Li a comédia em 1 ato – *O Protocolo* – É uma espirituosa comédia sustentada em diálogos, que tirará muito partido sendo bem representada: por isso pode obter licença.
>
> Rio, 22 de Nov. 1862.
>
> Aug.^{to} Loureiro da C.^{ta} Gs[471].

Mesmo sendo sucinto podemos observar que Costa Guimarães procurava enfatizar o proveito, ou o "partido", que a comédia de Machado de Assis proporcionaria ao público, salientando tacitamente os princípios morais presentes em *O Protocolo*. Todavia, a eficácia da comédia estaria diretamente ligada à qualidade das eventuais encenações que tivesse. No entanto, a companhia do Ateneu Dramático dispôs de pouco tempo para ensaiar a comédia de Machado de

[469] Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 358.
[470] Assis, Machado de. *Correspondência*, op. cit., p. 64.
[471] Apud Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 362.

Assis que estrearia a 4 de dezembro em um benefício à atriz Gabriela da Cunha[472] largamente divulgado na imprensa[473]. Podemos supor que a inclusão de *O Protocolo* no programa da noite devia-se também à intervenção direta dessa atriz. Neste sentido, lembremos do poema "A D. Gabriela da Cunha" publicado por Machado, admirador confesso da atriz na revista *O Espelho* em dezembro de 1859:

A. D. Gabriella da Cunha
[22 de dezembro de 1859]

Pára! Colhe essas asas um instante;
Olha que senda decorrendo vens!
Pára! é o marco final do caminhante,
E mais espaços a vencer não tens!

Lembra as visões e os sonhos do passado...
Vão longe, longe – quando, artista em flor,
Nem tinhas o caminho calculado,
Que mais tarde devias transpor.

Contaste acaso em tua mente outrora
Tantas coroas futuras e troféus?
Ou sonhaste uma vez erguer-te agora
Alto, tão alto pela mão de Deus?

Não pudeste medir todo este espaço,
Nem pudeste pensar que um dia, aqui
Viria o povo, em um festivo abraço.
Sagrar-te os louros triunfais, a Ti.

Foi surpresa do gênio – e do destino
Que a tua senda de futuro abriu,
E que uma folha de laurel divino
Em tua fronte pálida cingiu.

Talvez de artista no teu largo manto,

[472] Filha da atriz Gertrudes Angélica da Cunha e nascida na cidade do Porto a 18 de dezembro de 1821, a atriz Gabriela da Cunha veio ao Brasil em 1837 onde atuou em diversos teatros no Rio de Janeiro e em províncias como Rio Grande do Sul e Bahia. Notabilizou-se no Rio de Janeiro por suas interpretações de personagens marcantes do repertório realista, como *As mulheres de mármore* e *A dama das camélias*, sobretudo no Teatro Ginásio. Em 1866 retorna a Portugal atuando no Teatro de D. Maria em Lisboa. De volta ao Brasil, falece na Bahia a 7 de julho de 1882. Cf. Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*, op. cit., p. 123-125. Cf. Sousa, Galante de. *O teatro no Brasil*, t. 2, op. cit., p. 560. O *Entreato*, periódico especializado em teatros que circulou no Rio de Janeiro entre maio e setembro de 1860, trouxe em seu primeiro número um elogioso esboço biográfico da atriz no qual afirmava "D. Gabriela da Cunha tem uma carreira feita e um nome distinto. Mais nossa que portuguesa, representa a nacionalidade dramática deste clima americano, que lhe foi pátria". *Entreato*, n. 1, 01/05/1860, p.1.

[473] Anunciado para o dia 28 de novembro de 1862, o espetáculo foi transferido a princípio para 3 de dezembro e por fim encenado no dia seguinte. *Correio Mercantil*, 28/11/1862, p. 4. *Jornal do Commercio*, 29/11/1862, p. 4.

Como gotas de sangue em níveo chão,
Noite de espinhos orvalhou com pranto
E mareou de dor muita ovação.

Faz uma flor de cada espinho acerbo,
Tira de cada treva um arrebol:
Para fazê-la – abre os teus lábios, VERBO!
Para tira-lo – abre os teus raios, SOL![474]

De acordo com Raimundo Magalhães Jr. este poema teria sido composto por ocasião do anúncio da partida de Gabriela da Cunha para a Bahia[475]. A utilização do imperativo "Pára!" no início do primeiro e terceiro verso pode ser lido como um pedido quase desesperado para que a atriz permanecesse no Rio de Janeiro. Ainda de acordo com Raimundo Magalhães Jr. as relações do jovem aspirante a dramaturgo e da grande atriz portuguesa iam além da simples amizade[476].

Mas, deixando de lado a vida amorosa do Machadinho, sublinhemos que de maneira semelhante a *O caminho da porta*, também *O Protocolo* seria a peça coadjuvante da noite, sendo em sua estréia e em espetáculos subseqüentes encenada juntamente com a comédia em cinco atos *As Leoas Pobres* de Emilie Augier e Édouard Foussier. Notemos que o papel principal dessa comédia, Theresa Lecarnier, ficou a cargo de Gabriela da Cunha. Já em relação à comédia de Machado de Assis, com exceção da atriz Jesuína Montani que interpretou a prima Lulu, todos os demais atores haviam atuado em *O caminho da porta*. Assim, temos a atriz Maria Fernanda no papel de Elisa e os atores Cardoso e Pimentel interpretando Pinheiro e "Christiano" Alves respectivamente. No anúncio da estréia o nome do personagem Venâncio aparece, por distração do tipógrafo ou não, grafado como Christiano. O anúncio igualmente mostra que todos os quatro atores atuantes em *O Protocolo* também interpretavam papéis na peça de Foussier e Augier.

Tabela 4 – Encenações da comédia em um ato *O Protocolo* no Rio de Janeiro

Data	Dia da semana	Teatro	Anúncios	Obs.
04/12/1862	Quinta-feira	Ateneu Dramático	*DRJ, CM, JC*	Estréia; encerrava a noite que contava também a encenação de *As Leoas Pobres* de Augier e Foussier. Espetáculo em benefício da atriz Gabriela da Cunha

[474] *O Espelho*, n. 17, 25/12/1856, p. 10.
[475] Magalhães Jr., Raimundo. *Machado de Assis: vida e obra*, v. 1. op. cit., p. 142.
[476] É o que podemos ler no décimo segundo capítulo de sua biografia do autor sugestivamente intitulado "O segundo amor". Cf. Magalhães Jr., Raimundo. *Machado de Assis: vida e obra*, v. 1. op. cit., p. 137-152. Jean-Michel Massa, por sua vez, endossa a suposição de Magalhães Jr. Cf. Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 245.

06/12/1862	Sábado	S. Leopoldina	*CM, JC*	Anunciado juntamente com o drama em cinco atos de Augier e Foussier. Teatro localizado em Botafogo.
08/12/1862	Segunda-feira	Ateneu Dramático	*CM*	Precedia a encenação do drama em 5 atos *As Leoas Pobres*.
10/12/1862	Quarta-feira	Ateneu Dramático	*DRJ, CM, JC*	Precedia a encenação de *As Leoas Pobres* de Augier e Foussier.
14/12/1862	Domingo	Ateneu Dramático	*DRJ, CM, JC*	Precedia a encenação de *As Leoas Pobres* de Augier e Foussier.
17/12/1862	Quarta-feira	Ateneu Dramático	*DRJ, CM, JC*	Anunciado juntamente com *As Leoas Pobres*.

DRJ – Diário do Rio de Janeiro; CM – Correio Mercantil; JC – Jornal do Commercio

Como podemos observar na Tabela 4 incluindo-se a estréia, a comédia de Machado de Assis foi encenada seis vezes no Rio de Janeiro entre os dias 4 e 17 de dezembro de 1862. Cinco vezes no Ateneu Dramático e uma vez no Teatro de S. Leopoldina, em Botafogo.



ATHENEO DRAMATICO.
(S. JANUARIO.)
Beneficio da artista
GABRIELLA
QUINTA-FEIRA 4 DE DEZEMBRO

Representar-se-ha a comedia em 5 actos de E. Augier, dedicada ao principe Napoleão

AS LEOAS POBRES

PERSONAGENS.

Pommeau.	Sr. Flavio.
Leão Lecarnier . . .	» Pimentel.
Frederico Bordognon .	» Cardoso.
1° convidado. . . .	» Guilherme.
2° »	» M. Soares.
3° »	» Seixas.
José	» Ferreira.
Seraphina Pommeau .	Sra. D. Jesuina.
Theresa Lecarnier . .	A BENEFICIADA.
Carlota	Sra. D. M. Fernanda
Victoria	» Philomena.
Henriqueta Hulin . .	» Marcellina.

A acção passa-se, em Paris, na actualidade.

O distincto violinista brasileiro o Sr. Moniz Barreto Junior (que obsequiosamente se offereceu para tomar parte neste espectaculo) tocará umas variações de sua escolha.

Finalisará o espectaculo com a primeira representação da comedia em 1 acto, original brasileiro do Sr. Machado de Assis,

O PROTOCOLLO

Personagens.

Pinheiro.	Sr. Cardoso.
Christiano Alves . .	Sr. Pimentel.
D. Eliza Pinheiro. . .	D. M. Fernanda.
Lulú.	D. Jesuina.

Principiará ás horas do costume.

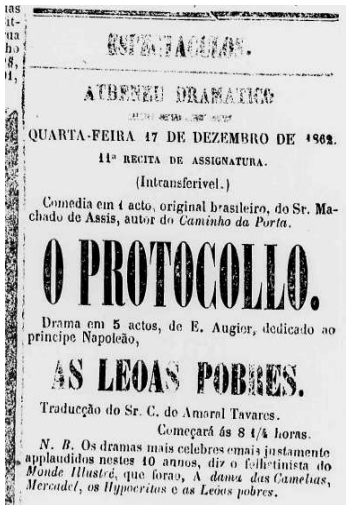
Os bilhetes podem ser procurados em casa da beneficiada, rua de S. José n. 35, 2° andar.

Diário do Rio de Janeiro, 27/11/1862, p. 4.



DE SANTA LEOPOLDINA
HOJE
sabbado 6 de Dezembro de 1862.
Drama em 5 actos, de E. Augier, dedicado ao principe Napoleão
AS LEOAS POBRES
Comedia original em 1 acto, do Sr. Machado de Assis autor do *Caminho da Porta*
O PROTOCOLLO.
Começará ás 8 horas.

Jornal do Commercio, 06/12/1862, p. 4.



ATHENEU DRAMATICO
QUARTA-FEIRA 17 DE DEZEMBRO DE 1862.
11ª RECITA DE ASSIGNATURA.
(Intransferivel.)

Comedia em 1 acto, original brasileiro, do Sr. Machado de Assis, autor do *Caminho da Porta*.

O PROTOCOLLO.

Drama em 5 actos, de E. Augier, dedicado ao principe Napoleão,

AS LEOAS POBRES.

Traducção do Sr. C. de Amaral Tavares.

Começará ás 8 1/4 horas.

N. B. Os dramas mais celebres e mais justamente applaudidos nestes 10 annos, diz o folhetinista do *Monde Illustré*, que forão, *A dama das Camelias*, *Mercadet*, *os Hypocritas* e *as Leoas pobres*.

Correio Mercantil, 17/12/1862, p. 4.

Figura 8 – Anúncios de *O Protocolo* em jornais do Rio de Janeiro.

Porém, se *O Protocolo* apresentava certos pontos em comum com *O caminho da porta* – mesmos atores, ambas escritas em um ato, ambas sendo encenadas juntamente com traduções de sucessos do repertório francês –, é fato que não obteve a mesma recepção calorosa nos jornais e periódicos da Corte. A indiferença foi tamanha que o próprio Machado de Assis viu-se compelido a vencer seus escrúpulos e comentar brevemente a representação de sua peça no Ateneu Dramático enfatizando, sobretudo, a atuação dos atores em uma de suas crônicas na revista *O Futuro*:

> Houve outra novidade no teatro, que eu de propósito deixei para o fim; é uma comédia que tem por título – *O Protocolo* –, e que traz o meu nome. Os escrúpulos que me fazem não dizer palavra sobre este pequeno ato, são compreendidos do leitor. Não foi porém pelo simples prazer de falar da minha peça que eu citei esta novidade. Foi para deixar escrito desde já, que muito a meu contento a representaram os artistas do Ateneu[477].

Notemos que essa crônica foi publicada onze dias depois da estréia, a 15 de dezembro. Até essa data nenhum jornal ou revista pesquisada havia dedicado sequer em uma linha à comédia *O Protocolo*. Até mesmo o *Diário do Rio de Janeiro*, jornal no qual Machado de Assis atuava, calou-se em relação à comédia em um ato. Por exemplo, em um longo texto sobre *As leoas pobres* publicado na sessão "Noticiário" deste jornal a 6 de dezembro, dois dias após a estréia, o redator simplesmente ignorou que *O Protocolo* estivesse sendo encenado juntamente com esta peça[478]. Diante deste fato é que suponho que nosso comediógrafo/cronista percebeu a necessidade de ele próprio parabenizar a atuação dos atores, visto que nenhum outro até então o fizera.

Esse quadro permanecera inalterado até que quatro dias mais tarde, a 19 de dezembro, o *Jornal do Commercio* abriu espaço em sua "Gazetilha" para comentar brevemente a comédia de Machado de Assis:

> - ATENEU DRAMÁTICO – Tem-se representado ultimamente neste teatro o *Protocolo*, mimosa comédia do Sr. Machado de Assis. É obra de pouco vulto, mas escrita com gosto e graça. Um medianeiro oficioso introduz-se n'um casal em que lavra a discórdia, e a pretexto de intervenção amigável procura pela surelfa substituir-se ao marido. Faz-se porém a paz apesar de tudo e os dous estados, outra vez unidos, devolvem à potência interventora o seu protocolo simbolizado por um álbum. A gargalhada da mofa com que o marido termina a comédia pode algum espectador mais melindroso tomá-la também para si, mas em geral pareceu agradar esta composição, escrita no gosto das de Sardou. O Sr. Machado de Assis, com a modéstia que sempre acompanha o talento, ensaia-se em

[477] *O Futuro*, n. 7, 15/12/1862, p. 236.
[478] *Diário do Rio de Janeiro*, 06/12/1862, p. 1.

> trabalhos curtos; mas, à medida que se lhe for robustecendo a confiança nas próprias forças, irá alargando os seus vôos, e estamos convencidos que a pátria ainda lhe deverá obras com que se engrandeça a sua glória literária.
> A execução já o mesmo autor declarou na crônica do *Futuro* que fora muito a seu contento, e cremos que o público pela sua parte também não deixaria de dar-se por satisfeito[479].

Para o redator desta "Gazetilha", embora fosse "mimosa" e "escrita com gosto e graça" *O Protocolo* era "obra de pouco vulto". Após um brevíssimo resumo do enredo, afirma também que a composição, "escrita no gosto das de Sardou", "pareceu" agradar o público. Por fim, mais uma vez, Machado de Assis aparecia como uma promessa do teatro ainda não realizada. Lembremos que desde a publicação de *Desencantos* esse discurso se repetia, e talvez por não vê-lo tão rapidamente concretizado – Machado já estava em sua terceira produção para o teatro e nada de arriscar "um drama", "uma composição de maior vulto", etc. – é que folhetinistas e críticos teatrais do Rio de Janeiro deram pouca atenção à nova produção dramática de nosso autor. Afinal, quando esta promessa dos palcos realmente se consolidaria? Ou, tentando colocar a pergunta na perspectiva dos contemporâneos de Machado em 1862: essa promessa se concretizaria? O redator da "Gazetinha" apostava que "a pátria ainda lhe deverá obras com que se engrandeça a sua glória literária". Contudo, mesmo na qualidade de expectadores privilegiados desta história – leitores vorazes de romances como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *D. Casmurro* –, não devemos nos esquecer que esses personagens tinham diante de si tão somente a indeterminação do futuro.

Entretanto, o que considero o golpe de misericórdia em relação à recepção das comédias de Machado de Assis encenadas entre setembro e dezembro de 1862 no Ateneu Dramático é um texto crítico assinado por E. Lima sobre a comédia em um ato *A Mancenilha* de J. Ferreira de Menezes, publicado na revista *O Futuro* no início de fevereiro de 1863. Em sua crônica publicada no mesmo número do periódico de Faustino Xavier de Novais, o próprio Machado de Assis também tratava da encenação do provérbio de Meneses no Ateneu Dramático. Contudo, além da análise crítica dessa comédia, E. Lima procura demonstrar, por meio de questões bem objetivas, os motivos pelos quais essas peças curtas, compostas à moda dos provérbios dramáticos de Feuillet e Musset e "aclimatadas" no Ateneu Dramático por autores como Ferreira de Meneses e Machado de Assis não alcançavam o devido reconhecimento no Rio de Janeiro:

[479] *Jornal do Commercio*, 19/12/1862, p. 2.

> O Ateneu Dramático procura aclimatar entre nós as fantasias teatrais de Musset e Feuillet. O que devemos pensar de semelhante tentativa? O público tem educação básica para compreender a comédia de sala? O provérbio poderá levar-nos à alta comédia? A sua influência é real, ou efêmera como a do folhetim? Presta-se a língua portuguesa as tentativas dos Srs. Machado de Assis ou Menezes?[480]

Tenho por hipótese que Machado de Assis optou por escrever peças ao gosto dos provérbios dramáticos na medida em que a alta comédia realista já começava apresentar sinais de desgaste perante o público teatral da Corte. Porém, como demonstra E. Lima em seu artigo a escolha de nosso autor não foi a mais apropriada. Para este autor, o provérbio dramático tinha "contra si" dois fatores essenciais que deveriam ser observados por seus cultores. O primeiro entrave dizia respeito à utilização da língua portuguesa e o segundo ao público. Sobre nossa língua E. Lima afirmava:

> Apesar do limitado conhecimento que tenho da língua não a suponho capaz de traduzir as reticências com limpeza e fineza. Em despeito de toda a sua riqueza, a nossa língua não se presta como a francesa à frase de sentido duvidoso. Mas suponhamos que um autor se entregue a profundas indagações filológicas, que não estude só a parte mecânica, isto é o emprego mais ou menos variado das palavras, mas a origem dos vocábulos, a sua etimologia, que à força de paciência adquira um estilo opulento e conciso, saiba o que vai dizer e como o diz, que finalmente aproprie a língua a todos os caprichos da fantasia. Um homem que adquirisse semelhante resultado, tornava-se até um pensador original, e com toda a certeza não ia empregar o resultado de tantas vigílias nas futilidades do provérbio, que pela sua mesma natureza não se presta aos rasgos dos espíritos superiores. Semelhante homem não se ocuparia com os fenômenos fugitivos da vida, nem com a superfície brilhante, mas comum, das paixões; ele saberia que as destilações espirituais só têm merecimento momentâneo, e não são compatíveis com os sentimentos fortes, únicos que no meio das misérias morais, nos dão uma vaga lembrança da perfeição divina[481].

Em primeiro lugar, para E. Lima nossa língua estava em desvantagem em relação à francesa principalmente no que se referia à construção da frase "de sentido duvidoso" característica do provérbio. Mas, caso um determinado autor se entregasse às "indagações filosóficas" e ao estudo aprofundado da etimologia da língua, ele certamente se converteria em um "pensador original". No entanto, por que raios um "pensador original" se entregaria a escrita de provérbios dramáticos? Obviamente que não se entregaria. Segundo E. Lima, tal homem deveria com certeza preterir "as futilidades do provérbio". Se lermos essas palavras nas

[480] *O Futuro*, n. 10, 01/02/1863, p. 333.
[481] *O Futuro*, n. 10, 01/02/1863, p. 334.

entrelinhas, veremos que a crítica é pesada. Implicitamente o crítico acusava os cultores do provérbio dramático, Machado de Assis e Ferreira de Meneses, de praticarem, além de "futilidades" literárias, pseudofilosofia moral, ou seja, apenas se preocupavam "com os fenômenos fugitivos da vida" se afastando dos "sentimentos fortes".

Já em relação ao público, o crítico afirmava:

> O nosso público também não pode compreender perfeitamente o provérbio dramático. Não tem a precisa educação. Certamente o riso não lhe desagrada; mas se os autores pretendem ser entendidos, salguem com sal grosseiro e picante, não com sal ático. O público aprecia as imagens disparatadas, palpáveis por assim dizer, mas desdenha os mimos lindamente indecisos do Sr. Machado de Assis. A sua educação literária formou-se com o melodrama, por isso ele só deseja enredos, peripécias, preocupações, ou gracejos de criadagem. Ora se muitas cabeças mesmo cultas, passam despercebidas pelo choque de palavras do provérbio, só por que não tem rapidez de percepção, o que acontecerá então a multidão menos letrada? O público bate palmas ao provérbio porque não tem espontaneidade, não julga como lhe segreda a consciência, mas pela opinião do vizinho; é uma questão de amor próprio, no tempo de bravatas pululam as capacidades.
> O público aplaude, assim como vai ao Lírico dormitar durante a representação da *Favorita*[482].

Desta vez o recado era claro: Machadinho, o público "desdenha" seus "mimos lindamente indecisos"! Desdenhava, contudo, não por culpa exclusiva do autor, mas porque, sendo formadas assistindo a melodramas, as platéias jamais apreciariam devidamente o provérbio dramático. Notemos, neste sentido, que E. Lima tem em mente dois conceitos bem definidos de público. Primeiramente, "as cabeças cultas" que, mesmo "cultas", deixam escapar as sutilizas de linguagem do provérbio. E, por fim, o restante do público que, incapaz de julgar "como lhe segreda a consciência", aplaude o provérbio sem entendê-lo, simplesmente porque o restante do teatro está aplaudindo.

Na parte final do artigo E. Lima dedica-se a mostrar os defeitos de *A Mancenilha*. Neste sentido, chega mesmo a afirmar que a "composição do Sr. Meneses revela-nos, além da indecisão de caracteres, falta de convivência íntima com a sociedade", e que esse autor julgava a mesma sociedade "talvez pelos seus sonhos de mancebo"[483]. Portanto, não nos é difícil supor que este julgamento severo se aplicaria, na perspectiva do crítico, também as composições dramáticas de Machado de Assis recentemente encenadas no Ateneu Dramático, *O caminho da porta* e *O Protocolo*.

[482] *O Futuro*, n. 10, 01/02/1863, p. 334-335.
[483] *O Futuro*, n. 10, 01/02/1863, p. 335.

No entanto, se avançarmos algumas páginas nesse décimo número da revista *O Futuro*, veremos que Machado de Assis em sua crônica quinzenal também não foi muito complacente com a composição de estréia de Ferreira de Meneses. De acordo com essa crônica, *A Mancenilha* também colocava em cena a temática do casamento, desta vez mostrando a "união de um rapaz incauto com uma mulher fria, vaidosa, preferindo as rendas e o carmim às santas carícias do matrimônio"[484]. Segundo Machado de Assis não se poderia perder de vista que o autor, no curto espaço de um ato, não quis e não pôde "mais que traçar uma *silhouette*, sem pretensão a fazer um estudo" aprofundado do matrimônio. Porém, tanta desambição não livrava o autor dos defeitos de sua peça. Entre esses defeitos, Machado de Assis salientava principalmente a dificuldade com que Ferreira de Menezes definiu os caracteres das personagens. E, no parágrafo seguinte, arrematava sua crítica:

> Este inconveniente, junto ao de cenas muito longas, tiram à peça, não o interesse do espectador culto e paciente, mas o interesse da massa geral do público, com o qual se deve contar.
> Feitos estes reparos, cumpre-me acrescentar que o autor da *Mancenilha*, com a sua comédia, obrigou-se solenemente a escrever novas peças, esta é apenas um ensaio, mas um ensaio onde o poeta, ao lado dos defeitos, mostrou verdadeiras qualidades. Sabe travar o diálogo, dar-lhe mesmo certo sabor e torneado que não são comuns em nossa cena; falta-lhe muitas vezes a concisão, tão necessária ao efeito do teatro, de modo que lhe acontece diluir um pensamento em muitas palavras, ou vesti-lo de formas tais que escapa ao espírito da maioria dos espectadores.
> A sua composição há de parecer melhor no livro, onde as delicadas fantasias do poeta, podem entrar mais livremente no espírito, onde as suas qualidades serão melhor apreciadas, onde até, estou certo, aparecerá certa limpidez que na exibição cênica me pareceu nula[485].

Está evidente que Machado de Assis repetia o mesmo discurso dos folhetinistas que se ocuparam com suas primeiras incursões pelo teatro. Em primeiro lugar notemos que também nosso autor tinha claro para si a distinção entre o "espectador culto e paciente", este sim apreciador de provérbios, e a "massa geral do público". No entanto, notemos que Machado ao mesmo tempo tinha consciência de que era precisamente com essa "massa geral" que o poeta dramático devia se entender. Em segundo lugar, como diversas vezes leu nas críticas a suas comédias, Machado de Assis definia a composição de Ferreira de Meneses como um primeiro ensaio que, embora já demonstrando certas qualidades, o obrigava solenemente "a escrever novas peças". Em terceiro

[484] *O Futuro*, n. 10, 01/02/1863, p. 340.
[485] *O Futuro*, n. 10, 01/02/1863, p. 340.

lugar salientava a falta de concisão no diálogo, o que acarretava em uma profusão de palavras que acabava por escapar "ao espírito da maioria dos espectadores". E, por fim, Machado de Assis julgava que *A Mancenilha* haveria de ser melhor compreendida em livro, onde, entre outros benefícios, "as delicadas fantasias do poeta, podem entrar mais livremente no espírito".

Este último alvitre prescrito à Ferreira de Menezes, Machado de Assis também o tomará para si nos meses seguintes. Assim, após o relativo sucesso alcançado pelo *O caminho da porta* e do fiasco da recepção crítica de *O Protocolo*, nosso autor decide publicar essas comédias em livro. Machado talvez apostasse que na quietude de um gabinete ou no conforto de uma poltrona o leitor pudesse apreciar melhor suas qualidades como poeta dramático. Como ele mesmo asseverou a Meneses, certamente em livro "aparecerá certa limpidez que na exibição cênica me pareceu nula". Deste modo, deixemos finalmente o antigo de Teatro de S. Januário e tratemos da história do volume *Teatro de Machado de Assis*.

5.2 Se querem ler, leiam: o volume Teatro de Machado de Assis *(1863)*

No dia 2 de maio de 1863 a "Gazetilha" do *Jornal do Commercio* estampava a seguinte nota:

> LITERATURA DRAMÁTICA – Debaixo do título *Teatro de Machado de Assis* publicou este senhor duas comédias suas, *O caminho da porta* e *O Protocolo*, já apreciadas no Ateneu Dramático.
> O Sr. Machado de Assis é um moço em que se fundam legítimas esperanças, porque reúne duas qualidades que raras vezes andam juntas: aplicação e talento[486].

Entretanto, a história desse livro, iniciada sem dúvida em setembro do ano anterior no palco do Ateneu Dramático como nos mostra o redator do *Jornal do Commercio*, começa de fato algumas semanas antes da publicação dessa "Gazetilha", quando no final de março de 1863 começa a ser impresso no *Diário do Rio de Janeiro* os anúncios da subscrição do volume. Por meio desses anúncios, ao todo quinze, publicados nesse jornal principalmente no decorrer do mês

[486] *Jornal do Commercio*, 02/05/1863, p. 2. Também o *Correio Mercantil* noticiou brevemente, em duas linhas, a publicação do volume. Cf. "Notícias diversas", *Correio Mercantil*, 02/05/1862, p. 1.

de abril[487], podemos verificar que a campanha para arrecadar assinaturas para o segundo livro[488] de autoria de Machado de Assis foi intensa.


FRANCISCO MANOEL ALVARES DE ARAUJO.
Vende-se nas livrarias dos Srs. Waldemar, Pinto & C., Laemmert e nesta typographia. Preço 2$.

THEATRO
DE
MACHADO DE ASSIS
1º VOLUME.

Está no prélo: Assigna-se nesta typographia, na de Paula Brito e na livraria Garnier. Preço 1$.

Grande sortimento de peixe salgado

Figura 9 – Anúncio da subscrição do então 1º volume *Teatro de Machado de Assis*.

Nada menos que três estabelecimentos diferentes estavam recolhendo assinaturas para o volume que, naquela altura, já se encontrava no prelo. Deste modo, o leitor interessado em garantir o seu poderia dirigir-se à Tipografia do Diário, à Tipografia do então falecido Paula Brito, que a essa altura já estava sendo administrada por sua esposa e genros, ou ainda à livraria do francês Baptiste Louis Garnier[489]. Comparado a outros livros à venda no mesmo período o preço da assinatura do *Teatro de Machado de Assis* estava razoável, ou seja, 1$000 (mil réis). Por esse valor podia-se adquirir, por exemplo, um volume contendo os "dous lindos romances" *A viuvinha e Cinco minutos* de José de Alencar[490], ou, na hipótese do estômago falar mais alto, podia-se deixar de comprar os livros, e com apenas $800 (oitocentos réis) almoçar "dous pratos, meia garrafa, pão e sobremesa" no "Restaurant a la mode de Paris" do Hotel des Estrangers, localizado na Rua da Assembléia, n. 69[491].

[487] Localizei o anúncio do volume *Teatro de Machado de Assis* publicado no *Diário do Rio de Janeiro* nas seguintes datas e páginas: 31/03/1863, p. 3; 01/04/1862, p. 4; 02/04/1863, p. 3; 03/04/1863, p. 3; 10/04/1863, p. 3; 14/04/1862, p. 3; 15/04/1863, p. 4; 17/04/1863, p. 3; 18/04/1863, p. 4; 21/04/1863, p. 4; 24/04/1863, p. 4; 25/04/1863, p. 4; 26/04/1863, p. 3; 27/04/1863, p. 3; 28/04/1863, p. 3.
[488] Como sabemos, até então Machado de Assis havia publicado a tradução *Queda que as mulheres têm para os tolos* e a fantasia dramática *Desencantos*, esta sim de sua autoria, em 1861, pela tipografia de Paula Brito.
[489] Sobre as atividades dos editores e livreiros Paula Brito e Baptiste Louis Garnier ver: Hallewell, Laurence. *O livro no Brasil*, op. cit.
[490] *Correio Mercantil*, 03/04/1863, p. 3.
[491] *Correio Mercantil*, 02/04/1863, p. 4.

Entretanto, observemos que a prática de ler teatro neste período é um dado importante e, no caso do teatro de Machado de Assis, deve ser considerado[492]. Neste sentido, é extremamente esclarecedora uma lista de produtos à venda nas lojas de Paula Brito – localizadas na Rua do Cano, n. 44, e na Praça da Constituição, n. 64, respectivamente – publicada em abril de 1858 no bissemanário *A Marmota*. Nesta lista encontramos um total de 92 itens entre periódicos, artigos de papelaria, livros maçônicos, partituras musicais, libretos de óperas, cartas de baralho, hagiografias e devocionários, estampas de personalidades políticas como o Marquês de Olinda e o Visconde de Uruguai, também romances, volumes de versos e peças de teatro. Em relação a esses três últimos itens podemos classificar com precisão 37 volumes. Mas o que é notável para nosso caso é que deste subtotal à venda nas lojas de Paula Brito temos 5 romances, 14 volumes de versos e nada menos que 17 peças de teatro[493]. O que nos leva a concluir que havia, em um período muito próximo à publicação do volume *Teatro de Machado de Assis*, um mercado promissor para a literatura dramática no Rio de Janeiro.

Por intermédio da lista de Paula Brito podemos observar também que o preço das peças de teatro variaram pouco de 1858 a 1863. Como vimos, a subscrição do *Teatro de Machado de Assis* custava, em 1863, exatos 1$000, o mesmo preço, segundo a lista de Paula Brito, de 1858, das comédias *O primo da Califórnia* e *O fantasma branco* de Joaquim Manuel de Macedo, bem como do *Olgiato* de Gonçalves de Magalhães e do *Amador Bueno* de Norberto de Souza. Entretanto, o *best-seller* da literatura dramática brasileira naquele momento era certamente Martins Pena. Entre as 17 peças teatrais listadas, 6 eram desse autor, e com exceção de "*O Noviço*, comédia do falecido Pena", anunciada a 1$000, todos os demais volumes eram vendidos a $600 (seiscentos reis)[494]. Já

[492] Sobre a edição e prática de leitura de peças teatrais entre os séculos XVI e XVII ver as preleções de Roger Chartier reunidas no volume *Do palco à página*. Principalmente: Chartier, Roger. O texto de teatro: transmissão e edição. In: _____. *Do palco à página*, op. cit., p. 43-67. Chartier, Roger. Entre o palco e a página. In: _____. *Do palco à página*, op. cit., p. 69-96.

[493] Seguindo a classificação da *Lista* publicada por Paula Brito temos: Livros didáticos: 1; Gravuras e estampas: 7; Livros de história: 6; Impressões diversas: 12; Livros maçons: 1; Partituras musicais: 5; Libretos e óperas: 2; Itens de papelaria: 4; Periódicos (assinaturas e avulsos): 4; Volumes de poesia: 14; Volumes contendo leis e decretos: 1; Hagiografias e devocionários: 3; Romances: 5; Peças de teatro: 17; há também 10 itens que não consegui distinguir entre as categorias Romance, Poesia e Teatro. Cf. *A Marmota*, n. 946, 27/04/1858, p. 4.

[494] Em relação aos autores teatrais, peças e valores publicados na listagem de Paula Brito, temos: Gonçalves de Magalhães: *Olgiato* (1$000); Joaquim Manuel de Macedo: *O primo da Califórnia* (1$000) e *O fantasma Branco* (1$000); Martins Pena: *O Noviço* (1$000), *Juiz de Paz na roça* ($600), *Judas em sábado de aleluia* ($600), *O Diletante* ($600), *Caixeiro da Taverna* ($600) e *Quem casa quer casa* ($600); Norberto de Souza: *Amador Bueno* (1$000); Dumas Filho: *A questão de dinheiro* (1$000); presumo ser de Shakespeare o *Otelo ou o mouro de Veneza* (1$000); igualmente presumo ser de autoria variada *O Moderno Teatro de Lisboa* (2$000); Mendes Leal: *Quem porfia, mata caça* ($600). Já as peças *Uma sessão de Magnetismo, ou as mesas falantes* ($500), *Oh que apuros! Ou o*

no último trimestre de 1860 podemos observar nas páginas d'*A Marmota* o editor e livreiro Francisco de Paula Brito as voltas com a publicação e comercialização, também por meio de assinaturas, da comédia *Luxo e Vaidade* de Joaquim Manuel de Macedo. Nesta ocasião o astuto editor nitidamente aproveitava-se do sucesso de público e crítica obtido por essa comédia no Teatro Ginásio para alavancar o número de subscrições[495]. Temos, portanto, mais um indício da demanda por textos teatrais na capital do Império.

Ao lado da lista de livros à venda nas lojas de Paula Brito, podemos também considerar os valores recebidos por Joaquim Manuel de Macedo, autor consagrado nos palcos, do editor Baptiste Louis Garnier pela publicação de suas peças. Segundo Alexandra Pinheiro, historiadora que teve acesso ao rico acervo documental da editora Garnier, Macedo recebera, conforme contrato assinado a 13 de maio de 1862, 2:000$000 (dois contos de réis) pela publicação de 2.000 exemplares de um volume contendo dez de suas peças, mais 3.000 exemplares da comédia *Lusbela*. Comparando os valores recebidos pelo mesmo autor da Garnier pela publicação dos romances *Nina* – 1.000 exemplares por 900$000 (novecentos mil réis) em 1868 –, *Mulheres de mantilha* – 2.000 exemplares por 1:000$000 (um conto de réis) em 1869 – e *Vítimas algozes* – que rendeu 1:260$000 (um conto e duzentos e sessenta mil réis) em 1870 – Pinheiro sugere que "a edição de romances era mais lucrativa que a de dramas"[496]. Podia até ser deste modo, contudo, não devemos desconsiderar, mesmo não dispondo de documentos para comprovar tal teoria, que um autor dramático era certamente remunerado pelos empresários teatrais quando da encenação de suas peças. Assim, suponho que o valor recebido por Macedo podia tranquilamente ultrapassar os 2:000$000 recebidos da Livraria Garnier. Sobretudo um autor como Macedo, que conseguia a façanha de emplacar um sucesso atrás do outro no Ginásio e em outros teatros[497].

E o Machadinho, pelo considerável número de anúncios da subscrição de seu livro contendo as peças *O caminho da porta* e *O Protocolo*, publicados no *Diário do Rio de Janeiro*, tinha

---

noivo em mangas de camisa ($500) e *Manoel Mendes a melhor das farsas* ($500) não trazem referencias aos autores. *A Marmota*, n. 946, 27/04/1858, p. 4.

[495] Por ocasião da publicação de *Luxo e Vaidade* de Macedo, Paula Brito anunciava que seriam impressos 1.000 exemplares desta comédia. O preço da subscrição era anunciado a 2$000 e do volume já impresso a 3$000. Cf. *A Marmota*, n. 1.224, 20/11/1860, p. 1. Analisei este caso em: Godoi, Rodrigo Camargo de. Publicação e comercialização de comédias no Brasil oitocentista: o caso de *Luxo e Vaidade* de Joaquim Manuel de Macedo (1860). In: II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial, 2009, Niterói. *Anais do II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial*, 2009.

[496] Pinheiro, Alexandra. Entre contratos e recibos: o trabalho de um editor francês no comércio livreiro do Rio de Janeiro oitocentista. In: Abreu, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance*, op. cit., p. 178.

[497] Uma análise esclarecedora da produção teatral de Macedo pode ser encontrada em Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 262-273.

certamente um olho nessa importante fatia do público leitor. Nesta perspectiva podemos também considerar o subtítulo de seu livro como um importante indício dessa hipótese. Assim, por trás do promissor subtítulo *Teatro de Machado de Assis: 1º Volume* podemos perceber a intenção do autor em dar continuidade ao projeto de escrita, publicação e comercialização de textos teatrais, o que de fato se dará por intermédio das peças *Quase ministro* e *Os deuses de casaca*, como veremos oportunamente. Neste sentido, também podemos observar o esforço de nosso autor para vender seu *Teatro* também em São Paulo. Antes, contudo, nos ocupemos das cartas trocadas entre Machado de Assis e Quintino Bocaiúva[498] possivelmente nos primeiros meses de 1863[499] que, servindo de prefácio ao livro em questão, foram também matéria, como já observamos neste trabalho, de muita discussão por parte da crítica posterior do teatro machadiano.

O núcleo da carta de Machado endereçada a Bocaiúva, na qual comunicava ao amigo que iria publicar suas comédias de estréia, constituía-se basicamente por duas questões: 1) "[...] o que recebeu na cena o batismo do aplauso pode, sem inconveniente, ser transladada para o papel?"; 2) "A diferença entre os dois meios de publicação não modifica o juízo, não altera o valor da obra?". Machado invocava a "autoridade" de Bocaiúva tendo em vista, além "da estima literária" e "pessoal" por ele nutrida, a imparcialidade do crítico que "já consagrou a estas duas composições palavras de louvor e animação". Possivelmente Machado tinha em mente neste momento a crítica de Quintino Bocaiúva encartada no Folhetim literário de Henrique Cezar Múzzio no *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de setembro de 1862, por ocasião da encenação da comédia *O caminho da porta*. Contudo, ao contrário do que parece, a carta não era apenas endereçada a Quintino Bocaiúva, mas também a todos "os colegas da imprensa" de Machado de Assis. Deste modo, talvez já com o intuito de fazer dessa missiva um prefácio, nosso autor aproveitou o ensejo para nela responder às críticas que vinha recebendo desde a estréia de *O caminho da porta* em setembro do ano anterior:

> O juízo da imprensa viu nestas 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 muito

[498] Estas cartas podem ser lidas nos volumes: Assis, Machado de. *Correspondência*, op. cit., p. 19-24; Assis, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 121-127.

[499] Sílvia Eleutério organizadora juntamente com Irene Moutinho do volume *Correspondência de Machado de Assis Tomo I (1860-1869)* sugere que essas cartas foram escritas entre dezembro de 1862 e março de 1863. Tendo em vista, como nos mostram os anúncios publicados no *Diário do Rio de Janeiro*, que o *Teatro de Machado de Assis* estava no prelo em abril de 1862, podemos aceitar a data sugerida pela pesquisadora. Cf. Assis, Machado de. *Correspondência*, op. cit., p. 20, nota 1.

> séria, e as minhas forças por coisa muito 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 – à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero – eis uma ambição própria de ânimo juvenil, e que eu tenho a imodéstia de confessar.
> E, tão certo estou da magnitude da conquista, que 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 afiguram que outras haverão, menos superáveis, e tão sutis, que ainda não posso ver[500].

Desde a publicação de *Desencantos*, passando pelas encenações de *O caminho da porta* e *O Protocolo* no Ateneu Dramático o "juízo da imprensa" praticamente não se alterou. E, cuidadoso, Machado de Assis retoma nesta carta-prefácio os principais tópicos levantados pela recepção crítica de suas três peças, não somente das duas comédias que compunham o volume *Teatro*. Em primeiro lugar, o autor confirma que não tinha ambições elevadas em suas primeiras incursões pelo teatro. Deste modo, não se opunha ao julgamento segundo o qual suas comédias eram "simples tentativas de autor tímido e receoso". Em segundo lugar, buscando uma justificativa para essa excessiva timidez e receio, advogava em causa própria afirmando que "tinha o teatro por coisa muito séria" e que suas "forças por coisa muito insuficiente". Por fim, mostrando que aceitava as sugestões tantas vezes oferecidas pela crítica, diz que tinha a "ambição" de lançar-se definitivamente "à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero". Portanto, mesmo considerando as dificuldades do percurso a ser vencido, nosso autor se comprometia, diante de Quintino Bocaiúva e de todos os seus "colegas da imprensa", a finalmente escrever uma comédia realista ao gosto de Alencar, Dumas Filho, Augier, entre outros. Porém se nesse momento esse gênero teatral ainda agradava a parte do "juízo da imprensa" com o qual Machado de Assis dialogava, é certo que o respeitável público, como temos observado, já demonstrava sinais de apatia em relação à "comédia moderna".

A resposta de Bocaiúva veio a seguir, articulada basicamente sobre três eixos principais. Primeiramente notemos que ambos os missivistas tinham consciência que se dirigiam a um público amplo. Por conseguinte, se Machado aproveitava a oportunidade para responder aos seus

[500] Assis, Machado de. *Correspondência*, op. cit., p. 19-20.

críticos, Bocaiúva iniciava a sua carta com uma verdadeira prédica sobre a obrigação moral do literato ante a sociedade e sobre o papel fundamental do teatro nesse processo. Literalmente Bocaiúva rezava para o aprendiz e demais leitores de sua carta o catecismo do teatro realista:

> 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 direito de ser exigente contigo. És moço e foste dotado pela Providência com um belo talento. Ora, o talento é uma arma divina que Deus concede aos homens para estes a empreguem no melhor serviço dos seus semelhantes. A idéia 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 desse mundo. O grande homem é o homem de bem. Repito, pois, nesta obra de cultivo literário há uma obra de edificação moral.
> Das muitas e variadas formas literárias que existe 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 possuí 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[501].

No eixo seguinte Bocaiúva passa a traçar suas considerações a respeito da produção dramática de Machado de Assis. Tomando um tom a princípio ameno, afirma que essas peças "devem ser aceitas" por ele e por todos "como um ensaio, como uma experiência", "uma ginástica de estilo". Mantendo esse tom, diz também que as comédias de Machado, "modeladas ao gosto dos provérbios franceses", apenas refletiam a "aptidão do teu espírito" e "a profusa riqueza do teu estilo". Entretanto, esse tom afável se altera no parágrafo seguinte para um tom, digamos, mais direto:

> 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, deve 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

[501] Assis, Machado de. *Correspondência*, op. cit., p. 21-22.

> considera, e reconhecer isso é dar prova de bom critério consigo mesmo, qualidade rara de encontrar-se entre os autores[502].

Recapitulando a crítica de Quintino Bocaiúva publicada no *Diário* a 14 de setembro de 1862, observemos que nesta ocasião o jornalista já advertia Machado de Assis que o modelo por ele escolhido para a composição de sua comédia *O caminho da porta* era impróprio "ao verdadeiro teatro dramático"[503]. Neste sentido, Bocaiúva apenas amplia essa sentença tentando mostrar a Machado que seu teatro, em virtude das características tomadas do provérbio, prestava de maneira satisfatória à leitura, não aos palcos. Entretanto, o que pode soar como a condenação sumária do teatro machadiano, como sugeriu boa parte da crítica posterior, pode não ter sido, sobretudo se considerarmos os significados da publicação de teatro naquele momento. Como observamos alguns parágrafos atrás, havia no Rio de Janeiro uma considerável demanda por textos dramáticos por parte do público leitor daquela cidade. Portanto, em face de um mercado editorial certamente ativo de dramas e comédias, a sentença de Quintino Bocaiúva, "tuas comédias são para serem lidas e não representadas", podia estar um tanto quanto longe de uma censura.

Na parte final da carta Bocaiúva reitera seus votos de que Machado de Assis apresentasse "nesse mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original e mais completo". Afinal das contas se tinha feito "esboços" era chegado o momento de tentar "a grande pintura". Procedendo deste modo, o amigo assegurava que Machado conquistaria "aplausos mais convencidos e mais duradouros"[504]. Talvez a eventual descoberta dos manuscritos de Machado de Assis contendo as comédias *O casamento de Tartufo* e *O pomo da discórdia* poderia nos dizer com precisão se nosso autor ouviu, ou não, os apelos de Quintino Bocaiúva e companhia.

Entretanto, se suas comédias deveriam ser lidas e não representadas, podemos observar nas cartas de Luís Guimarães Júnior a Machado de Assis, que nosso autor não cruzou os braços a espera que as edições se esgotassem por si no Rio de Janeiro. Pelo contrário, Machado esforçou-se para comercializar seu livro recém-lançado também em São Paulo. Ao menos é isso que podemos inferir da leitura do *post scriptum* de uma carta de Luís Guimarães Júnior endereçada a Machado de Assis a 23 de março de 1863:

---

[502] Assis, Machado de. *Correspondência*, op. cit., p. 22.
[503] *Diário do Rio de Janeiro*, 14/09/1862, p. 1.
[504] Assis, Machado de. *Correspondência*, op. cit., p. 23.

> Quanto às assinaturas das tuas comédias, farei – tu compreendes! farei tudo o que quiseres. Para mim é uma felicidade trabalhar por ti e para ti, Machado[505].

Machado havia solicitado ao amigo, então estudante da Faculdade de Direito, que o auxiliasse na subscrição do volume *Teatro de Machado de Assis* em São Paulo, uma vez que no Rio de Janerio os anúncios das assinaturas já começavam a circular no *Diário do Rio de Janeiro*. E, ao que tudo indica, Luís Guimarães Júnior cumpriu o prometido, trabalhando com afinco em prol da causa do amigo da Corte. Transcorrido pouco mais de um mês, o acadêmico escrevia novamente à Machado solicitando sessenta exemplares do volume:

> São Paulo, 6 de maio de 1863.
>
> Machado
>
> Posso dizer-te poucas palavras; não tarda a partir o correio. Envia para cá 60 exemplares das comédias. Estou agenciando mais assinaturas; brevemente dir-te-ei quantos serão precisos mais.
> [...]
>
> Todo teu
> Luís C. P. Guim[ães] Jr[506].

Como podemos notar sessenta exemplares era somente o começo, visto que mais assinaturas ainda seriam agenciadas. Ora, se o teatro de Machado de Assis era para ser lido, então que o lessem tanto na Corte como na Província. Neste sentido, notemos também que as próximas comédias de Machado de Assis, *Quase ministro* e *Os deuses de casaca* foram impressas em volume pouco depois de encenadas em saraus literários. Fatos que nos levam a arriscar que a publicação de peças de teatro foi certamente um bom negócio para nosso jovem literato, principalmente quando flagramos seu empenho em comercializar tais volumes. E, por falar em *Quase Ministro* é chegado o momento de deixarmos os leitores de Machado e tratarmos justamente dessa comédia em um ato.

[505] Assis, Machado de. *Correspondência*, op. cit., p. 23.
[506] Assis, Machado de. *Correspondência*, op. cit., p. 32.

6. De volta à política: *Quase Ministro*

Quase ministro trata-se de uma comédia estruturada em um ato com quatorze cenas, "expressamente escrita", segundo o próprio Machado de Assis, "para ser representada em um sarau literário"[507]. Desde a publicação de *Desencantos*, fantasia dramática na qual Machado colocou em ação o caricato deputado ministerialista Pedro Alves, a política esteve afastada do argumento de suas comédias. Na medida em que *O caminho da porta* e, sobretudo, *O Protocolo* foram escritas de modo a se alinharem ao repertório de sucessos encenados no teatro Ateneu Dramático, fazia, pois, sentido que um tema tão caro ao cronista Machado de Assis, permanecesse afastado dessas composições. Entretanto, *Quase ministro* não fora projetada para ganhar a cena e os aplausos do respeitável público fluminense, mas para ser encenada em uma reunião literária e musical. Portanto, como bem observou Jean-Michel Massa, tais reuniões possuíam um público restrito e especializado, composto exclusivamente por homens de letras e de cultura[508].

Assim sendo, se voltarmos por um instante à introdução deste trabalho, pela altura da página onze, observaremos que, de acordo com Pierre Danger, a platéia constitui-se como fator determinante da composição do texto teatral. Nesta perspectiva, podemos pensar que a retomada da política operada por Machado de Assis em *Quase ministro* deve-se também à liberdade do autor frente ao público freqüentador destes saraus litero-musicais no qual a peça foi originalmente encenada. Diante de amigos e confrades nosso autor podia, enfim, tratar da forma cômica já experimentada em outras de suas composições teatrais de temas caros a sua prosa jornalística, sem o compromisso de moralizar e educar uma platéia na maioria das vezes encarada como passiva e inculta.

---

[507] Assis, Machado de. Nota Preliminar. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 237.

[508] Nas palavras de Massa: "Com efeito, a imprensa registrava freqüentemente esses encontros. Por outro lado, as igrejinhas literárias se diversificavam, cresciam em número. A finalidade dos organizadores era sem dúvida a de sacudir a apatia do público brasileiro que só se movimentava para os espetáculos de ópera ou para as representações de teatro. E, ainda que esta finalidade não fosse atingida, os saraus forneciam aos escritores e aos poetas ocasião para se encontrarem, para lerem as suas obras, para receberem as impressões de um público limitado, é certo, mas de um público de elite. Não se poderá pronunciar a respeito deles, a denominação de 'salões literários', em comparação com a vida literária da Europa, porque as damas não eram admitidas". Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 369.

Mesmo contendo um erro no que se refere à data do sarau em que *Quase ministro* foi pela primeira vez encenada[509], a "Nota Preliminar" que Machado de Assis anexou ao publicar a comédia, em 1864, é repleta de informações sobre a programação daquela noite de 22 de novembro de 1863. Assim, por intermédio desta breve introdução sabemos que "se encarregaram dos diversos papéis" da comédia Morais Tavares, Manoel de Melo, Ernesto Cibrão, Bento Marques, Insley Pacheco, Artur Napoleão, Muniz Barreto e Carlos Schramm. Neste ponto, Machado de Assis foi também diligente em registrar que o desempenho dos amigos "foi muito acima do que se podia esperar de amadores"[510]. Na ocasião Machado também declamou sua poesia *O Epitáfio do México*[511], colaborando, juntamente com José Feliciano de Castilho, Bruno Seabra, Ernesto Cibrão, Pedro Luís e Faustino Xavier de Novais, com a programação poética da noite. Já a parte musical esteve a cargo dos pianistas Artur Napoleão, A. Arnaud, Carlos Schramm e Wagner, dos violinistas Muniz Barreto e Bernardelli, do harpista Troncoli, do flautista Reichert e dos cantores Bolgiani, Tootal, Wilmoth, Orlandini e Ferrand. E, além das declamações e números musicais, o pintor Leopoldo Heck também expôs algumas de suas obras, "ilustrando" o sarau[512].

A peça de Machado de Assis foi, segundo o "Noticiário" do *Diário do Rio de Janeiro* publicado dois dias após a realização da "festa", a primeira atração da noite:

> *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 Artur Napoleão, que pela última vez se fez ouvir.
> Não é contudo a primeira que ali se dá. É já a quinta ou a sexta, e sempre com o mesmo esplendor e animação.
> Não deixaremos de insistir na utilização de tais reuniões, próprias para aviventar o espírito literário, por uma justa emulação. A de ontem pode ser tomada por modelo.
> Abriu-se a noite pela excelente representação de uma comédia em um ato, do Sr. Machado de Assis, intitulada *Quase ministro*.
> Seguiu-se depois a leitura, por seus autores, de várias composições poéticas.
> [...][513]

---

[509] Na "Nota preliminar" podemos ler: "Esta comédia foi expressamente escrita para ser representada em um sarau literário e artístico, dado a 22 de novembro do ano passado (1862), em casa de alguns amigos na rua da Quitanda". Cf. Assis, Machado de. Nota Preliminar. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 237. Entretanto, o equívoco no que se refere ao ano grafado entre parênteses é evidente visto que a comédia é publicada apenas em 1864. Cf. Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 378.
[510] Assis, Machado de. Nota Preliminar. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 237.
[511] Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 376.
[512] Assis, Machado de. Nota Preliminar. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 237-238.
[513] *Diário do Rio de Janeiro*, 24/11/1864, p. 1.

Como podemos observar este não era o primeiro sarau realizado naquele endereço por aquele grupo de amigos, seria o quinto ou o sexto. Lembremos também que damas não eram então aceitas, daí a razão de não termos personagens femininas em *Quase ministro*. Contudo, a iniciativa era vista como positiva pelo redator do "Noticiário", uma vez que, por intermédio desses saraus "aviventava-se" e "emulava-se" o espírito literário de seus freqüentadores. Portanto, iniciando a análise dessa comédia, tentemos observar como Machado de Assis retoma as diretrizes de seus princípios estéticos, políticos e morais ante esse novo público de seu teatro.

A ação de *Quase ministro* inicia-se quando o esbaforido Dr. Silveira Borges adentra a casa de seu primo, o deputado Luciano Alberto Martins, para contar-lhe do acidente que sofrera ainda naquele dia enquanto cavalgava seu alazão pela praia de Botafogo. Espantado com um tílburi que tombara logo à sua frente, o Intrépido – era esse o nome do animal – atirara o cavaleiro ao chão. Assim, em frangalhos, Silveira teve de tomar um carro de aluguel e retornar a sua casa, enquanto o cavalo fugia pela praia. Não obstante os hematomas pelo corpo, igualmente preocupava o cavaleiro o fato das folhas estamparem em seus noticiários do dia seguinte o malfadado episódio: "DESASTRE – Ontem, o jovem e estimado Dr. Silveira Borges, primo do talentoso deputado Luciano Alberto Martins, escapou de morrer... etc"[514]. Contudo, desastre maior estava prestes a sofrer o primo deputado:

> MARTINS – Acabaste a história do teu desastre?
>
> SILVEIRA – Acabei.
>
> MARTINS – Ouve agora o meu.
>
> SILVEIRA – Está ministro, aposto!
>
> MARTINS – Quase.
>
> SILVEIRA – Conta-me isso. Eu já tinha ouvido falar na queda do ministério.
>
> MARTINS – Faleceu hoje de manhã.
>
> SILVEIRA – Deus lhe fale n'alma!
>
> MARTINS – Pois creio que vou ser convidado para uma das pastas[515].

[514] Assis, Machado de. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 240.
[515] Assis, Machado de. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 241.

Se o desastre para Silveira Borges era uma queda do cavalo para o deputado Luciano Martins era tornar-se ministro, ou melhor, quase ministro, uma vez que sua nomeação para o novo gabinete não passava de boatos a correrem lépidos e faceiros pelas ruas do Rio de Janeiro. Contudo, a nomeação era tida como "cousa certa", não apenas pelo alquebrado primo, mas também por toda uma galeria de personagens burlescos que desfilarão pela sala do deputado nas cenas seguintes em busca de subvenções e privilégios, enfim, de todo o tipo de favor: José Pacheco, jornalista político; Carlos Bastos, poeta; Mateus, inventor de uma máquina de guerra; Luís Pereira, que somente queria mais um ministro entre os padrinhos de seus filhos; e Müller, alemão que, acompanhado por Agapito, almejava conseguir a contratação do teatro lírico. Neste novo argumento, Machado de Assis não mais tomava o tipo político em si como objeto de sua crítica. Portanto, para além de um deputado caricato, como era o caso de Pedro Alves em *Desencantos*, o alvo passava a ser a prática política, cotidiana entre nós, que permitia os disparates levados a cena de maneira cômica pelo autor. Deste modo, na cena seguinte começamos a entender os motivos pelos quais Martins considerava sua nomeação para o novo gabinete um desastre de proporções maiores do que a queda do cavalo sofrida por Silveira, pois, eis que entra em cena José Pacheco, um jornalista político dos "a pedidos" dos jornais do Rio de Janeiro e exímio bajulador.

Dizendo ter sido apresentado por outro deputado a Martins dois dias antes, José Pacheco apresenta-se na casa de Martins interessado em saber a quantas andava a situação. Prosaicamente, dizia ter previsto, "tim tim por tim", toda a conjuntura que se desenhava para Martins, bem como sua nomeação para o novo gabinete, nos artigos que publicara sob o pseudônimo Armand Carrel:

> PACHECO – É o que lhe digo. Depois dos meus artigos, principalmente o V, não é lícito a ninguém recusar uma pasta, só se absolutamente não quiser servir o país. Mas nos meus artigos está tudo, é uma espécie de compêndio. Demais, a situação é nossa; nossa repito, porque eu sou do partido de V. Exa.
>
> MARTINS – É uma honra.
>
> PACHECO – Uma vez que se compenetre na situação, está tudo feito. Ora diga-me, que política pretende seguir?
>
> MARTINS – A do nosso partido[516].

[516] Assis, Machado de. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 245-246.

Entretanto, José Pacheco não se contentou com a resposta vaga dada por Martins, queria saber mais para confirmar suas previsões por todos os ângulos. Queria saber se o futuro ministro governaria com energia ou com moderação, o que no fundo pouco importava, visto que se a situação exigia um modo, ao mesmo tempo não excluía o outro. Demonstrando-se extremamente volúvel, Pacheco também afirmava que em seus artigos jamais atacara alguém, pois seus alvos eram idéias não individualidades: "Sou capaz de impugnar hoje os atos de um ministro e ir amanhã almoçar com ele"[517]. A essa altura os primos Martins e Silveira já se mostravam assombrados e injuriados com a tamanha tolice do jornalista. Tanto que, impaciente, Silveira acaba por questionar por que razão o próprio Pacheco não concorria a uma cadeira no parlamento, fazendo, enfim, política na prática, não somente na teoria:

> PACHECO – Tenho amor próprio, espero que ma ofereçam.
>
> SILVEIRA – Talvez receiem ofendê-lo.
>
> PACHECO – Ofender-me?
>
> SILVEIRA – Sim, sua modéstia...
>
> PACHECO – Ah! modesto sou; mas não ficarei zangado.
>
> SILVEIRA – Se lhe oferecerem uma cadeira... está bom. Eu também não; nem ninguém. Mas eu acho que devia propor; fazer um manifesto, juntar os seus artigos, sem faltar o V...
>
> PACHECO – Esse principalmente. Cito aí boa soma de autores. Eu, de ordinário, cito muito autores[518].

Silveira acabava de decifrar as motivações, digamos, psicológicas do afinco com que Pacheco cuidava dos assuntos políticos. No fundo o jornalista sofria de uma intensa vontade de ele próprio se ver deputado e, quem sabe um dia, ministro. Aproximar-se de figuras políticas como Luciano Martins era para Pacheco um caminho possível para verem realizadas suas aspirações. Animado com a sugestão inesperada de Silveira, Pacheco apresenta a Martins um folheto que almejava imprimir no qual demonstrava de modo eficaz como se aumentar em três vezes as receitas do estado sem recorrer a empréstimos ou a aumento de impostos. E, diante

[517] Assis, Machado de. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 247.
[518] Assis, Machado de. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 247-248.

daquele inoportuno maço de papéis, o deputado tenta polidamente despachar o jornalista. Pacheco enfim sai de cena, não sem antes prometer que voltava para o jantar.

O próximo a entrar é o poeta Carlos Bastos. Este trata logo de explicar ao deputado que desde muito jovem já sofria a influência das musas, e sendo Minerva, deusa representante da política, irmã de Apolo, deus da poesia, nada mais sensato que ele, um legítimo "filho das musas", viesse prestar suas homenagens ao futuro ministro Luciano Martins:

> MARTINS (*à parte*) – Ora dá-se.
>
> BASTOS – Longo tempo vacilei; não sabia se devia fazer uma ode ou um poema. Era melhor o poema, por oferecer um quadro mais largo, e poder assim conter mais comodamente todas as ações grandes da vida de V. Exa.; mas um poema só deve pegar do herói quando ele morre; e V. Exa., por fortuna nossa, ainda se acha entre os vivos. A ode prestava-se mais, era mais curta e mais própria. Desta opinião foi a musa que me inspirou a melhor composição que até hoje tenho feito. V. Exa. vai ouvi-la (*mete a mão no bolso*).
>
> MARTINS – Perdão, mas agora não me é possível.
>
> BASTOS – Mas...
>
> MARTINS – Dê cá; lerei mais tarde. Entretanto, cumpre-me dizer que ainda não é cabida, porque ainda não sou ministro[519].

A musa de Carlos Bastos era de fato rápida no gatilho. Cantor oficial dos últimos ministérios, Bastos nem sequer esperou a confirmação de Martins para o novo gabinete e já tratava a escrever uma ode em honra do quase ministro. Entretanto, diante da recusa deste em prontamente ouvir a composição, Bastos têm uma idéia digna de Horácio nos banquetes de Augusto, ou seja, assim como o jornalista Pacheco, voltaria à casa de Martins para o jantar e "entre a pêra e o queijo", "no melhor da festa", declamaria sua ode para espanto dos demais convivas. Martins tenta a todo custo se livrar do poeta: diz que precisava sair, Bastos replica que iria junto, diz que precisava entrar no interior da casa para escrever algumas cartas, Bastos responde que esperaria sem problemas, afinal de contas queria ser o primeiro a abraçar Martins quando viesse a confirmação da tão aguardada notícia. Insistente, Carlos Bastos apenas deixa a cena quando entra o inventor Mateus, o próximo da fila.

[519] Assis, Machado de. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 255-256.

O objetivo da visita do artífice era simples: tendo já há cinco anos concebido uma formidável peça de artilharia, jamais vista naquele século, vinha à casa do quase ministro Martins solicitar um privilégio para sua fabricação. Inutilmente Luciano Martins tentava se esquivar afirmando que um assunto tão importante, de segurança nacional, devia ser tratado apenas com um ministro de estado. Ora, afinal Martins ainda não era ministro. No entanto, assim como os outros, Mateus dava a nomeação como certa e, deste modo, explicava as propriedades seu invento:

> MATEUS – São espantosas. Primeiramente, eu pretendo denominá-la: *O raio de Júpiter*, para honrar com um nome majestoso a majestade do meu invento. A peça é montada sobre uma carreta, a que chamarei locomotiva, porque não é outra coisa. Quanto ao modo de operar é aí que esta o segredo. A peça tem sempre um depósito de pólvora e bala para carregar, e vapor para mover a máquina. Coloca-se no meio do campo e deixa-se... Não lhe bulam. Em começando o fogo, entra a peça a mover-se em todos os sentidos, descarregando bala sobre bala, aproximando-se ou recuando, segundo a necessidade. Basta uma para destroçar um exército; calcule o que não serão umas doze, como esta. É ou não a soberania do mundo?
>
> MARTINS – Realmente, é espantoso. São peças com juízo[520].

Almejando despachar o inventor o mais rápido possível, Martins acaba por concordar com a utilidade d'O raio de Júpiter. O deputado então promete colocar a matéria em discussão no conselho de ministros, mas apenas no futuro. Assim, enquanto Mateus fica satisfeito com a possibilidade de um dia ver em ação sua matadeira, o aborrecido Luciano Martins deixa sua casa a pretexto de saber notícias do novo gabinete. Porém, o deputado estava verdadeiramente mais interessado em escapar dos Mateus, Bastos e Pachecos, deixando a cargo do primo Silveira o papel de cicerone. É ele, portanto, quem, já da décima cena, recebe o interesseiro Luís Pereira.

Casado em 1850, esse personagem tinha por costume convidar ministros para padrinhos de seus filhos. Contando seus pequerruchos por ministérios, chegava à vez do suposto ministro Martins tornar-se seu compadre. Deste modo, Luís Pereira vinha até a casa do deputado, então ausente na cena, para convidá-lo para um jantar no Hotel Inglês onde oficializaria o pedido:

> SILVEIRA – Ah! (*à parte*) Está feito. Este oferece jantares.

[520] Assis, Machado de. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 261-262.

PEREIRA – Está já encomendado. Lá se encontrarão várias notabilidades do país. Quero fazer ao digno ministro, sob cujo teto tenho honra de falar neste momento, aquelas honras que o talento e a virtude merecem.

SILVEIRA – Agradeço em nome dele esta prova...

PEREIRA – V. S. pode até fazer parte da nossa festa.

SILVEIRA – É muita honra.

PEREIRA – É meu costume, quando sobe um ministério, escolher o ministro mais simpático, e oferecer-lhe um jantar. E há uma coisa singular: conto os meus filhos por ministérios. Casei em 50; daí para cá, tantos ministérios, tantos filhos. Ora, acontece que de cada pequeno meu é padrinho um ministro, e fico eu assim espiritualmente aparentado com todos os gabinetes. No ministério que caiu, tinha eu dois compadres. Graças a Deus, posso fazê-lo sem diminuir as minhas rendas.

SILVEIRA (*à parte*) – O que lhe come o jantar é quem batiza o filho[521].

Até o belicoso inventor Mateus é convidado para o banquete. E, como nos é fácil supor, aceita sem pestanejar. Contudo, chegava também o momento do alemão Müller acompanhado por Agapito, um velho conhecido de Silveira Bastos, adentrarem a sala do deputado e quase ministro Luciano Martins. A questão agora não se referia a artefatos bélicos, muito menos a batizados inconvenientes, mas sim a contratação e subvenção de vinte contos mensais do teatro lírico. Assim sendo, Müller e Agapito prometiam a Silveira um verdadeiro "negócio da China", assegurando fazerem cantar neste teatro "os melhores artistas da época"[522]. No entanto, depressa descobrimos que as motivações que levaram Agapito a interceder pela causa de Müller junto a Silveira e, por conseguinte, junto a seu primo Martins, eram outras. O que de fato estava em jogo para esta personagem, bem longe de ser o teatro lírico nacional ou a utilidade da música para o país, era seu namoro com a prima-dona da companhia:

AGAPITO – Não há circunstâncias que procedam contra a música... Deve ser aceita a proposta do Sr. Müller.

MÜLLER – Sem dúvida.

AGAPITO – Eu acho que sim. Há uma porção de razões para demonstrar a necessidade de um teatro lírico. Se o país é feliz, é bom que ouça cantar, porque a música confirma as comoções da felicidade. Se o país e infeliz, é também

[521] Assis, Machado de. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 266-267.
[522] Assis, Machado de. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 269.

bom que ouça cantar, porque a música adoça as dores. Se o país é dócil, é bom que ouça música, para nunca se lembrar de ser rebelde. Se o país é rebelde, é bom que ouça música, porque a música adormece os furores, e produz a brandura. Em todos os casos, a música é útil. Deve ser até um meio de governo.

SILVEIRA – Não contesto nenhuma dessas razões; mas meu primo, se for efetivamente ministro, não aceitará semelhante proposta.

AGAPITO – Deve aceitar; mais ainda, se és meu amigo, deves interceder pelo Sr. Müller.

SILVEIRA – Por quê?

AGAPITO (*baixo a Silveira*) – Filho, eu namora a prima-dona! (*alto*) Se me perguntarem quem é a prima-dona, não saberei responder; é um anjo e um diabo; é a mulher que resume as duas naturezas, mas a mulher perfeita, completa, única. Que olhos! Que porte! Que donaire! Que pé! Que voz![523]

Na cena seguinte o quadro se completava com o retorno do jornalista José Pacheco e do poeta Carlos Bastos à casa de Martins. Para o término da peça faltava somente a volta do deputado com notícias sobre sua nomeação no novo gabinete. Deste modo, na décima terceira cena, Luciano Martins adentra sua casa e desmente todos os prognósticos: o ministério estava completo, só que sem ele. Por conseguinte os distintos senhores Mateus, Pereira, Agapito, Müller, Bastos e Pacheco preparavam-se para deixar apressadamente a casa de Martins e correrem ao encontro dos novos ministros recém-nomeados, quando Silveira lhes interrompe e conta a seguinte parábola em tom de *raisonneur* realista:

SILVEIRA – Mas esperem: onde vão? Ouçam ao menos uma história. É pequena, mas conceituosa. Um dia anunciou-se um suplício. Toda a gente correu a ver o espetáculo feroz. Ninguém ficou em casa: velhos, moços, homens, mulheres, crianças, tudo invadiu a praça destinada a execução. Mas, porque viesse o perdão à última hora, o espetáculo não se deu e a forca ficou vazia. Mais ainda: o enforcado, isto é, o condenado, foi em pessoa a praça pública dizer que estava salvo e confundir com o povo as lágrimas de satisfação. Houve um rumor geral, depois um grito, mais dez, mais cem, mais mil romperam de todos os ângulos da praça, e uma chuva de pedras deu ao condenado a morte de que o salvara a real clemência. – Por favor, misericórdia para este. (*apontando para Martins*) Não tem culpa nem da condenação nem da absolvição[524].

[523] Assis, Machado de. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 270-272.
[524] Assis, Machado de. Quase Ministro. In:_____. *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 277-278.

Por fim, perante essas palavras de Silveira todos saem indignados e finalmente o deputado Luciano Martins pode jantar em paz na companhia de seu primo.

Entretanto, se, por um lado, devemos considerar que a retomada da política como tema principal da comédia *Quase ministro* vinculava-se ao fato de Machado de Assis tê-la escrito expressamente para um sarau literário, não para ser encenada em um teatro; por outro, também devemos levar em conta que na composição desta comédia o autor lançou mão de um procedimento previamente utilizado em outras de suas obras dramáticas: a reutilização de outros de seus textos. Neste sentido, como já apontou Lúcia Granja[525], *Quase ministro* é certamente depositária da série de folhetins "Aquarelas", originalmente publicada na revista *O Espelho*, entre setembro e outubro de 1859.

Nos quatro textos em prosa que compunham esta série Machado de Assis propunha-se a descrever tipos sociais curiosos como o fanqueiro literário, parasitas sociais de diferentes qualidades – o parasita de mesa, o literário, o político, o eclesiástico, etc. –, empregados públicos aposentados e, por fim, os folhetinistas. A ligação das "Aquarelas" com a comédia *Quase ministro*, se dá, portanto, quando passados aproximadamente quatro anos da publicação da série, Machado de Assis resolve reaproveitar na comédia os tipos burlescos descritos no folhetim. Deste modo, não apenas certos personagens de *Quase ministro*, como o jornalista José Pacheco e o poeta Carlos Bastos, podem encontrar seus similares entre os fanqueiros e parasitas, mas toda a ação da comédia pode ser pensada a partir desses folhetins. Neste sentido, tendo em mente o enredo de *Quase ministro*, tomemos a descrição que Machado de Assis faz dos parasitas logo no início do segundo texto da série:

> Sabem de uma certa erva que desdenha a terra para enroscar-se, identificar-se com as altas árvores? É a parasita.
> Ora, a sociedade que tem mais de uma afinidade com as florestas, não podia deixar de ter em si uma porção, ainda que pequena, da parasita. Pois tem, e tão perfeita, tão igual, que nem mesmo mudou de nome.
> É uma longa e curiosa família a dos parasitas sociais; e fora difícil assinalar na estreita esfera das aquarelas – uma relação sinótica das diferentes variedades do tipo. Antes sobre a torre, agarro apenas na passagem as mais salientes e não vou mergulhar-me no fundo e em todos os recantos do oceano social.
> Há, como disse, diferentes especiais de parasitas[526].

[525] Granja, Lúcia. *A roda de jornais (e teatros)*, op. cit., 267.
[526] *O Espelho*, n. 3, 18/09/1859, p. 1.

Machado nos diz que no estreito espaço de suas Aquarelas seria difícil fazer uma descrição densa desses tipos sociais. Contudo, na comédia *Quase ministro*, sobretudo, na galeria de personagens que adentra, um a um, a sala do deputado Luciano Martins, podemos observar a exposição desses mesmos tipos. Por exemplo, além da atividade literária, os personagens Pacheco e Bastos, compartilhavam do desejo de jantar na casa do deputado e quase ministro, o último até se prontificando em recitar versos na ocasião. Já Luís Pereira também queria oferecer um jantar no Hotel Inglês ao futuro ministro e compadre. Educado, convida Mateus, o inventor, para o banquete, este prontamente aceita. Agora observemos como os "parasitas da mesa" são descritos nas "Aquarelas":

> Perfeito parasita dever ser perfeito gastrônomo; mesmo quando não goze essa qualidade por vocação do berço, é um resultado da prática, pela razão de que *o uso do cachimbo faz a boca torta*.
> Assim, o parasita jubilado, o bom parasita, está muito acima dos outros animais. Olfato delicado advinha a duas léguas de distância a qualidade de um bom prato; paladar suscetível – sabe absorver com todas as regras da arte – e não educa o seu estômago como qualquer aldeão[527].

Há, segundo Machado, dois tipos desses "parasitas da mesa": o parasita por costume e o parasita *per accidens*. O primeiro pode ser descrito como a visita indesejável que todos os dias, invariavelmente a hora das refeições, vêm praticar seu ofício. Já os parasitas gastronômicos de *Quase ministro* se assemelham mais ao parasita de mesa *per accidens*, uma vez que se convidam para almoços e jantares tendo em vista um pretexto, uma lisonja qualquer, como, por exemplo, a nomeação para um gabinete ministerial. Entretanto, as aproximações mais explícitas entre os parasitas descritos nas "Aquarelas" e os personagens da comédia *Quase ministro* ficam a cargo do jornalista José Pacheco e do poeta Carlos Basto, exemplares que podem ser facilmente confundidos com fanqueiros e parasitas literários. Neste sentido, observemos a descrição do fanqueiro literário feita por Machado de Assis no primeiro texto da série:

> O fanqueiro literário é um tipo curioso.
> [...]
> Os fanqueiros modernos não vão à feira; é um pudor. Mas que de compensações! Não se prepara hoje o folheto de aplicação moral contra os costumes. A vereda é outra: explora-se as folhinhas e os pregões matrimoniais e as odes chovem em louvor deste natalício ou

[527] *O Espelho*, n. 3, 18/09/1859, p. 1. Grifos do autor.

> daqueles desposórios. Nos, desposórios, é então um perigo; os noivos tropeçam no intempestivo de uma rocha Tarpeia antes mesmo de entrar no Capitólio.
> Desposório, natalício, ou batizado, todos esses marcos da vida são pretexto de inspiração às musas fanqueiras. É um eterno *gênesis* a referver por todas aquelas almas (*almas!*) recendentes de zuarte[528].

De acordo com a descrição acima, a musa de Carlos Bastos pode perfeitamente ser classificada como uma típica musa fanqueira. Obviamente que na comédia o poeta não exercita sua musa por ocasião de um casamento, nascimento ou batizado, porém os fins são os mesmos, ou seja, "o entusiasmo da ode mede-o ele pelas possibilidades econômicas [e políticas] do elogiado". Quanto a José Pacheco, principalmente por sua atuação na imprensa, com a publicação de seus artigos políticos nos "A pedidos" dos jornais, o vemos aproximar-se do parasita literário. Observemos, pois, a descrição desse tipo não menos curioso:

> O parasita literário tem os mesmos traços psicológicos de outro parasita, mas não deixa de ter uma afinidade latente com o fanqueiro literário. A única diferença esta nos fins, de que se afastam léguas; aquele é por ventura mais casto, o não tem mira no resultado pecuniário – que parece inspirar o fanqueiro. Justiça seja feita.
> A imprensa é a mesa do parasita literário; senta-se a ela com toda a sem cerimônia; come e distribui pratos com o sangue frio mais alemão deste mundo – diante da paciência pública – que vacila sobre os seus eixos [...].
> Entre nós o parasita literário é uma individualidade que se encontra a cada canto. É fácil verificá-lo. Pegai em um jornal; o que vedes de mais saliente? uma fila de parasitas que deitam sobre aquela mesa intelectual, um chuveiro de prosa ou verso, sem dizer – água vai!
> Verificai-o!
> O jornal aqui não é propriedade, nem da redação nem do público, mas do parasita. Tem também o livro, mas o jornal é mais largo, e mais fácil a conte-los[529].

O procedimento de reutilização e reorganização de textos literários, espécie de reciclagem literária, é mais uma vez utilizado por Machado de Assis na composição da comédia *Quase ministro* que, além da política, tema caro ao autor, dialogava também com sua produção anterior. Deste modo, nosso jovem literato repete o método utilizado, por exemplo, na escrita da fantasia *Desencantos* que, por sua vez, como vimos, dramatiza elementos explícitos na tradução *Queda que as mulheres têm para os tolos*. Entretanto, além desta semelhança, assim como as demais peças de Machado, *Quase ministro* foi também publicada. E é justamente da publicação desta comédia que trataremos agora.

[528] *O Espelho*, n. 2, 11/9/1859, p. 1. Grifos do autor.
[529] *O Espelho*, n. 6, 9/10/1859, p. 1.

6.1. Quase ministro *no* Almanak Illustrado da Semana Illustrada

Durante a pesquisa não conseguir precisar a data em que o volume *Quase ministro* foi impresso pelo editor Serafim José Alves, ainda em 1864. Contudo, como sugere Galante de Sousa, antes de sair em livro a comédia foi publicada no *Almanak Illustrado da Semana Illustrada*[530]. Como demonstra o "Noticiário" publicado no *Diário do Rio de Janeiro* a 9 de abril, esse número especial da *Semana Illustrada* devia ser adquirido pelos leitores do jornal por dois motivos: o primeiro pela diversão que proporcionaria e o segundo para prestigiar os jovens aprendizes de xilografia de Carlos Linde e dos irmãos Fleuiss:

> *Semana Illustrada* – Não se cansa a direção desta folha humorística de promover e realizar o progresso essencial a esse gênero de publicações, destinadas a divertir o espírito com a sátira do bom gosto. Ao n. 174, que agora se distribui, acompanha o prometido *Almanak Illustrado*, que deve servir de prêmio aos assinantes da *Semana Illustrada*. O *Almanak* recomenda-se de si mesmo pelo chiste das historietas que contém. Há nele, porém, mais um motivo para despertar a simpatia pública. Ornado de mais de sessenta vinhetas, são todas elas frutos do adiantamento artístico que alguns meninos têm obtido na escola de xilografia há poucos meses aberta pelos [ilegível] Linde, [ilegível] Srs. Fleiuss [ilegível] em tão curto espaço [ilegível] tão bons resultados garantindo ao país mais uma nobre indústria, e aos moços brasileiros que a ela se dedicarem, um futuro de independente mediania.
> Praz-nos reconhecer mais esse serviço prestado pelo imperial instituto artístico[531].

O *Almanak* compunha-se de um volume de 64 páginas que fora oferecido aos assinantes da *Semana Illustrada*. A comédia de Machado de Assis ocupava a intervalo entre as páginas 9 e 34. Diferentemente dos demais textos publicados no *Almanak*, *Quase ministro* não foi ilustrada por nenhum dos alunos de xilografia do Imperial Instituto Artístico. Contudo, ao considerarmos a publicação em seu todo, tomando, sobretudo o prefácio dedicado "Aos srs. Assinantes da *Semana Illustrada*", logo percebemos que a comédia integrava-se bem aos objetivos daquela publicação:

> Aos srs. Assinantes da *Semana Illustrada*
>
> Este *Almanak* não é mais do que o primeiro *specimen* dos trabalhos de Xilografia, gravados pelos alunos do nosso Instituto. É, portanto, cheios de prazer que o oferecemos aos distintos assinantes da *Semana Illustrada*. Sendo apenas um ensaio, esperamos que

[530] Nas palavras de Sousa: "[...] cremos ser lícito deduzir que a edição da comédia, em volume, não é anterior a 1864, e, com toda a certeza, posterior à publicação no referido almanaque". Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 378.
[531] *Diário do Rio de Janeiro*, 09/04/1864, p. 1.

> merecerão desculpas alguns defeitos, que se possam encontrar nesta primeira tentativa. A Xilografia abre um largo horizonte para os talentos artísticos, que borbulham neste país, e promete-lhes uma ocupação honesta e independente. Oxalá ache ele [sic] proteção e bons desejos.
> Eis o *Almanak*, que havíamos prometido.
> Se não tem outro merecimento, tem pelo menos o de provar o progresso que vai tendo, entre os brasileiros esse novo ramo das Belas Artes – a Xilografia.
> Já não é pouco.
> Protejam-no, e a *Semana Illustrada* publicá-lo-á cada vez mais perfeito, no começo de todos os anos, sempre ornado de sua divisa
>
> *Ridendo castigat mores*
>
> Os Editores[532]

Interessante notarmos que do mesmo modo que o redator do "Noticiário" do *Diário do Rio de Janeiro*, também os Editores que assinavam o preâmbulo acima buscavam argumentar que os alunos do Imperial Instituto Artístico adquiriam "uma ocupação honesta e independente" por meio do trabalho gráfico. No entanto, notemos também que no fim do texto os editores afirmavam que tanto a *Semana Illustrada* quanto seu *Almanak Illustrado* seriam "sempre ornados" pelo mesmo emblema: *Ridendo castigat mores*, ou seja, rindo se castiga os costumes. Deste modo, se levarmos em conta justamente este emblema, fica mais fácil inferirmos os motivos que levaram a comédia de Machado de Assis ter sido impressa no *Almanak*. Como observamos no decorrer da análise de *Quase Ministro*, Machado de Assis parecia também estar alinhado a esta "divisa", ao compor uma comédia que, ao fazer rir, igualmente castigava certos costumes políticos tipicamente brasileiros.

Contudo, o tema da política também estará presente na próxima composição de Machado de Assis, a comédia em um ato *Os deuses de casaca* representada em um sarau da Arcádia Fluminense, a 28 de dezembro de 1865, cerca de dois anos após da encenação de *Quase de ministro*. Passemos, portanto, ao estudo dessa comédia composta em alexandrinos.

[532] *Almanak Illustrado da Semana Illustrada para o anno de 1864*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1864.

7. E os deuses decaíram: uma leitura de *Os deuses de casaca*

No segundo número da revista literária *O Futuro*, datado de 1 de outubro de 1862, Machado de Assis publicou um longo poema intitulado *Aspiração*, todo escrito em alexandrinos e dedicado ao amigo e editor do periódico, o poeta português Faustino Xavier de Novais. A tonalidade um tanto quanto sombria da poesia pode ser apreendida, por exemplo, nos versos transcritos a seguir:

> O poeta busca sempre o almejado ideal.....
> Triste e funesto affan! Tentativa fatal!
> N'esta sede de luz, n'esta fome de amor,
> O poeta corre à estrella, à briza, ao mar, à flor;
> Quer ver-lhe a luz na luz da estrella peregrina,
> Quer-lhe o aroma sentir na rosa da campina,
> Na brisa o doce alento, a voz na voz do mar;
> Ó inútil esforço! Ó ímprobo lutar!
> Em vez da luz, do aroma, ou do alento ou da voz,
> Acha-se o nada, o torvo, o impassível algoz![533]

Longe de fazermos aqui uma análise desse poema, notemos que no mesmo número d'*O Futuro*, Faustino Xavier de Novais publicava uma réplica aos versos de Machado por intermédio do outro longo poema, o satírico *Embirração*, no qual Novais se mostrava, da maneira característica de sua musa, embirrado com o tal verso "estiradinho":

> A balda alexandrina é poço imenso e fundo,
> Onde poetas mil, flagelo deste mundo,
> Patinham sem parar, chamando lá por mim.
> Não morrerão, se um verso, estiradinho assim,
> Da beira for do pólo, extenso como ele é,
> Lavar-lhe grosso anzol, então eu tenho fé
> Que volte um afogado, á luz da mocidade,
> A ver no mundo seco a seca realidade[534].

Além do tema da poesia de Machado de Assis, Novais visivelmente não consentia com o verso alexandrino, em suas palavras o "flagelo deste mundo", onde "poetas mil [...] patinham sem

[533] *O Futuro*, n. 2, 01/10/1862, p. 66. *Aspiração* foi posteriormente publicado na primeira edição do volume de versos *Crisálidas*, de 1864. O poema também pode ser lido em Assis, Machado de. *Obra completa*, op. cit., v. 3, p. 193-195.
[534] *O Futuro*, n. 2, 01/10/1862, p. 67.

parar". Entretanto, quinze dias mais tarde, no número seguinte da mesma revista era vez de Luiz Delfino ir a campo em devesa de Machado de Assis e do verso de doze sílabas por meio do poema *O verso alexandrino*:

> Bendito seja o gesto, a voz, o grito, o hino,
> Que move, e fala, e geme, e canta, e seu destino
> É da eterna esperança as almas arroubar!
> Feliz eu se entornar em versos tais poderá
> Os sonhos juvenis da minha primavera,
> E a dor, e as ilusões, e a vida enfim cantar![535]

Além do poema *Aspiração* nosso autor também escreveu em versos alexandrinos parte de seu aclamado poema *Versos a Corina*, que depois de publicado de maneira esparsa em diferentes periódicos do Rio de Janeiro e do Porto, em Portugal, foi reunido e tornou-se, nas palavras de Jean-Michel Massa, "a peça mais importante de *Crisálidas*: pela extensão, 413 versos [...], pelo profundo amor que exprime, enfim, pelo seu valor literário"[536]. Deste modo, nosso autor já tinha adquirido certa destreza na composição do verso alexandrino quando, pelos fins de 1864, inicia a escrita de sua comédia em um ato *Os deuses de casaca*, a última de suas peças analisada neste capítulo.

O enredo da peça é simples e pode ser facilmente apreendido: em virtude da indiferença da humanidade, ou seja, do juízo e coração volúveis dos homens modernos, como lamenta Júpiter em um monólogo na segunda cena, os deuses do Olimpo decaíram. Entretanto, algumas divindades, como as deusas Juno, Diana, Vênus e Hebe, que, mesmo não entrando em cena, são personagens importantes da comédia, assim como o jovem deus Cupido, reagiram de maneira positiva à queda olímpica, uma vez que, sem embargo de sua condição divina, passaram a viver muito bem entre os homens, assumindo postos de relevo na sociedade elegante. O problema era que outros deuses, entre eles Júpiter, Marte, Apolo, Proteu, Vulcano e Mercúrio, ainda mostravam-se ciosos de sua divindade. E, refutando a hipótese de viverem entre os mortais e, pior que isso, como os mortais, esses deuses planejavam um meio de novamente escalar o monte Olimpo e restabelecerem sua antiga posição. A peça de Machado de Assis inicia-se, portanto, no momento em que Júpiter, o pai e rei dos deuses, envia, por meio de Mercúrio, o deus mensageiro, cartas aos demais deuses

[535] *O Futuro*, n. 3, 15/10/1862, p. 106.
[536] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 402. Uma densa análise deste poema também pode ser lida em: Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 400-114.

ressentidos para que todos viessem, "à hora em que a lua apontar no horizonte"[537], tomar parte no conselho divino em que discutiriam justamente esta importante matéria.

No entanto, Júpiter não contava que seu neto, o jovem Cupido, agora transformado em um dos freqüentadores dos salões da moda, interviria na questão incumbindo-se pessoalmente em mostrar, não apenas a seu pai, o deus Marte, como a todos aos demais deuses, os benefícios de se viver não somente entre os homens, mas também entre as mulheres. Deste modo, o astuto rapaz, antigo deus do amor, ao mostrar aos deuses quão belas as deusas humanizadas se tornaram, consegue enfim despertar neles o interesse em tornarem-se humanos. Por meio de suas artimanhas Cupido faz como que Marte suspire por Vênus, Apolo por Juno e Mercúrio por Hebe, sendo esses deuses, pela altura da décima primeira cena, os primeiros a abandonarem o projeto de reconquista do Olimpo empreendido por Júpiter. Logo também Vulcano e Proteu informam, para desespero do rei dos deuses, que a exemplo de seus irmãos igualmente optaram por viver entre os homens. Notemos também que uma vez vivendo em sociedade, cada um dos deuses de casaca abraçará uma profissão condizente com sua antiga divindade. Assim sendo, Apolo, deus das artes e poesia, se tornará crítico; Marte, deus da guerra, cederá em sua aversão ao papel e fundará um jornal; Vulcano, o deus das forjas e do fogo, não mais forjará os raios de Júpiter, mas sim afiadas penas de aço; já Proteu, o deus que facilmente mudava sua forma, abraçará a política, assim como Mercúrio que, além de mensageiro dos deuses, era também protetor do comércio, dos viajantes e dos ladrões.

Contudo, não obstante os esforços de Marte e Mercúrio em persuadir o velho Júpiter a abandonar a inútil resistência em modernizar-se e humanizar-se, é mais uma vez o ardiloso Cupido quem acaba por convencer o rei dos deuses a tornar-se homem. Por meio de um artifício semelhante ao usado com seu pai e tios, o rapaz fala a Júpiter sobre a bela Diana, a única entre as deusas que ainda não havia sucumbido aos encantos e poderes do maior dos deuses. Assim, faltava incluir nos arrolamentos do sedutor Júpiter, que havia se transformado em touro, em cisne e até em chuva de ouro para levar ao cabo suas conquistas, a bela deusa caçadora, que atualmente, vivendo entre homens, caçava namorados. Portanto, animado ante as novas perspectivas amorosas Júpiter abraça a profissão de banqueiro e se junta aos demais deuses decaídos. Enfim, todos os deuses de casaca viverão felizes entre os homens.

Traçado o enredo da peça voltemos aos alexandrinos. De fato é inegável a qualidade literária de *Os deuses de casaca* justamente em virtude da elegância e fluência com que Machado

[537] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 390.

de Assis compôs seus versos. Entre os inúmeros exemplos do valor poético da peça, tomemos o Prólogo, que, por sua vez, pode ser analisado em quatro partes. Na primeira delas, a personagem que leva esse nome entra em cena mostrando aos espectadores as transformações pelas quais passou, isto é, de Prólogo antigo tornou-se Prólogo novo:

> PRÓLOGO (*entrando*)
>
> Querem saber quem sou? O Prólogo. Mudado
> Venho hoje do que fui. Não apareço ornado
> Do antigo borzeguim, nem da clâmide antiga.
> Não sou feio. Qualquer deitar-me-ia uma figa.
> Nem velho. Do auditório alguma ilustre dama,
> Valsista consumada, aumentaria a fama,
> Se comigo fizesse as voltas de uma valsa.
> Sou Prólogo novo. O meu pé já não calça
> O antigo borzeguim, mas tem obra mais fina:
> Da casa do Campas arqueia uma botina.
> Não me pende da espádua a clâmide severa,
> Mas o flexível corpo, acomodado à era,
> Enverga uma casaca, obra do Raunier.
> Um relógio, um grilhão, luvas e *pince-nez*
> Completam o meu traje[538].

As botinas do Campas, a casaca do Raunier, assim como "um relógio, um grilhão, luvas e *pince-nez*", tomaram o lugar do borzeguim e da clâmide, ou seja, da sandália e da túnica características da antiguidade. Deste modo, o Prólogo de casaca veio apresentar aos ilustres espectadores/leitores a comédia, mas antes, trata das hesitações do poeta ante a fantasia e a realidade:

> E a peça? A peça é nova.
> O poeta, um tanto audaz, quis pôr o engenho à prova
> Em vez de caminhar pela estrada real,
> Quis tomar um atalho e por nova maneira.
> Muita gente na estrada ergue muita poeira,
> E morrer sufocado é morte de mau gosto.
> Foi de ânimo tranqüilo e de tranqüilo rosto
> À nova inspiração buscar caminho azado,
> E trazer para a cena um assunto acabado.
> Para atingir o alvo em tão árdua porfia,
> Tinha a realidade e tinha a fantasia.
> Dois campos! Qual dos dois? Seria duvidosa

[538] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 373-374.

A escolha do poeta? Um é de terra e prosa,
Outro de alva poesia e murta delicada.
Há tanta vida, e luz, e alegria elevada
Neste, como há naquele aborrecimento e tédio
O poeta que fez? Tomou um termo médio;
E deu, para fazer uma dualidade,
A destra à fantasia, a sestra à realidade.
Com esta viajou pelo éter transparente
Para infundir-lhe um tom mais nobre... e mais decente.
Com aquela, vencendo o invencível pudor,
Foi passear à noite à rua do Ouvidor[539].

Além do valor poético destes versos, veremos adiante como eles igualmente são reveladores dos diálogos que Machado de Assis estabelece, de maneira implícita, com outra peça de muito sucesso encenada no período de composição de *Os deuses de casaca*, o arrebatador *Orphée aux enfers* de Offenbach. Contudo, notemos primeiramente o apuro com o poeta se mostra ao ter de decidir entre os dois campos representados pela realidade e pela fantasia. A primeira, "de terra e prosa", traz consigo "aborrecimento e tédio", em contrapartida a segunda, "alva poesia e murta delicada", possui "vida, e luz, e alegria elevada". Diante destas duas possibilidades o poeta, de acordo com o Prólogo, acabou por dar "a destra à fantasia, [e] a sestra à realidade". Lembremos que outras composições dramáticas de Machado de Assis, como *Desencantos*, já haviam sido consideradas pela recepção crítica contemporânea como fortemente depositárias da poesia. Deste modo, em *Os deuses de casaca* nosso autor acabava de certo modo por colocar efetivamente em prática, com considerável perfeição, essa ressalva de alguns de seus contemporâneos. Na parte seguinte, nosso "Prólogo mudado" se desculpa pela ausência das damas na peça:

Mal que as consorciou com o oposto elemento,
Transformou-se uma e outra. Era o melhor momento
Para levar ao cabo a obra desejada.
Aqui pede perdão a musa envergonhada:
O poeta, apesar de cingir-se à poesia,
Não fez entrar na peça as damas. Que porfia!
Que luta sustou em prol do belo sexo!
Que alma na discussão! que valor! que desvelo!
Mas... era minoria. O contrário passou.
Damas, sem vosso ampara a obra se acabou![540]

[539] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 374.
[540] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 375.

No texto que abria o volume da peça, publicada em janeiro de 1866, Machado de Assis retomava este tema, lamentando mais uma vez a ausência das damas, bem como a dificuldade de se escrever uma peça sobre os deuses sem as deusas. De acordo com o autor, essa lamentável regra fora imposta por Ernesto Cibrão. Já na parte derradeira do Prólogo, o personagem enfim apresenta a peça e solicita os aplausos aos atores:

> Vai começar a peça. É fantástica: um ato,
> Sem cordas de surpresa ou vistas de aparato.
> Verão do velho Olimpo o pessoal divino
> Trajar a prosa chã, falar o alexandrino,
> E, de princípio a fim, atar e desatar
> Uma intriga pagã
> Calo-me vão entrar
> Da mundana comédia os divinos atores.
> Guardem a profusão de palmas e de flores.
> Vou a um lado observar quem melhor se destaca.
> A peça tem por nome – *Os deuses de casaca*[541].

A qualidade e fluência do verso alexandrino de *Os deuses de casaca* eram mantidas inclusive em versos em cascata, nos quais um único verso era articulado por dois ou três personagens em falas diversas. Notemos, neste sentido os versos/diálogos entre os deuses nas cenas V e VI, após a saída do deus Cupido:

> CENA V
> VULCANO, JÚPITER, MARTE
>
> MARTE
> Perdeu-se esse rapaz...
>
> VULCANO
> Decerto está perdido!
>
> MARTE (*a Júpiter*)
> Júpiter, quem dissera! O doce e fiel Cupido
> Veio a tornar-se enfim um homem tolo e vão!
>
> VULCANO (*irônico*)
> E contudo é teu filho...
>
> MARTE (*com desânimo*)
> É meu filho, ó Plutão!

[541] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 374-375.

JÚPITER (*a Vulcano*)
Alguém chega. Vai ver.

VULCANO
É Apolo e Proteu.

CENA VI
Os mesmos, APOLO e PROTEU

APOLO
Bom dia!

MARTE
Onde deixaste o Pégaso?

APOLO
Quem? eu?
Não sabeis? Ora, ouvi a história do animal.
De que acontece é o mais fenomenal.
Aí vai o caso...

VULCANO
Aposto um raio contra um verso
Que o Pégaso fugiu.

APOLO
Não, senhor; foi diverso
[...][542]

Se removermos as rubricas teatrais, assim como nomes de personagens e cortes de cena poderíamos perceber melhor o poema. Neste sentido, nada que uma leitura em voz alta não auxilie. Contudo, as rubricas e cortes ao mesmo tempo permitem que o espectador/leitor recrie no decorrer da leitura o movimento cênico da peça teatral. Por meio deste recurso sabemos, por exemplo, do tom irônico de Vulcano e do desânimo de Marte ante a suposta traição de seu filho Cupido, que, como sabemos, abandonou a causa dos deuses ao escolher viver entre os humanos. Após o aparecimento de *Os deuses de casaca* em volume, observaremos como a recepção crítica dessa comédia procurou salientar justamente o valor literário do folheto machadiano recém-publicado.

Todavia, nem a leveza do enredo, muito menos a qualidade dos versos, fez com que Machado de Assis deixasse de distribuir em sua peça algumas alfinetadas que constantemente se faziam presentes em outras de suas composições dramáticas. Refiro-me principalmente à sátira

[542] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 387-388.

política representada pelo deus Proteu e pelas censuras feitas pelo deus Apolo aos poetas de álbuns, os mesmo que "tomaram neste tempo um ar burguês e insosso". Assim, acompanhemos primeiramente o lamento do deus das artes e poesia, que por essa altura, na sétima cena, já se mostra visivelmente combalido ante ao destino dos deuses decaídos:

MARTE
[...]
A poucos caberá, e aquela infinidade
De numes desleais há de fundir-se em nós.

APOLO
Oh! que o destino te ouça a animadora voz!
Quanto a mim...

MARTE
Quanto a ti?

APOLO
Vejo ir-se dispersado
Dos poetas o rebanho, o meu rebanho amado!
Já poetas não são, são homens: carne e osso.
Tomaram neste tempo um ar burguês e insosso.
Depois, surgiu agora um inimigo sério,
Um déspota, um tirano, um Lopez, um Tibério:
O álbum! Sabes tu o que é o álbum? Ouve,
E dize-me se, como este, um bárbaro já houve.
Traja couro da Rússia, ou sândalo, ou veludo;
Tem um ar de sossego e de inocência; é mudo.
Se o vires, cuidarás ver um cordeiro manso,
À sombra de uma faia em plácido remanso.
A faia existe e chega a sorrir... Estas faias
São copadas também, não têm folhas, têm saias
O poeta estremece e sente um calafrio;
Mas o álbum lá está, mudo, tranqüilo e frio
Quer fugir, já não pode: o álbum soberano
Tem sede de poesia, é o minotauro. Insano
Quem buscar combater a triste lei comum!
O álbum há de engolir os poetas um por um.
Ah! meus tempos de Homero!

MARTE
A reforma há de vir
Quando o Olimpo outra vez em nossas mãos cair.
[...][543]

[543] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 393-394.

O álbum era comparado até mesmo ao ditador paraguaio Solano Lopez, naquela altura considerado o inimigo número um da nação, em virtude da Guerra do Paraguai iniciada em dezembro de 1864, e que se estenderia até 1870. Entretanto, a descrição do "poeta de álbum" acima nos remete imediatamente aos fanqueiros e parasitas literários apresentados por Machado de Assis na série "Aquarelas", de 1859, assim como ao poeta Carlos Bastos da comédia *Quase ministro*, de 1863. Fanqueiros, parasitas e "poetas de álbum" tinham em comum o fato de colocarem suas musas a serviço do efêmero, produzindo versos sem valor moral, em sentido amplo. Deste modo, não apenas o deus Apolo, mas talvez o próprio Machado de Assis lamentava por um tempo homérico já findo, ou prestes a se findar, em que a poesia encontrava-se a serviço de um bem social maior, transcendendo as futilidades do perverso álbum que engolia "os poetas um por um".

Machado de Assis, contudo, certamente não se pretendia como tal, e, deste modo, tentava não se enquadrar no estereótipo por ele mesmo descrito. Sua poesia deveria ter um sentido maior que não apenas o de cantar as faias em álbuns de sândalo. Neste sentido, as "tropelias" do deus Proteu em relação à política podiam servir, por um lado, para fazer rir ao espectador/leitor de *Os deuses de casaca*; mas, por outro, para instruí-lo sobre a existência de certos tipos políticos pouco ou nada honestos. Assim, por meio do riso aparentemente despretensioso, Machado de Assis não se esquivava em politizar seu público:

JÚPITER

Mas Proteu de senha não carece;
De aspecto e de feições muda, se lhe parece
Basta vir...

PROTEU

Como um corvo.

MARTE

Um corvo.

PROTEU

Há quatro dias,
Graças ao meu talento e às minhas tropelias,
Iludi meio mundo. Em corvo transformado,
Deixei um grupo imenso e absorto, embasbacado.
Vasto queijo pendia ao meu bico sinistro.
Diziam que eu era então a imagem de um ministro.
Seria por ser corvo, ou por trazer um queijo?

Foi uma e outra coisa, ouvi dizer[544].

A senha em questão neste fragmento da sexta cena, "Harpócrates, Minerva – o silêncio, a razão", era o bilhete de entrada para o conselho dos deuses organizado por Júpiter. Proteu, como se pode observar, não precisaria de senha alguma, uma vez que viria transformado em um corvo. Até este momento, nada de suspeito. Entretanto, ao sabermos das tropelias desse nume, começamos a desconfiar do sentido político inserido na personagem. Como Proteu mesmo nos narra, há quatro dias ele havia iludido "meio mundo" ao ter se transformado em um corvo que portava um grande queijo no "bico sinistro". A questão, no entanto, é que este estranho animal fora naquela ocasião tomado como a "imagem de um ministro".

Porém, a imagem do tipo político representado por Proteu fica mais clara na décima segunda cena, no momento em que esse deus conta a Júpiter qual profissão efetivamente desempenhará entre os homens:

JÚPITER

Proteu,
Não te dignas dizer o que farás?

PROTEU

Quem? eu?
Farei o que puder; e creio que me é dado
Fazer muito: o caso é que eu seja utilizado.
O dom de transformar-me, à vontade, a meu gosto
Torna-me neste mundo um singular composto.
Vou ter agora a vida e o futuro. O talento
Está em não mostrar a mesma cara ao vento.
Vermelho de manhã, sou de tarde amarelo;
Se convier sou bigorna, e se não, sou martelo.
Já se vê, sem mudar de nome. Neste mundo
A forma é essencial, vale de pouco o fundo.
Vai o tempo chuvoso? Envergo um casacão
Volta o sol? Tomo logo a roupa de verão.
Quem subiu? Pedro e Paulo. Ah! que grandes talentos!
Que glórias nacionais! que famosos portentos!
O país ia à garra e por triste caminho,
Se inda fosse o poder de Sancho ou de Martinho.
Mas se a cena mudar, tão contente e tão ancho,
Dou vivas a Martinho, e dou vivas a Sancho!
Aprendi, ó meu pai, estas coisas, e juro
Não há revoluções, não há poder humano
Que me façam cair...

[544] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 390-391.

(*com ênfase*)
O povo é soberano.
A pátria tem direito ao nosso sacrifício.
Vê-la sem este jus... mil vezes o suplício!

(*voltando ao tom normal*)
Deste modo, meu pai, mudando a fala e a cara,
Sou na essência Proteu, na forma Dulcamara...
De tão bom proceder tenho as lições diurnas.
Boa tarde!

JÚPITER
Onde vais?

PROTEU
Levar meu nome às urnas![545]

A fala de Proteu apresenta-nos até mesmo um breve discurso político com entonação diferenciada, como nos informam as rubricas do texto. Porém, na essência, o que prevalecia neste aspirante às urnas era a ambigüidade de caráter do político desonesto, que ao sabor dos ventos se fazia "vermelho ou amarelo", "bigorna ou martelo". Mas além de Proteu, também Mercúrio abraçará a política em moldes bem semelhantes, ou seja, a "política escura". Após recusar a função de mensageiro do elegante Cupido, o deus mensageiro acaba por aceitar a sugestão de Marte, que, como sabemos, fundará um jornal:

MARTE
Vem comigo; entrarás na política escura.
Proteu há de arranjar-te uma candidatura.
Falarei na gazeta aos graves eleitores,
E direi quem tu és, que quem foram teus maiores.
Confia e vencerás. Que vitória e que festa!
Da tua vida nova a política... é esta:
Da rua ao gabinete, e do paço ao tugúrio,
Farás o teu papel, o papel de Mercúrio;
O segredo ouvirás sem guardar segredo.
A escola mais rendosa é a escola do enredo.

MERCÚRIO
Sou o deus da eloqüência: o emprego é adequado
Verás como hei de ser na intriga e no recado
Aceito a posição e as promessas...[546]

[545] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 411-413.

Por intermédio de sua folha, Marte contribuirá para fazer de Mercúrio um político de sucesso. Em contrapartida, Mercúrio será o principal informante de Marte dos bastidores da cena política. Baseando-nos no texto que serviu de prefácio ao volume *Os deuses de casaca*, esta comédia começou a ser composta em fins de 1864, ainda por ocasião dos saraus da Rua da Quitanda. Neste período devemos levar em conta que Machado de Assis já havia retomado a função de folhetinista de variedades do *Diário do Rio de Janeiro*, assinando a série de crônicas "Ao acaso". E, a política era um tema constantemente tratado nesta série. Por conseguinte, não podemos estranhar o fato da experiência histórica do cronista constantemente intervir na do comediógrafo e vice-versa. Afinal de contas ambos eram o mesmo, e, como vem alertando autores como John Gledson[547] e Lúcia Granja[548], dissociá-los não seria proveitoso para o entendimento da obra de Machado de Assis.

Ao estudar especificamente a série "Ao Acaso", Lúcia Granja demonstra que "a presença das personagens de teatro – notadamente das comédias –, servindo de exemplo para as atitudes deslocadas das personagens da vida pública brasileira, ilustra a própria estrutura da crônica que reutiliza o texto dramático em registro satírico"[549]. Contudo, se Machado se valia do cânone teatral, sobretudo autores como Molière e Racine, para construir sua sátira política no folhetim, também se utilizava da matéria tratada em seu folhetim para construir a sátira política em seu teatro. Sem dúvida uma leitura das crônicas da série "Ao Acaso", sobretudo daquelas nas quais o Machadinho com freqüência desferia comentários afiados contra notabilidades políticas do Império como o ministro Zacarias de Góis e Vasconcelos, o Marques de Abrantes, senador Jobim e o Barão de São Lourenço[550], nos oferecem subsídios interessantes para pensarmos, em perspectiva histórica, as "tropelias" do deus Proteu. Entretanto, além dessas leituras, acredito que estão nos folhetins nos quais Machado criticava com veemência as intervenções diplomáticas na Guerra do Paraguai os pontos de maior aproximação entre o cronista de variedades do *Diário do*

---

[546] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 414-415.
[547] Conferir o capítulo sobre a série "Bons Dias!" em: Gledson, John. *Machado de Assis*: ficção e história. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 135-185.
[548] Granja, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras; FAPESP, 2000.
[549] Granja, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*, op. cit., p. 79.
[550] Conferir a esclarecedora leitura de Lúcia Granja dessas crônicas. Granja, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*, op. cit., p. 79-127.

Rio de Janeiro e o comediógrafo/poeta de *Os deuses de casaca*. Neste sentido, observemos como Machado de Assis se referia à diplomacia no folhetim publicado a 24 de Janeiro de 1865:

> O que é ação! Alguns dias de combate fizeram mais do que longos anos de polêmica diplomática. Bem podia ter-se poupado o papel que se gastou em notas e relatórios: eram mais algumas libras de pólvora.
> Com selvagens não há outro meio.
> [...]
> Uma nota diplomática é semelhante a uma mulher da moda. Só depois de se despojar uma elegante de todas as fitas, rendas, jóias, saias e corpetes, é que se encontra o exemplar não correto nem aumentado da edição da mulher, conforme saiu do prelo da natureza. É preciso desataviar uma nota diplomática de todas as frases, circunlocuções, desvios, adjetivos e advérbios, para tocar a idéia capital e a intenção que lhe dá origem[551].

Para Machado de Assis, na medida em que uma nota diplomática se assemelhava a uma mulher da moda, ou seja, uma senhôra cheia de adereços muitas vezes desnecessários que apenas escondem o que ela de fato é, o dinheiro gasto com tanto papel utilizado nos tramites diplomáticos teria melhor destino se fosse empregado na compra de munição. Palavras estas similares às proferidas pelo deus Marte na terceira cena de *Os deuses de casaca*, nas quais, ao modo do seu criador, o deus da guerra também se levantava contra a diplomacia e o papel:

> JÚPITER (*a Marte*)
> Que tens feito?
>
> MARTE
> Oh! por mim, ando agora na pista
> De um congresso geral. Quero, como fogo e arte,
> Mostrar que sou ainda aquele antigo Marte
> Que as Guerras inspirou de Aquiles e de Heitor.
> Mas, por agora nada! – É desanimador
> O estado desse mundo. A guerra, o meu ofício,
> É o último caso; antes vem o artifício.
> Diplomacia é o nome; a coisa é o mútuo engano.
> Matam-se, mas depois de um labutar insano;
> Discutem, gastam tempo, e cuidado e talento;
> O talento e o cuidado é ter astúcia e tento.
> Sente-se que isto é preto, e diz-se que isto é branco:
> A tolice no caso é falar claro e franco.
> Quero falar de um gato? O nome bastaria.
> Não, senhor, outro modo usa a diplomacia
> Começa por falar de um animal de casa,
> Preto ou branco, e sem bico, e sem crista e sem asa,

[551] *Diário do Rio de Janeiro*, 24/01/1865, p. 1.

Usando quatro pés. Vai a nota. O argüido
Não hesita, responde: "O bicho é conhecido,
É um gato". "Não senhor, diz o argüente: é um cão".

JÚPITER
Tens razão, filho, tens!

VULCANO
Carradas de razão!

MARTE
Que acontece daqui? É que nesta Babel
Reina em todos e em tudo uma coisa – o papel
É esta a base o meio e o fim. O grande rei
É o papel. Não há outra força, outra lei.
A fortuna o que é? Papel ao portador;
A honra é de papel; é de papel o amor.
O valor não é já aquele ardor aceso;
Tem duas divisões – é de almaço ou de peso.
Enfim, por completar esta horrível Babel,
A moral de papel faz guerra de papel.

VULCANO
Se a guerra neste tempo é de peso ou de almaço
Mudo de profissão: vou fazer penas de aço![552]

As opiniões de Marte sobre a inutilidade da diplomacia e do papel para o desfecho de um conflito, a primeira apenas servindo para que gatos fossem confundidos com cães e o segundo apenas usurpando o valor e a coragem, em muito se parecia com as que Machado defendia em sua crônica. Podemos, pois, afirmar que, nesse instante da criação literária, é o cronista que cede a matéria-prima com a qual o autor teatral deveria trabalhar. Contudo, essa interpretação apenas se sustenta se lermos a comédia na seqüencia de textos machadianos em que ele se insere, ou seja, juntamente com as crônicas que eram publicadas no momento em que Machado compunha seus belos alexandrinos. Caso contrário, corremos o sério risco, para o propósito deste trabalho, de não compreendermos a comédia em sua historicidade própria.

De acordo com o texto-prefácio de *Os deuses de casaca*, sabemos que Machado de Assis teria trabalhado por muito tempo nessa composição, iniciando sua escrita em fins de 1864, ainda no tempo dos saraus da Rua da Quitanda, e finalizando-a no decorrer do ano de 1865, uma vez

[552] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 382-383.

que foi representada, como veremos adiante, a 28 de dezembro desse ano[553]. Deste modo, além da série literária do autor, também o cena teatral que se desenhava no Rio de Janeiro neste momento poderia também estar mais uma vez, como já havia ocorrido em *O Protocolo*, interferindo na escrita, ou mesmo nas correções e acréscimos que Machado ia fazendo em seu manuscrito. Neste sentido, é igualmente importante levarmos em consideração que a partir de fevereiro de 1865 outras divindades decaídas passaram a fazer um extraordinário sucesso no Rio de Janeiro. Refiro-me aqui a opereta *Orphée aux enfers* encenada no Alcazar. Resta-nos saber, portanto, como os deuses de casaca de Machado se portavam ante os deuses de Offenbach, Crémieux e Havély.

Certamente ao ouvi-lo, o leitor facilmente identificará os acordes possantes do "Galope Infernal", o célebre can-can de *Orphée aux enfers*. Como sabemos, a versão clássica desse mito narra a história do músico Orfeu, aquele que com sua lira e seu canto aplacava a irá dos homens e domesticava animais selvagens, e de sua esposa Eurídice. Ambos viviam apaixonados e felizes até que a fiel Eurídice, fugindo ao assédio de Aristeu, morre, e Orfeu, desesperado, desce até domínios do deus Hades, os infernos, para tentar resgatá-la. Mas, na versão do livreto de Hector Crémieux e Ludovic Havély musicada por Jacques Offenbach, nem Orfeu e nem Eurídice eram tão apaixonados assim. Pelo contrário, Eurídice flertava com Aristeu, e Orfeu, além de execrar a esposa, também mantinha suas aventuras extraconjugais com as ninfas. Contudo, além da paródia do mito de Orfeu e Eurídice, *Orphée aux enfers* não poupava nem sequer os deuses do Olimpo que eram também retratados como seres um tanto quanto promíscuos. Neste sentido, notemos que na peça Aristeu era o deus Hades disfarçado que rapta Eurídice para os infernos. E, ao contrário do mito, o Orfeu de Offenbach fica muito feliz ao se livrar da esposa, uma vez que finalmente poderia se entregar às suas aventuras. Porém, a Opinião Pública, uma personagem muito importante na peça, impele o músico a descer contra sua vontade aos infernos para resgatar a

[553] Nas palavras de Machado de Assis: "O autor desta comédia julga-se dispensado de entrar em explanações literárias a propósito de uma obra tão desambiciosa. Quer, sim, explicar o como ela nasceu, e o seu pensamento ao escrevê-la. Foi há mais de um ano, quando alguns cavalheiros davam uns saraus literários, na rua da Quitanda, que o autor, convidado a contribuir para essas festas, escreveu *Os deuses de casaca*. Até então era o seu talentoso amigo Ernesto Cibrão quem escrevia as peças que ali se representavam. Um desastre público impediu a exibição de *Os deuses de casaca* naquela época, e em boa hora veio o desastre (egoísmo do autor!), porque a comédia, relida e examinada, sofreu correções, acréscimos, até ficar aquilo que foi habilmente representado no sarau da Arcádia Fluminense, em 28 de dezembro findo, pelos mesmos cavalheiros dos antigos saraus, *arcades omnes*". Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 369.

desamada esposa. Enquanto isso, no Olimpo, Juno andava desconfiada das escapadelas do marido Júpiter, que de fato também já estava demonstrando certo interesse pela bela Eurídice[554].

Entretanto, Machado de Assis em sua crônica "Ao acaso" de 7 de fevereiro, já mostrava certa antipatia pela estréia do Alcazar, mesmo antes de assisti-la:

> Os apreciadores da musa de Offenbach freqüentam agora o Alcazar, onde se canta *Orfeu nos infernos*, ópera daquele compositor. Não ouvi a nova peça do Alcazar. O assunto dizem que é uma charge, em que os deuses fazem rir à custa do burlesco. A música é excelente, ao que se afirma, como toda a música do Offenbach. Quanto ao assunto, duvido que possa fazer rir[555].

Para Machado a música poderia até ser considerada boa, porém o que mais o incomodava era o assunto, ou seja, uma caricatura "em que os deuses fazem rir à custa do burlesco". Pois bem, no prefácio d'*Os deuses de casaca*, Machado de Assis não citava diretamente Offenbach. No entanto, mesmo referindo-se apenas ao Abade Scarron e seu *Virgile travesti*, acredito que Machado procurava demarcar veladamente a distância entre sua peça em alexandrinos e a sátira mitológica que tanto sucesso começava a fazer no Rio de Janeiro:

> O autor não quis zombar dos deuses, não quis fazer rir os espectadores à custa dos antigos habitantes do Olimpo. Esta declaração é necessária para avisar aqueles que, dando ao título da comédia uma errada interpretação, cuidarem que vão ler um quadro burlesco, à moda do *Virgile travesti* de Scarron.
> Uma crítica anódina, uma sátira inocente, uma observação mais ou menos picante, tudo no ponto de vista dos deuses, uma ação simplíssima, quase nula, travada em curtos diálogos, eis o que é a comédia[556].

Considerado uma das mais importantes obras do gênero burlesco, o *Virgile travesti* de Scarron, composto entre 1648 e 1653, parodiava em versos a *Eneida* de Virgilio[557]. Entretanto, acredito que o espectador/leitor de Machado de Assis estaria, no momento da encenação/ publicação de *Os deuses de casaca*, com os numes e o can-can de Offenbach mais frescos na

---

[554] O libreto da opereta pode ser consultado no seguinte endereço eletrônico: Crémieux, Hector; Havély, Ludovic. *Orphée aux enfers*. Disponível em: <http://www.mediterranees.net/mythes/orphee/cremieux.html>. Acesso em: 02/12/2009. Estudos sobre essa peça podem ser lidos em: Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites no Ginásio*, op. cit., p. 237-238. Faria, João Roberto. *Idéias teatrais*, op. cit., p. 146. Prado, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*, op. cit., p. 89-92.

[555] *Diário do Rio de Janeiro*, 7/02/1865, p. 1

[556] Assis, Machado de. Os deuses de casaca. In: *Teatro de Machado de Assis*, op. cit., p. 370.

[557] Sobre o poema Cf. Le Virgile Travesti. In: Laffont; Bompiani. *Dictionnaire des ouvres de tous les temps et de touts les pays*. Paris: Société d'éditons de dictionnaires et enciclopédies, s. d. Sobre Scarron Cf. Scarron, Paul. In: Laffont; Bompiani. *Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de touts les pays*. Paris: Robert Laffont, s. d.

memória do que com o poema satírico do século XVII. Mas, tanto o *Virgile* como o *Orphée* eram consideradas por Machado como obras burlescas e o perigo de sua comédia receber a mesma classificação era naquele contexto real. Fazia-se, pois, conveniente esclarecer este ponto aos que, "dando ao título da comédia uma errada interpretação", eventualmente considerassem sua peça inscrita neste gênero, para Machado, inferior. Portanto, afastando-se do ator Vasques, que em 1868 fará grande sucesso no Rio de Janeiro com o seu *Orfeu na roça*, uma paródia da paródia mitológica de Offenbach, Machado de Assis, em 1865, almejando afastar-se do burlesco da opereta francesa, oferecia ao respeitável público uma espécie de contra-paródia respeitável e elegante.

No entanto, uma leitura atenta nos mostra que por baixo de casacas e alexandrinos, os deuses de Machado de Assis aparentavam-se em certos aspectos aos deuses de Offenbach, Crémieux e Havély. Como observamos, é notória na opereta francesa a pouca ou quase nenhuma moral dos deuses no que diz respeito à fidelidade conjugal. Na peça de Machado as "cousas" não se dão de modo muito diferente. Lembremos que em *Os deuses de casaca* Júpiter era casado com Juno, mas suspirava por Diana, enquanto Apolo, filho de Júpiter, suspirava pela madrasta e Marte tinha uma queda por Vênus que, por sua vez, havia sido esposa de Vulcano. Assim sendo, mesmo negando de maneira explícita o burlesco e de maneira implícita, como sugiro, o burlesco de *Orphée aux enfers*, Machado acaba por aproximar-se do enredo dessa opereta. Isso posto, passemos ao estudo da encenação e recepção crítica de *Os deuses de casaca*.

7.1. Dos saraus da Arcádia Fluminense ao volume Os deuses de casaca

De acordo com Jean-Michel Massa os saraus da Arcádia Fluminense foram organizados em virtude das comemorações, no Rio de Janeiro, do centenário do nascimento de Bocage. Naquele momento, em que "Bocage era o homem do dia", como nos conta Massa, José Feliciano de Castilho convocou uma reunião na qual se decidiu que seria erigido um monumento naquela cidade em homenagem ao árcade lusitano. No entanto, nessa noite em que Machado de Assis, um freqüentador assíduo de saraus e reuniões desse tipo, declamou duas poesias, deliberou-se também pela criação de uma associação denominada Arcádia Fluminense. Na ocasião, o cargo de

presidente fora delegado a José Feliciano de Castilho, que teria como auxiliares os secretários Reinaldo Carlos Montoro e Candido Bellegarde[558].

A primeira reunião da Arcádia Fluminense deu-se pouco mais de um mês mais tarde, a 14 de outubro de 1865, nos salões do Club Fluminense. E, ao contrário de outras associações do gênero, essa permitia a presença de senhoras em suas reuniões. Assim, nesta reunião, segundo Massa, Machado de Assis mais uma vez recitou versos, sendo muito aplaudido por damas e cavalheiros. De modo semelhante, também na segunda reunião da Arcádia, realizada a 29 de novembro, nosso poeta receberia muitos aplausos, desta vez pela composição de um hino, musicado por José Amat, que celebrava a vitória brasileira em Uruguaiana[559]. Assim sendo, a comédia *Os deuses de casaca* seria uma das atrações da terceira e última reunião da Arcádia Fluminense realizada a 28 de dezembro de 1865[560].

Os artigos jornalísticos que trataram longamente dessa reunião artística e literária também dedicaram algumas linhas à encenação da comédia de Machado de Assis. Assim, temos justamente nesses textos os primeiros registros da recepção crítica de *Os deuses de casaca*. Registros em certos casos abreviados, como o legado pelo *Diário do Rio de Janeiro*, a 01 de Janeiro de 1866, cinco dias depois de realizado o sarau. O folhetinista anônimo do *Diário* nos conta que depois que o Sr. Ribeiro cantou um trecho da ópera *Norma* de Bellini representou-se a peça de Machado de Assis:

> Depois teve lugar a representação da comédia do Sr. Machado de Assis. *Os deuses de casaca*, cujos papéis foram confiados a sócios da Arcádia, que aliavam as duas condições indispensáveis nestas cousas: a inteligência natural e os hábitos de salão. Sabemos que os ensaios da comédia foram dirigidos por um dos sócios da Arcádia, excelente poeta lírico e dramático, a cujos esforços se devem o bom resultado da representação[561].

Por meio dessas linhas pouco sabemos sobre a peça. Apenas somos informados que os personagens de *Os deuses de casaca* foram interpretados por sócios da Arcádia, e que o ensaiador, "excelente poeta lírico e dramático", também se inscrevia entre esses sócios. Porém,

[558] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 486-487.
[559] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 488-489.
[560] Um texto publicado no *Correio Mercantil*, a 2 de janeiro de 1866, nos oferece uma descrição pormenorizada deste último sarau da Arcádia Fluminense. Cf. Arcádia Fluminense, *Correio Mercantil*, 02/01/1866, p. 3. Este texto foi transcrito nos anexos deste trabalho.
[561] *Diário do Rio de Janeiro*, 01/01/1866, p. 3.

um artigo publicado no *Correio Mercantil* nos traz informações mais detalhadas sobre a encenação da peça ao comentar a primeira parte do sarau:

> 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 humanamente os deuses, e os intérpretes do seu pensamento falaram a terra na linguagem de Olimpo.
> Os ouvintes vitoriaram-os, 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[562].

O folhetinista se recente de não dispor de espaço suficiente para tratar convenientemente da composição de Machado de Assis. Sabemos também que Machado, o "simpático poeta" que havia escrito e ensaiado a representação, foi aplaudido "com entusiasmo e justiça". Passados cinco dias, a 7 de janeiro, era a vez de Vercingetorix rasgar elogios à composição e ao dramaturgo, o "engenhoso autor das *Crisálidas*", nas páginas da *Semana Illustrada*:

> Ao Sr. Machado de Assis, o engenhoso autor das *Crisálidas* e de tantas outras belas composições, que circulam na república das letras como 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 invejável 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*[563]

Notemos que, para Vercingetorix, Machado de Assis era percebido como um nome já consolidado da república das letras brasileiras, porém, um nome que ao mesmo tempo ainda era uma promessa não realizada no âmbito do teatro nacional, um teatro que, no entender do folhetinista, vivia sob a "tutela de traduções". No entanto, a comédia *Os deuses de casaca* foi

[562] *Correio Mercantil*, 02/01/1866, p. 3.
[563] *Semana Illustrada*, n. 265, 7/01/1865, p. 3.018.

também festejada após sua publicação, ainda em janeiro de 1866. Passemos, deste modo, a tratar da publicação e recepção crítica desta comédia em volume.

Como vimos no caso de *Quase ministro*, publicada originalmente no *Almanak Illustrado da Semana Illustrada*, as relações de Machado de Assis com irmãos Fleiuss e Carlos Linde eram bem estreitas por aquele período. Tanto que a comédia *Os deuses de casaca* foi editada pela Tipografia do Imperial Instituto Artístico que, como sabemos, tratava-se de um empreendimento gráfico ligado aos editores da *Semana Illustrada*. Notemos, neste sentido, que este volume[564], se tomado em comparação com as peça de Machado de Assis anteriormente impressas – ou seja, *Desencantos*[565], pelo editor Paula Brito, em 1861, e *Teatro de Machado de Assis*[566], pela Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, em 1863 –, possuía qualidade, tanto no que se refere ao papel como à impressão, infinitamente superior. Assim sendo, a primeira notícia que temos do volume contendo a comédia *Os deuses de casaca* trata-se de uma nota publicada na "Gazetilha" do *Jornal do Commercio* de 12 de Janeiro de 1866:

> – POESIA. – O senhor Machado de Assis publicou sua comédia *Os deuses de casaca* representada no último sarau da *Arcádia Fluminense*. É uma chistosa sátira em verso alexandrino. Forçados os deuses do paganismo a fazerem-se homens por não poderem mais sustentar sua divindade, assina-lhes o poeta neste mundo os papéis que reputa mais consentâneos ao caráter que lhes atribuía a fábula.
> Assim Marte, largando o broquel e a lança vem entre os humanos entregar-se a guerra do papel e faz-se jornalista, e seu amigo Vulcano, desesperando de achar consumo para seus raios, torna-se fabricante de penas de aço. Apolo quer continuar a dar as leis do belo e do gosto e arvora-se em crítico. Proteu e Mercúrio tornam-se políticos. Cupido é sempre o amor transformado em *elegante*, e Júpiter, que somente renuncia a divindade quando se vê só e abandonado de todos, escolhe uma profissão elevada e nobre e vai ser banqueiro[567].

O autor dessa "Gazetilha" procurava inteirar seu leitor do enredo da peça, utilizando boa parte do espaço da nota para traçar um resumo da mesma. No entanto, o que acredito ser digno de atenção é fato do redator se utilizar da abertura "– POESIA" para se referir à comédia, um indício da pouca teatralidade do texto machadiano, por um lado, e da maneira como o livro poderia ser

[564] Assis, Machado de. *Os deuses de casaca*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1866. Localização: 80, 1, 6. Acervo de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Este exemplar da Biblioteca Nacional foi autografado por Machado de Assis em dedicatória a Francisco Paz.
[565] Assis, Machado de. *Desencantos*, phantasia dramática. Rio de Janeiro: Paula Brito, Editor, 1861. Localização: 80, 1, 1. Acervo de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
[566] Assis, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*, Volume 1. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1863. Localização: 80, 1, 3. Acervo de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
[567] *Jornal do Commercio*, 12/01/1866, p. 1. Grifos do autor.

lido e apreciado, por outro. O fato é que depois da publicação desta "Gazetilha", os anúncios da venda da comédia de Machado de Assis começaram a ser publicados nos grandes jornais da Corte. O *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo, imprimiu entre janeiro e fevereiro de 1866 nada menos que dezessete anúncios da venda de *Os deuses de casaca*[568].



OS DEOSES DE CASACA

Comedia por Machado de Assis

vende-se nas livrarias do Instituto Artistico, largo de S. Francisco de Paulo n. 16; Garnier, rua do Ouvidor n. 69; Pinto, na mesma rua n. 87; Brandão, rua da Quitanda n. 70; Laemmert, na mesma rua n. 77. Preço 1$000.

ATTENÇÃO.

Jornal do Commercio, 13/01/1866, p. 3.



Os deuses de casaca

COMEDIA POR MACHADO DE ASSIS

Vende-se nas livrarias do Instituto Artistico, largo de S. Francisco de Paula n. 16; Garnier, rua do Ouvidor n. 69; Pinto, na mesma rua n. 87; Brandão, rua da Quitanda n. 70 e Laemmert, na mesma rua n. 77. Preço 1$.

Correio Mercantil, 13/01/1866, p. 4.



OS DEUSES DE CASACA

COMEDIA

POR

MACHADO DE ASSIS

Vende-se no Instituto Artistico, largo de S. Francisco de Paula n. 16; Garnier, rua do Ouvidor n. 69; Brandão, rua da Quitanda n. 70; Pinto, rua do Ouvidor n. 87; Laemmert, rua da Quitanda n. 77.

Preço . . . 1$000

Diário do Rio de Janeiro, 14/01/1866, p. 3.

Figura 10 – Anúncios da venda do volume *Os deuses de casaca*.

Por meio dos anúncios somos informados que a peça era vendida a 1$000 (mil réis) e que o leitor interessado em adquirir o volume poderia se dirigir a diversos estabelecimentos do Rio de Janeiro, como por exemplo, as livrarias Garnier e Laemmert. Mas, além das folhas diárias,

[568] Localizei um total de dezessete anúncios entre 14 de Janeiro e 27 de fevereiro de 1866 publicados no *Diário do Rio de Janeiro*. Cf: *Diário do Rio de Janeiro*, 14/01/1866, p. 3; 16/01/1866, p. 3; 17/01/1866, p. 4; 18/01/1866, p. 3; 19/01/1866, p. 4; 21/01/1866, p. 3; 24/01/1866, p. 3; 25/01/1866, p. 3; 03/02/1866, p. 4; 04/02/1866, p. 4; 07/02/1866, p. 4; 08/02/1866, p. 3; 09/02/1866, p. 3; 12/02/1866, p. 3; 17/02/1866, p. 3; 25/02/1866, p. 4; 27/02/1866, p. 4.

também a *Semana Illustrada* dos irmãos Fleuiss e Carlos Linde publicou um anúncio da venda de *Os deuses de casaca*[569], no mesmo número em que a revista estampava uma charge de Henrique Fleuiss referindo-se à comédia:



Figura 11 – Desenho de Henrique Fleiuss sobre a comédia *Os deuses de casaca*, *Semana Illustrada*, n. 267, 21/01/1866.

Como podemos supor, era do interesse dos editores da *Semana Illustrada*, por justamente estarem ligados à Tipografia do Imperial Instituto Artístico, que a comédia alcançasse um bom êxito nas vendas. Entretanto, a comédia fora bem recebida até mesmo em Portugal, onde M. Pinheiro Chagas publicou, em Lisboa, elogiosas considerações sobre *Os deuses de casaca* na seção "Letras e Artes" do *Anuário do Arquivo Pitoresco*, em março de 1866. Pinheiro Chagas afirmava que já conhecia alguns escritos de Machado de Assis e que havia "simpatiz[ado] vivamente com o escritor", sobretudo após ter lido "uns formosos versos, *A Corina*, publicados na *Revista Contemporânea*", bem como "um artigo solto que ele escreveu a propósito dos

[569] *Semana ilustrada*, n. 267, 21/01/1866, p. 3.034.

Primeiros amores e Bocage, do nosso grande Mendes Leal". Pinheiro Chagas também salientava que esses "fragmentos do seu lavor literário revela o que mais valia tem neste confuso exame da literatura, uma individualidade pronunciada e característica"[570], e, em seguida, acrescentava:

> É uma individualidade simpática! A juventude a transbordar dos versos em torrentes de apaixonado lirismo, da crítica em fervente e ingênuo entusiasmo! Elegância despretensiosa no dizer! Sorriso fino, veia humorística, viveza de estilo, originalidade no pensamento! A literatura brasileira tem defeitos inerentes aos seus próprios predicados. É declamatória porque exagera a eloqüência, é gongórica porque não pode conter o ardor da fantasia. Contudo devemos confessar que freqüentes vezes, até nos trechos dos seus mais notáveis escritores, chegamos a fatigar-nos desse vôo por alturas tão remontadas, e que, não podemos deixar de nos sorrir dessas galas de linguagem, pompeiadas a propósito de tudo, num discurso acadêmico e na alocução de um regedor, no elogio histórico de um grande homem e no *toast* de um banquete. Machado Assiz [sic] não possui nem a mais leve sombra deste defeito; a sua índole é até de todo avessa a estes recamos despropositados, e não sei mesmo se diga que é muito possível que a eloqüência empolada de algum Marini brasileiro desinche de súbito ao divisar nos lábios de Machado Assiz o sorriso malicioso, que diz tão bem com a sua fisionomia literária. Não nos esqueçamos que este escritor é um dos mais distintos, senão o mais distinto, dos folhetinistas do Império[571].

Para Pinheiro Chagas, Machado de Assis se distanciava substancialmente dos demais literatos brasileiros, até mesmo dos "mais notáveis escritores" da ex-colônia, na medida em que, ao contrário desses últimos, o jovem evitava o "vôo por alturas tão remontadas", as "galas de linguagem", as "pompeiadas a propósito de tudo", entre outros "defeitos". Por fim, após tais elogios, Chagas procura informar o leitor lusitano do *Anuário* que Machado era "um dos mais, senão o mais distinto, dos folhetinistas do Império". Dito isso o autor passava a tecer suas considerações a propósito da comédia *Os deuses de casaca*, que sem embargo de alguns defeitos, era, de acordo com Pinheiro Chagas, obra de um folhetinista consumado:

> O folheto de que damos agora notícia aos leitores do *Anuário*, é uma comédia n'um ato, intitulada *Os deuses de casaca*, e podemo-la considerar como uma completa manifestação do seu talento, revelado por todas as suas faces, elegante, humorística, poética, maliciosa e delicada. A idéia é graciosíssima, e digna de Henrique Heine: os deuses, expulsos do Olimpo, conspiram para o reconquistarem, mas vêem-se retidos na terra por milhares de liames, que a pouco e pouco os foram enlaçando, e de que já se não podem desprender. Assim, todos satisfeitos com a sua posição de emigrados, abandonaram Júpiter, que não

[570] *Anuário do Arquivo Pitoresco*, Lisboa, n. 27, Março, 1866, p. 213. Disponível em: <HTTP://books.google.com/>. Acesso em 29/11/2009.
[571] *Anuário do Arquivo Pitoresco*, Lisboa, n. 27, Março, 1866, p. 213. Disponível em: <HTTP://books.google.com/>. Acesso em 29/11/2009.

> tem remédio senão resignar-se também e fazer-se banqueiro. Como vêem, a idéia é perfeitamente de folhetinista, e presta-se às mais caprichosas e engraçadas variações. Parece-me, contudo, que o Sr. Machado Assiz não tirou todo o partido que podia tirar da sua idéia, e que nessa mina de folhetins deixou por explorar muito veio precioso.
> Ainda assim, a comédia tem rasgos felicíssimos, e está sobretudo escrita num estilo tão elegante, tão despretensioso, tanto à Musset enfim; os alexandrinos correm com tanta fluência, a frase arredonda-se com tanto primor, lampeja o estilo tão feiticeira luz, que não podemos deixar de recomendar esta peça como uma das mais graciosas composições de que a nossa literatura (luso-brasileira) se ufana[572].

Na parte final de sua análise Pinheiro Chagas procura estreitar a comparação entre Machado de Assis e Alfred de Musset, afirmando que o prólogo de *Os deuses de casaca* possuía um "certo parentesco distante com o prólogo, não menos gracioso, do *Spectacle dans un fauteuil*". Por fim, Pinheiro Chagas se lamentava por não dispor de espaço suficiente em seu folhetim para transcrever o aclamado prólogo da comédia de Machado de Assis. Pouco depois, a 15 de abril de 1866, o trecho do artigo de Pinheiro Chagas sobre *Os deuses de casaca* foi transcrito na íntegra pela *Semana Illustrada* como parte, suponho, da estratégia de divulgação da comédia de Machado de Assis empreendida pelos editores dessa revista[573].

Entretanto, a comédia *Os deuses de casaca* foi escrita, encenada e publicada num momento em que o teatro no Rio de Janeiro, ao menos da maneira como concebido pelos literatos fluminenses, passava por transformações significativas por meio das quais os gêneros de teatro ligeiro e musicado soterravam literalmente o projeto realista de Machado, Alencar, Bocaiúva e companhia. Nesta conjuntura, extremamente adversa para esses homens de letras – que, lembremos, a uma década, deste as primeiras noites do Ginásio, em 1855, se rendiam aos encantos e possibilidades da "escola moderna" –, podemos observar alterações substancias na maneira como esses mesmos literatos concebiam e produziam literatura. Após o malogro da estética realista, diante de sucessos demolidores como o *Orphée aux enfers* no Alcazar ou as cenas cômicas do ator Vasques, José de Alencar retomará a escrita sistemática de romances e Machado de Assis se lançará a escrita de contos, sobretudo a partir de 1864 no *Jornal das Famílias*.

Mas ao mesmo tempo em que fazia teatro, nosso autor já se exercitava nesse gênero literário. São, portanto, destas primeiras narrativas que trataremos no capítulo seguinte, observando de que modo nosso escritor em formação iniciou sua profícua carreira de contista.

---

[572] *Anuário do Arquivo Pitoresco*, Lisboa, n. 27, Março, 1866, p. 213. Disponível em: <HTTP://books.google.com/>. Acesso em 29/11/2009.
[573] *Semana Illustrada*, n. 279, 15/04/1866, p. 3.129-3.130.

CAPÍTULO III

Aos contos, aos contos!

Do romance ao teatro, é um passo
e eu não tenho grande dificuldade em dá-lo.

Machado de Assis[574].

Podemos iniciar esse capítulo partindo da análise de um desenho de Henrique Fleuiss publicado na *Semana Illustrada* a 21 de dezembro de 1862. Neste desenho podemos apreender bem a dimensão das transformações que a cena teatral fluminense sofria no momento em que a escola realista, preferida de literatos como Machado de Assis, era preterida pelo respeitável público em favor de outro modelo de espetáculo:



Moleque —Não posso comprar bilhete, nhonhô, o povo é muito, e o Vasques neste seu beneficio tira o pé do todo. Parece a casa nos dias da distribuição da *Semana Illustrada*.
Senhor —E' signal que entre nós tambem se aprecia o merito e os artistas, quando estes realmente o são, e que a indifferença não é tão grande como se apregoa geralmente. Acoroçoai os homens de talento, q elles apparecerão em chusma, disse um celebre escriptor.

Figura 12 – Teatro Ginásio. Desenho de Henrique Fleuiss. *Semana Illustrada*, ano 3, n. 106, 21/12/1862.

[574] Crônica, *O Futuro*, n. 7, 15/12/1862, p. 235.

Como podemos observar o Dr. Semana e seu inseparável Moleque espiavam a "enchente" que se encaminhava em direção à bilheteria do Teatro Ginásio, antigo reduto da "escola moderna" no Rio de Janeiro. Enquanto a multidão se acotovelava, vemos ao fundo o bilheteiro, visivelmente apreensivo, exclamando em letras capitais "NÃO HÁ MAIS BILHETES!". Notemos também que o cartaz afixado à parede informava, também em letras capitais, que o espetáculo da noite tratava-se de um "BENEFÍCIO DO ATOR VASQUES". E, o diálogo entre o Dr. Semana e o Moleque, presente na legenda, completava o quadro:

> *Moleque* – Não posso comprar bilhete, nhonho, o povo é muito, e o Vasques neste seu benefício tira o pé do lodo. Parece a nossa casa nos dias da distribuição da *Semana Illustrada*.
> *Semana* – É sinal que entre nós também se aprecia o mérito e os artistas, quando estes realmente o são, e que a indiferença não é tão grande como se aprega geralmente. *Acoroçoai os homens de talento, que eles aparecerão em chusmas*, disse um célebre escritor[575].

O Dr. Semana, que apreciava e buscava animar os verdadeiros artistas, como o ator Vasques, ficaria de fora da récita daquela noite, pois o Moleque, a exemplo dos que se aglomeravam na porta do teatro, não conseguiu comprar um bilhete. No entanto, como afirmei a pouco, esse desenho é um formidável documento de um período em que a cena teatral começava a se afastar, a passos cada vez mais largos, diga-se de passagem, do projeto traçado pelos literatos fluminenses. Por conseguinte, enquanto as francesas e as operetas do Alcazar, os atores cômicos e companhias circenses atraiam cada vez mais a atenção do grande público, esses homens de letras, defensores da alta comédia com fins moralizadores, iam paulatinamente se desiludindo com os novos e, para eles, inesperados rumos do teatro no Rio de Janeiro. Neste sentido, são esclarecedoras as palavras da historiadora Silvia Cristina Martins de Souza:

> Quando a partir dos anos 1860, novos gêneros dramáticos começaram a se popularizar e a conquistar espaços próprios na cena fluminense, aqueles literatos viram-se diante de uma situação que não estava em seus planos. Afinal, esta propagação desnudou-lhes os limites de sua própria atuação e a eficácia da atuação de agentes sociais os quais se procurou manter afastados daquele processo, bem como a de certos literatos que, numa espécie de contramão do caminho idealizado por seus pares, negavam as representações por eles veiculadas[576].

[575] *Semana Illustrada*, ano 3, n. 106, 21/12/1862.
[576] Souza, Silva Cristina Martins. *As noites do Ginásio*, op. cit., p. 310.

Do mesmo modo podemos considerar alguns escritos críticos de Machado de Assis, posteriores a meados da década de 1860, como reflexões importantes sobre esse processo de falência do projeto realista. Lembremos neste caso da maneira como o autor se referia ao teatro, em 1873, em sua *Notícia da Atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade*, célebre artigo publicado originalmente no periódico *Novo Mundo*, em Nova Iorque:

> O Teatro
>
> Esta parte pode reduzir-se a uma linha reticência. Não há atualmente teatro brasileiro; nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores?[577]

Para Machado, em um contexto em que dominava a "cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa" o teatro, entendido como literatura dramática, tornara-se nada menos que uma linha de reticências. Mas, se voltarmos a 1866, em um texto publicado no *Diário do Rio de Janeiro* pouco depois da publicação de *Os deuses de casaca*, observaremos que Machado não traçava considerações muito diversas das publicadas em 1873:

> Há uns bons trinta anos o *Misantropo* e o *Tartufo* faziam as delícias da sociedade fluminense; hoje seria difícil *ressuscitar* as duas imortais comédias. Quererá isto dizer que, abandonando os modelos clássicos, a estima do público favorece a reforma romântica ou a reforma realista? Também não; Molière, Vitor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas platéias alguns espectadores; nada mais. Que os poetas dramáticos já desiludidos da cena, contemplem atentamente este fúnebre espetáculo; não os aconselhamos, mas é talvez agora que tinha cabimento a resolução do autor das *Asas de um anjo*: quebrar a pena e fazer dos pedaços uma cruz[578].

Naquele momento nem o modelo clássico, muito menos o romântico ou realista seria capaz de reascender, de acordo com Machado, o interesse da sociedade fluminense pelo teatro. Entenda-se que Machado não se referia ao teatro popular a exemplo do escrito e encenado por atores cômicos, como o Vasques, que, como vimos na gravura de Fleuiss, ia de vento em popa.

[577] Assis, Machado de. *Machado de Assis do Teatro*, op. cit., p. 531-532.
[578] *Diário do Rio de Janeiro*, 13/02/1866, p. 3. Grifos do autor.

Machado de Assis referia-se, portanto, ao teatro dos "poetas dramáticos", daqueles que, diante desse quadro totalmente adverso, poderiam muito bem, como aconselhou José de Alencar, o autor de *Asas de um anjo*, "quebrar a pena e fazer dos pedaços uma cruz". Entretanto, sem embargo do impulso, ao que me consta, nenhum deles efetivamente quebrou sua pena, muito pelo contrário.

Deste modo, neste último capítulo veremos como o produto da recepção crítica do teatro de Machado de Assis, ante outros sucessos encenados no mesmo período, bem como o esgotamento do teatro realista, ante a emergência dos gêneros teatrais ligeiros e musicados no Rio de Janeiro, foram definitivos para o redirecionamento do projeto literário de nosso autor. Conseqüentemente, retomarei a escassa produção de contos de Machado entre 1859 e 1862, tentando observar como o autor ia, por assim dizer, aprendendo a manejar a prosa de ficção. Como veremos adiante, Machado de Assis manteve-se coerente com seu projeto político-literário, iniciando a experimentação da sátira política por meio de um novo gênero literário que não o teatral. Em síntese, o autor começava a descobrir outras formas de dizer as "cousas".

Consideremos igualmente que por esse período, entre as décadas de 1850-60, como nos mostra Sílvia Maria Azevedo, o próprio conto ainda não gozava de grande prestígio entre os literatos fluminenses. De acordo com a autora, o gênero não encontrou grandes dificuldades ao ser introduzido no Brasil, entre 1836 e 1842, quando um conhecido grupo de escritores românticos – composto por Justiniano José da Rocha, Francisco Salles Torres-Homem, Gonçalves de Magalhães, entre outros – passou a divulgá-lo na imprensa periódica do Rio de Janeiro. Assim foram nas páginas d'*O Chronista* e do *Jornal dos debates*, que os leitores encontraram as primeiras narrativas do gênero, principalmente traduções de escritores franceses[579]. Porém, acrescenta Azevedo que não bastou o esforço desses jornais em disseminar o novo gênero e "seus cultores estrangeiros para que os nossos escritores passassem a escrever textos que pudessem ser chamados de conto". Para que isso acontecesse fazia-se necessário "o aprendizado das leis que regem a criação do conto e, em seguida, a prática de escrever contos de forma que o gênero ganhasse identidade nacional e estatuto literário"[580].

[579] Azevedo, Silvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis:* do jornal das famílias aos contos e histórias em livro. 187 f. Tese (Doutorado)– FFLCH, USP, São Paulo, 1990. p. 16-17.
[580] Azevedo, Silvia Maria. *A trajetória de Machado de* Assis, op. cit., p. 19.

Ressalta Azevedo que entre 1850 e 1860 era o romance que se encontrava em "maior expansão"[581]. O caso de Machado de Assis em partes ilustra essa afirmativa, visto que no período demarcado pela autora sua produção de contos é, como vimos, bem restrita. Somente a partir de 1864, com o ingresso de Machado no *Jornal das Famílias*, é que sua produção de contos se tornará sistematizada[582]. No entanto, acredito que além do romance, como defende Azevedo, também o teatro, e conseqüentemente o amplo projeto de intervenção social ao qual ele se vinculava, pôde, nesse período, ter desviado a atenção dos literatos do gênero conto. Outro caso que o mesmo exemplo machadiano pode novamente muito bem ilustrar.

Como vimos no capítulo anterior, até fins de 1863, o teatro fazia-se mais constante na produção de Machado de Assis. Podemos, pois, afirmar que esse autor era antes dramaturgo que contista. Situação que se alterará a partir de 1864, quando já no *Jornal das Famílias,* será o contista que suplantará o dramaturgo. Lembremos igualmente que *Ressurreição*, o primeiro romance de Machado, virá a público apenas uma década mais tarde, em 1872. Portanto, podemos previamente concluir que o próprio Machado de Assis talvez tenha sido o primeiro a não seguir o conselho de Alencar, preferindo, diante do malogro da escola realista e do seu teatro, manter sua pena intacta, para que com ela pudesse se lançar à prosa de ficção.

1. Os primeiros contos n'*A Marmota*

O primeiro conto de Machado de Assis, intitulado *Três tesouros perdidos*, foi originalmente publicado no número 914, de 5 de janeiro de 1858, n'*A Marmota* de Paula Brito. Esse conto ocupava pouco mais de duas colunas, entre as páginas 2 e 3, do bissemanário que, naquela ocasião, publicava no espaço nobre do folhetim o romance *Uma Fatalidade* de Méry, narrativa que se passava na Itália e tratava de condes e reis, à moda dos romances de Alexandre

[581] Azevedo, Silvia Maria. *A trajetória de Machado de* Assis, op. cit., p. 18.
[582] Somente em 1864 Machado de Assis publicará quatro narrativas completas no *Jornal das Famílias*: *Frei Simão*, *Virginius*, *O anjo das donzelas* e *Casada e viúva*; iniciando também a publicação de *Questão de vaidade*. Para uma análise dos contos machadianos publicados no *Jornal das Famílias* ver: Silveira, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis*: leituras e leitores do *Jornal das Famílias*. Dissertação 211 f. (Mestrado em História)– IFCH, Unicamp, Campinas, 2005.

Dumas[583]. Já nas colunas, além romance histórico *Tardes de um pintor ou Intrigas de um Jesuíta* de Teixeira e Sousa[584], publicava-se a primeira parte da narrativa *O Rouxinol*, fábula chinesa traduzida por Bráulio Cordeiro[585]. Assim, ao contrário dessas narrativas com as quais disputava a atenção dos leitores d'*A Marmota*, o pequeno conto de Machado se passava ali mesmo no Rio de Janeiro, aparentemente por aqueles tempos e com personagens típicos da cidade, dentre eles um moleque escravo. Neste sentido, creio que o recurso de nomear os personagens apenas pelas iniciais, ou seja, Sr. X., Sr. F., Sra. E. e Sr. P., utilizado por Machado, tinha por objetivo imprimir certa marca de realidade na escrita ficcional, aproximando o conto da crônica, por exemplo.

O fio condutor de *Três tesouros perdidos* é o adultério. Deste modo, temos que em uma tarde, ao retornar a sua casa, o Sr. X. é surpreendido ao lá encontrar o aflito Sr. F. que, sem pestanejar se lança sobre o recém-chegado acusando-o de cortejar sua esposa, a Sra. E. Acuado, X. diz ser inocente, mas para F., que já estava com a pistola carregada nas mãos, não havia dúvidas que era ele o mesmo sujeito que por duas vezes vira sair furtivamente de sua casa na Andaraí. F. então impõe que X. deixe a Corte naquele exato momento, ou, caso contrário, iria matá-lo ali mesmo. Entre a pistola e o cavalo, nosso amedrontado personagem escolhe o cavalo. Além do mais, não seria esse um grande sacrifício, na medida em que X. acabava por o útil ao agradável, pois há tempos nutria um grande desejo de conhecer as Minas Gerais. O momento seria, portanto, oportuno, não fosse um detalhe: não dispunha de dinheiro para a viagem.

Contudo, isso não seria um empecilho, pois sendo F. um marido prevenido, saca sua bela carteira de couro da Rússia contendo dois contos de réis e a oferece a X. para que ele parta naquele mesmo dia. F. queria de fato se ver livre do suposto amante de sua esposa. E, também sem pestanejar, X. aceita o dinheiro. Deste modo, enquanto F. descia as escadas resoluto, nosso viajante prepara-se para partir. O narrador nos informa que o marido passara o resto da tarde e noite fora e que ao retornar a sua casa encontra sob a mesa uma carta de sua esposa. A missiva

[583] Publicado n'*A Marmota* a partir do n. 858, acompanhei a publicação deste romance somente a partir do n. 913. Cf. *A Marmota*, n. 913, 01/01/1858, p. 1-2; n. 914, 05/01/1858, p. 1-2; n. 915, 08/01/1858, p. 1-2; n. 916, 12/01/1858, p. 1-2; n. 917, 15/01/1858, p. 1-2; n. 918, 19/01/1858, p. 1-2; n. 919, 22/01/1858, p. 2-3.

[584] *Tardes de um pintor* começa a ser publicado n'*A Marmota* no n. 821, de 13 de fevereiro de 1857, sendo a publicação interrompida pouco depois, no n. 823 de 20 de fevereiro. No entanto, Paula Brito retoma a publicação deste longo romance durante o ano de 1858 e em boa parte de 1859, sendo o último capítulo publicado n'*A Marmota*, n. 1.063, de 10 de junho de 1859. Ainda em 1859, publicam-se, no mesmo periódico, outros dois romances de Teixeira e Souza: *O filho do pescador* e *Maria ou a menina roubada*. Cf. *A Marmota*, n. 1.605, 17/06/1859; *A Marmota*, n. 1.096, 04/10/1859.

[585] Como nos informa a nota publicada após o último capítulo, *O Rouxinol* foi traduzido por Bráulio J. M. Cordeiro a partir da *Ilustração Francesa*. Cf. A *Marmota*, n. 920, 26/01/1858, p. 3.

era clara: "Meu caro esposo! Parto no paquete, em companhia do teu amigo P... Vou para a Europa. Desculpa a má companhia; pois melhor não podia ser. Tua E". O nó estava desfeito, de fato X. não era culpado, e sim o "amigo" P. Transtornado com a notícia F. tenta primeiramente correr atrás do paquete para tentar reaver a esposa, mas este já havia levantado âncora às 8h00. Decide então reaver a carteira e os dois contos, mas ao chegar à casa de X. é informado pelo moleque que seu senhor já tinha partido para a província. Em virtude desse qüiproquó todo, o zeloso marido acaba por perder o juízo; e, ao receber visitas no manicômio, diz sempre que num só dia perdera três tesouros: a esposa, o amigo e uma bela carteira russa recheada com dois contos de réis, "encantadoras notas... que bem podiam aquecer-me as algibeiras!"[586]

O que podemos notar desta narrativa despretensiosa é o tom leve e cômico empregado por Machado em certas passagens onde o narrador aparece para imprimir certa ironia entre os diálogos. Notemos, neste sentido, que esse narrador aparece relativamente pouco, sendo a narrativa sustentada, sobretudo nas partes iniciais do conto, pelo diálogo entre os personagens X. e F. Assim, o narrador se apresenta de formar mais incisiva nos momentos finais, para justamente contar ao leitor o desfecho que a história ia tomando. Tomemos, pois, como exemplo desse primeiro narrador machadiano, o momento em que F precipita-se sobre X. de arma em punho:

> – Senhor, eu sou F., marido de Snra. D. E.
> – Estimo muito conhecê-lo, respondeu o Snr. X.; mas não tenho a honra de conhecer a Sra. D. E.
> – Não a conhece! Não a conhece!... Quer juntar a zombaria à infâmia?...
> – Senhor!...
> E o Snr. X. deu um passo para ele.
> – Alto lá!
> – Ou o senhor há de deixar esta corte, ou vai morrer como um cão!
> – Mas, senhor, disse o Snr. X., a quem a eloqüência do Snr. F. tinha produzido um certo efeito: que motivo tem o senhor...
> – Que motivo! É boa! Pois não é um motivo andar o senhor fazendo a corte a minha mulher?
> – A corte a sua mulher! Não compreendo!
> – Não compreende! Oh! Não me faça perder a estribeira.
> – Creio que se engana...
> – Enganar-me... É boa!... mas eu o vi... sair duas vezes de minha casa...
> – Sua casa!
> – No Andarahy... por uma porta secreta... Vamos! Ou...
> – Mas, senhor, há de ser outro que se parece comigo...
> – Não; não; é o senhor, mesmo... Como escapar-me este ar de tolo, que ressalta de toda a sua cara? Vamos, ou deixar a cidade, ou morrer... Escolha!

[586] *A Marmota*, n. 914, 05/01/1858, p. 3.

> Era um dilema. O Snr. X. compreendeu que estava metido entre um cavalo e uma pistola: pois toda a sua paixão era ir à Minas. Escolheu o cavalo[587].

A intromissão, por assim dizer, do narrador no diálogo é usada para aumentar o efeito cômico da cena. Por exemplo, logo no início do fragmento, o acuado X. diz "– Mas, senhor, *disse o Sr. X., a quem a eloqüência do Sr. F. tinha produzido um certo efeito*: que motivo tem o senhor...", a eloqüência de que fala o narrador refere-se à pistola que F. trazia em suas mãos, obviamente não à retórica dessa personagem. Neste sentido, notemos que o Machadinho foi também de certo modo habilidoso em armar uma pequena intriga folhetinesca que, como percebemos, acaba por frustrar as expectativas de um leitor, ou leitora, havido por um desfecho feliz. Afinal o anticlímax cômico, representado pela fuga da Sra. E. com o amigo de seu marido é certamente a marca desta narrativa sem pretensões maiores que justamente divertir os leitores da folha de Paula Brito.

Demoraria, pois, mais de um ano para que outro conto assinado por Machado de Assis, dessa vez uma tradução, fosse novamente publicado nas páginas do mesmo periódico. Deste modo, a 10 de maio de 1859, logo na primeira página d'*A Marmota*, imediatamente abaixo de mais um anúncio dos periódicos e livros vendidos por Paula Brito, podia-se ler:

> O Snr. *Machado de Assis*, cujo nome e de cujas produções literárias já os nossos leitores têm conhecimento, pelo que de sua pena se tem publicado; mimoseou-nos com a seguinte tradução, que muito lhe agradecemos, cujo trabalho não é, como o título diz uma
>
> BAGATELA[588].

Naquele momento, podemos considerar que o tradutor oficial d'*A Marmota* era Bráulio Cordeiro, pois entre 1858 e 1859, esse, ao que tudo indica, tradutor profissional a serviço de Paula Brito, assinou aproximadamente vinte traduções entre artigos e, sobretudo, narrativas curtas. Dentre as últimas citemos os contos *Por um charuto*[589], *O tear da avó*[590], *Uma emoção*[591], *Duas mães para uma filha*[592], *As empadinhas do príncipe de Brodedin*[593], entre outros que, uma

[587] *A Marmota*, n. 914, 05/01/1858, p. 2.
[588] *A Marmota*, n. 1.054, 10/05/1859, p. 1. Grifos do autor.
[589] Publicada dos números 950 a 952 d'*A Marmota*, entre 11/05/1858 e 18/05/1858.
[590] Publicada dos números 955 a 957 d'*A Marmota*, entre 25/05/1858 e 04/06/1858.
[591] Publicada dos números 962 a 965 d'*A Marmota*, entre 22/06/1858 e 03/07/1858.
[592] Publicada dos números 1.040 a 1.045 d'*A Marmota*, entre 22/03/1859 e 08/04/1859.
[593] Publicada dos números 1.048 a 1.054 d'*A Marmota*, entre 19/04/1859 e 10/05/1859.

vez coligidos pelo editor Paula Brito, formavam volumes como *A Biblioteca das Senhoras*, vendido a 1$500 (mil e quinhentos réis) ainda em 1859[594]. Entretanto, seria extremamente difícil precisarmos os autores, bem como as origens desses textos. Poucos deles apresentavam essas indicações, como no caso de *A Expiação* de certo Henrique Nevier, traduzido por Bráulio Cordeiro[595], *O Café* traduzido pelo próprio Paula Brito do *Almanach des dames e demoiselles*[596] ou o conto *O Rouxinol* também traduzido por Bráulio Cordeiro da *Ilustração francesa*[597]. E, infelizmente, para o nosso caso, o conto traduzido por Machado de Assis não se inscrevia entre esses últimos, o que dificulta uma análise mais completa da narrativa, na qual seria possível demonstrar, por exemplo, o quanto de liberdade o jovem tradutor teve em relação ao texto original, certamente francês[598].

No entanto, se não podemos precisar o autor e a origem do conto, é certo que *Bagatela*, publicada entre 10 de maio e 30 de agosto de 1858,[599] ajustava-se bem ao conjunto das narrativas, na maioria dos casos traduzidas por Bráulio Cordeiro, publicadas n'*A Marmota*. Assim, o enredo simples e por vezes cansativo, porém, repleto de lances folhetinescos, certamente alinhava-se bem ao gosto dos leitores daquele bissemanário.

A *Bagatela* do título é a alcunha que a jovem Gabriela recebera de Máximo, o pintor que a resgatara da miséria e a protegera, apaixonando-se por ela. A história se inicia quando Bagatela vai ao encontro de Henrique d'Auberseint, um pobre poeta e grande amigo de Máximo, para contar-lhe do suicídio que este personagem cometera e entregar-lhe uma carta na qual, além de seus bens, Máximo deixava a seus cuidados a bela Bagatela, com a condição de que a amparasse como a uma irmã. O problema era que Henrique amava a jovem e por mais que ambos venerassem a memória do amigo e benfeitor, era natural que, com o tempo, a inclinação dos jovens ultrapassasse o amor fraternal. Porém, lá estava o falecido Máximo a reger suas vidas, sobretudo por meio da herança legada, a mesma que não os deixava se esquecer do débito que

---

[594] *A Marmota*, n. 1.085, 26/08/1859, p. 4. O primeiro volume da *Biblioteca das Senhoras* compunha-se pelas narrativas: *Uma expiação ou a dedicação paternal*, *Duas mães para uma filha*, *As fatias do Príncipe de Brededin*, *Uma indiscrição* e *O tear da avó*.

[595] Publicada dos números 946 a 946 d'*A Marmota*, entre 27/04/1858 e 07/05/1858.

[596] Publicada dos números 921 a 924 d'*A Marmota*, entre 29/01/1858 e 09/02/1858.

[597] Publicada dos números 914 a 920 d'*A Marmota*, entre 05/01/1858 e 26/01/1858.

[598] Neste sentido, reportemo-nos às palavras de Massa sobre *Bagatelas*: "O texto francês, apesar de numerosas pesquisas, não pode ser localizado, mas trata-se de uma obra menor e muito medíocre". Massa, Jean-Michel, *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., p. 19.

[599] *A Marmota*, n. 1.054, 10/05/1859, p. 1-2; n. 1.055, 13/05/1859, p. 1-2; n. 1056, 17/05/1859, p. 2; n. 1061, 03/06/1859, p. 2-3; n. 1064, 14/06/1859, p. 1-2; n. 1.085, 26/08/1859, p. 3-4; n. 1086, 30/08/1859, p. 2

tinham com o amigo. Deste modo, todos os meses um respeitável e misterioso senhor entregava a Gabriela os 150 francos do rendimento da herança. Tal situação estava se tornando insustentável para os jovens, tanto que Henrique, desesperado, estava prestes a cometer o mesmo ato praticado pelo amigo. No entanto, no momento em que o rapaz estava com a arma apontada para o rosto, Bagatela entra anunciando que uma herança de um parente distante a havia deixado rica! Em virtude disso os dois poderiam enfim se libertar da herança de Máximo.

Neste momento, contudo, também o senhor dos 150 francos mensais, entra em cena e apresenta-se como uma espécie de procurador de Máximo encarregado de zelar pelo bem-estar dos jovens após sua morte. O misterioso senhor entrega aos jovens um dote supostamente legado por Máximo e abençoa a união de ambos. Um mês mais tarde celebrava-se o casamento de Bagatela e Henrique em uma capela da igreja de S. Sulpice, estando lá presente também o tal procurador. Entretanto, a história não acaba ai, como pode estar presumindo o leitor, visto que o tal senhor dos 150 francos era na verdade o pintor disfarçado, que todo o tempo da narrativa estava testando a lealdade de seu amigo e de sua amada. Decepcionado com a traição de Henrique e Bagatela, resta a Máximo somente o suicídio. O que de fato comete tragando uma dose mortal de um possante veneno após pintar e rasgar uma tela.

Questiono-me sobre qual motivo teria levado Machado de Assis a se debruçar sobre um conto com traços tão sombrios como *Bagatela*. Porém, se considerarmos a seqüência literária do autor que se desenhava naquele momento perceberemos em obras como a fantasia inacabada *Odisséia dos vinte anos*, analisada no segundo capítulo, elementos em certos aspectos comuns com essa tradução. Refiro-me neste caso, sobretudo à presença em ambas as obras de poetas e pintores com fortes impulsos byronianos.

Já a terceira narrativa supostamente escrita por Machado de Assis é motivo de hesitação para a crítica no que se refere a sua autoria. Trata-se de "*Magdalena*: romance original por M. de A", publicado em série nas colunas d'*A Marmota* aproximadamente um mês depois de finalizada a publicação de *Bagatela*[600]. Até o momento não se sabe se as iniciais M. de A. que assinam *Madalena* pertencem a Machado de Assis ou a Moreira de Azevedo. Neste sentido, Jean-Michel Massa, endossando a dúvida de Galante de Souza, afirma ter "quase-certeza" que a narrativa é de

[600] O "romance original" *Magdalena* foi publicado nos seguintes números do periódico de Paula Brito: *A Marmota*, n. 1.096, 04/10/1859, p. 3-4; n. 1.097, 07/10/1859, p. 3; n. 1.098, 11/10/1859, p. 3-4; n. 1.099, 14/10/1859, p. 3-4; n. 1.100, 18/10/1859, p. 2-3; n. 1.101, 21/10/1859, p. 2-3; n. 1.102, 25/10/1859, p. 3-4; n. 1.104, 01/11/1859, p. 2-3; n. 1.105, 04/11/1859, p. 2-3.

fato de Moreira de Azevedo, não de Machado de Assis[601]. O biógrafo da juventude de Machado afirma também que somente incluíra esse texto nos *Dispersos de Machado de Assis* tendo em vista colocá-lo "ao alcance dos especialistas"[602]. Posição bem semelhante à de Djalma Cavalcanti que em nota afirma ter incluído *Madalena* no primeiro volume dos *Contos completos de Machado de Assis* "para que o simples leitor ou o pesquisador possam tirar suas próprias conclusões acerca da autoria deste conto"[603]. Por outro lado, Sacramento Blake não titubeia em elencar *Magdalena* entra as obras de Moreira de Azevedo[604].

Entretanto, longe de almejar bater o martelo nessa questão, acredito ter subsídios para sugerir que *Magdalena* pode ser, como nos mostra Blake, tranquilamente excluída das coletâneas de contos de Machado, uma vez que certamente pertence às obras do médico e historiador Moreira de Azevedo. Mas antes de entramos nesta questão ocupemo-nos com um breve esboço dessa narrativa.

O "romance original" passa-se em 1832, sendo seus principais personagens o honesto funcionário público Fernando, homem de 45 anos; a filha deste, Magdalena, de 18 anos, bela e pura como uma santa; o médico de 60 anos, Dr. Cláudio; o estudante Eugênio, que ama Magdalena e por ela é amado; e a vilã Laura, que se apresenta como amiga de Magdalena, mas que, por amar seu primo Eugênio, tenta prejudicar a heroína em diferentes momentos da história. A intriga inicia-se quando Fernando acena positivamente com a possibilidade de atender ao pedido do sessentão Dr. Cláudio que desejava desposar sua bela filha. Porém, se, por um lado, Magdalena amava o estudante Eugênio, por outro, como boa moça, não discordaria da decisão de seu pai. Neste sentido, mesmo Fernando demonstrando-se honrado com o pedido do ilustre médico, responde que somente consentiria na união se ela fosse do agrado de Magdalena. Tudo caminharia, portanto, para um típico final feliz, não um fosse um fatídico incêndio que consumiria além da casa de Fernando também um baú contendo uma considerável quantia do governo que estava sob seus cuidados. Desesperado ante a possibilidade de ser preso, o funcionário é salvo pelo Dr. Cláudio que restitui às autoridades a quantia que se perdera. Magdalena vê-se então em dívida com o médico, e, como podemos supor, não obstante a relativa

[601] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 237.
[602] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 238.
[603] Assis, Machado de. *Contos completos*. t. 1 v. 1. Organizado por Djalma Cavalcanti. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2003. p. 45.
[604] Em Sacramento Blake podemos ler: " – *Magdalena*: romance na *Marmota* e nas *Folhinhas* de A. Gonçalves Guimarães, 1860 [...]". Cf. Manoel Duarte Moreira de Azevedo. In: Blake, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. v. 6. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. p. 61.

liberdade que seu pai lhe dera em relação à escolha de seu marido, acaba por aceitar, em nome da gratidão, o pedido de casamento de Dr. Cláudio.

Enquanto isso, Eugênio, que já vinha sendo envenenado por sua prima Laura que, por sua vez, dizia que Magdalena não o amava e que se unira ao médico apenas por dinheiro, desespera-se. Mas suas dúvidas logo se desvanecem quando ele ouve dos lábios de Magdalena que ela ainda o amava e que apenas se casaria impelida por um profundo reconhecimento para com o médico. O estudante então sai à procura de Dr. Cláudio e expõe-lhe todo o caso, diz que Magdalena o amava e que esse casamento seria a morte para ambos os apaixonados. Por conseguinte, o médico pede ao rapaz 24 horas para que pudesse ponderar cuidadosamente. Neste meio tempo a cruel Laura ainda tenta mais uma vez convencer o primo de que tudo aquilo seria uma cilada, diz que o casamento entre Magdalena e o médico já havia sido realizado, e que o Dr. Cláudio daria cabo da vida dele. Diante das intrigas de Laura, o rapaz volta à casa do médico no dia seguinte portando uma pistola. Arma que nem sequer será empunhada, pois Eugênio lá encontra Fernando e sua filha, e o médio assentindo em desfazer o compromisso, entrega sua antiga noiva ao rapaz que tanto a amava.

Mas de volta à questão da autoria, podemos observar que, além de certos elementos estruturais e estilísticos, *Magdalena* se aproxima em muito de um outro "romance original" publicado na revista *O Espelho* no mês anterior ao seu aparecimento n'*A Marmota*. Trata-se de *Amor de Mãe*, esta sim uma obra incontestavelmente assinada por Moreira de Azevedo[605]. De acordo com os perfis biográficos traçados por Sacramento Blake[606] e Inocêncio Silva[607], Manuel Duarte Moreira de Azevedo nasceu em Itaboraí, em 1832, e sendo bacharel em letras pelo Colégio Pedro II e médico pela Faculdade do Rio de Janeiro, também atuou como professor de história antiga e moderna no mesmo Colégio Pedro II, sendo também membro do IHGB desde 1862. Assíduo colaborador na imprensa fluminense, destacam-se entre suas obras, segundo Sacramento Blake, além de *Magdalena*, a coletânea de narrativas *Romances de Moreira de Azevedo* (1860), *Ensaios Biográficos* (1861); *Compêndio de História Antiga* (1864); *Mosaico brasileiro* (1869); *Homens do passado* (1875); *História pátria* (1884); entre outras. Moreira de Azevedo também

[605] O conto *Amor de Mãe: Romance original por M. de Azevedo* foi publicado nos seguintes números da revista: *O Espelho*, n. 1, 04/9/1859, p. 3-4; n. 2, 11/9/1859, p. 2-5; n. 3, 18/9/1859, p. 2-4; n. 4, 25/9/1859, p. 3-4.
[606] Manoel Duarte Moreira de Azevedo. In: Blake, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, op. cit., p. 61-63.
[607] Manuel Duarte Moreira de Azevedo. In: Silva, Inocêncio Francisco da. *Dicionário Bibliográfico Português*. t. 16. Lisboa: Imprensa Nacional, 1893. p. 176-177.

publicou inúmeros artigos de conteúdo histórico e biográfico principalmente na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*. Portanto, como podemos observar pelo título de suas obras, esse autor caracterizava-se como um médio com forte inclinação para a história e para a literatura.

E é justamente essa combinação entre história e literatura presente tanto em *Amor de Mãe* como em *Magdalena* que nos permite arriscar que ambas as narrativas saíram da mesma pena. Neste sentido, observemos o início do primeiro capítulo de *Amor de Mãe* publicado no primeiro número da revista *O Espelho* a 4 de setembro de 1859:

AMOR DE MÃE

Romance original
Por M. de Azevedo

CAPÍTULO I

A Douda

> A praia denominada hoje Copacabana era conhecida pelo nome de Sacopenopan. O monte alto e sombranceiro, por junto do qual fica a passagem para essa praia, era coroado por um reduto chamado *Fortaleza do Leme*, mandado construir pelo vice-rei marquês do Lavradio. Alguns devotos cheios de religião e de fé edificaram em um pequeno outeiro junto à praia a ermida de N. S. de Copacabana.
>
> Outrora faziam-se festas nessa ermida e muitos romeiros se dirigiam à capela de Nossa Senhora de Copacabana, levando promessas ao orago da pequena igreja.
>
> Todos sabem quão aprazível e ameno é este lugar. Uma praia extensa, coberta de areia fina e branca, e batida pelo mar, que ai quase sempre se mostra bravio, forma com as montanhas que a cercam uma linda enseada. Dessas montanhas nasce um rio, que trazendo uma água límpida e pura, atravessa a praia e vai perder-se no mar. Em uma das extremidades da praia vê-se a ermida de Nossa Senhora da Copacabana, como já dissemos, sobre um pequeno monte de pedras, onde as ondas se vem quebrar, como querendo beijar os pés da Mãe do Criador.
>
> Conta-se, que em 1828, quem passasse em horas mortas pela praia de Copacabana [...][608]

Continuava-se a narração da história de uma doida que vagava pela praia de Copacabana. Viúva de Marcelino – homem bom e envolvido no trato da África, provavelmente no tráfico de escravos, que morrera em um naufrágio –, essa mulher chamada Alzira, perdera o juízo ao acreditar que, por descuido, também seu filho de apenas dois anos havia sido arrebatado pelas ondas. No entanto, Artur, o filho, não havia morrido e dezesseis anos depois retorta e salva a mãe da demência. Para além do enredo, notemos que Moreira de Azevedo antes de principiar a

[608] *O Espelho*, n. 1, 04/09/1859, p. 3.

narrativa preocupa-se em traçar a história da localidade onde a ação se desenvolveria. Deste modo, o autor é cuidadoso ao valer-se de referências históricas e geográficas precisas que oferecem ao leitor uma pequena crônica da praia de Copacabana. Pois bem, agora observemos atentamente como o mesmo procedimento se repete no capítulo inicial de *Magdalena* publicado exatamente um mês mais tarde n'*A Marmota* de 4 de outubro:

MAGDALENA

Romance original
POR
M. DE A.

CAPÍTULO 1º

CONFISSÃO DE MOÇA.

A praça da Constituição recebeu esse nome por decreto de 2 de Março de 1822, satisfazendo assim o Príncipe Regente o pedido patriótico do Senado da Câmara, que em ofício de 6 de fevereiro do mesmo ano, pediu a S. M. Real o Príncipe que ordenasse que se desse a essa praça a sobredita denominação.

Outrora foi conhecida essa praça pelos nomes de Campo da Lampadosa, dos Ciganos, e de Praça do Rocio.

Aformosada pelo vice-rei Luiz de Vasconcellos, recebeu em 1813 e 1814 um calçamento regular, e apresentava no centro uma coluna de pedra chamada o Pelourinho.

Em 1832 residia em uma casa térrea dessa praça um empregado público chamado Fernando.

Fernando era homem honrado, honesto de caráter nobre e firme. [...][609]

Neste caso o tom de crônica histórica se acentua ainda mais na medida em que o autor, Moreira de Azevedo, como suponho, é cuidadoso em citar datas, documentos e personagens, utilizando-se do espaço ficcional para exercitar outra de suas inclinações, ou seja, a historiografia. Contudo, acredito que boa parte da hesitação da crítica quanto a autoria de *Magdalena* provém do fato desse "romance original" não ter sido incluído no volume *Romances de Moreira de Azevedo* publicado por Paula Brito em 1860. Do mesmo modo como havia feito com a já citada *Biblioteca das Senhoras*, o editor havia coligido três narrativas de Moreira de Azevedo em um único volume que seria vendido a $500 (quinhentos réis), como podemos observar no anúncio transcrito a seguir:

[609] *A Marmota*, n. 1.096, 04/10/1859, p. 3.

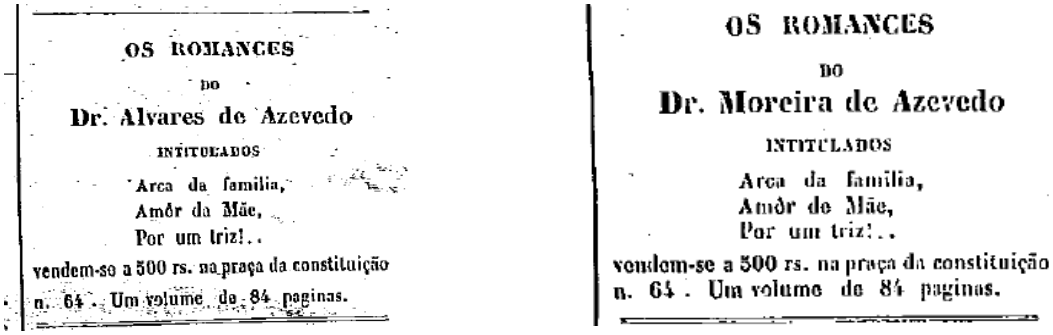
ROMANCES

A Arca da Família, Amor de Mãe, e *Por um triz*, três pequenos romances reunidos em um só volume, 500 rs.

Vende-se na casa so Snr. Paula Brito, praça da Constituição n. 64; Quitanda, n. 174, e Rua da Valla n. 141.

Esses três romances, originais brasileiros, dão a todos uma leitura agradável e moral[610].

Nos números seguintes d'*A Marmota* os anúncios já traziam o nome do autor desses romances de "leitura agradável e moral". Vale notar, neste caso, que, talvez por engano ou erro tipográfico, primeiramente os romances eram atribuídos ao Dr. Álvares de Azevedo, sendo somente mais tarde atribuídos ao Dr. Moreira de Azevedo:


OS ROMANCES
DO
Dr. Alvares de Azevedo
INTITULADOS
Arca da familia,
Amôr da Mãe,
Por um triz!..
vendem-se a 500 rs. na praça da constituição
n. 64 . Um volume de 84 paginas.

OS ROMANCES
DO
Dr. Moreira de Azevedo
INTITULADOS
Arca da familia,
Amôr de Mãe,
Por um triz!..
vendem-se a 500 rs. na praça da constituição
n. 64 . Um volume de 84 paginas.

Figura 13 – Anúncios dos *Romances de Moreira de Azevedo*. *A Marmota*, n. 1.134, 14/02/1860, p. 4, e *A Marmota*, n. 1.138, 28/02/1860, p. 4, respectivamente.

Estivesse *Magdalena* incluído neste volume e nossas dúvidas não mais existiriam. Assim, dos primeiros contos machadianos publicados n'*A Marmota* entre 1858 e 1859 apenas temos certeza da autenticidade de *Três tesouros perdidos*. Entretanto, é chegada a hora de nos ocuparmos com *O País das Quimeras*, o segundo conto efetivamente de Machado de Assis, escrito e publicado no momento em que nosso autor ainda se encontrava às voltas com o universo teatral do Rio de Janeiro. Como afirmei, este conto fantástico interessa-nos na medida em que nos mostra como Machado, coerente com seus princípios, passava a experimentar a sátira política por meio da prosa de ficção. Mas antes do conto propriamente dito analisaremos brevemente a revista literária *O Futuro.* Tal desvio em nossa rota justifica-se por dois motivos: o primeiro relaciona-se a importância do estudo do contexto original de publicação do conto, e o segundo, mais simples,

[610] *A Marmota*, n. 1.130, 31/01/1860, p. 4.

relaciona-se ao fato de não encontrarmos na pesquisa sequer um estudo sobre esse interessante periódico.

2. Literatos d'aquém e d'além mar: a revista *O Futuro*

Ana Cláudia Suriani da Silva, em seu estudo sobre o romance *Quincas Borba*, defende a importância da análise do contexto original da publicação de uma obra. Suriani nos mostra que tanto para aquele romance quanto para o seu antecessor, *Memórias Póstuma de Brás Cubas*, o prévio exame dos periódicos nos quais os mesmos foram originalmente publicados, no caso *A Estação* e a *Revista Brasileira*, nos ajuda a decifrar muitos significados inerentes as obras, "antes mesmo de tratarmos da relação entre o narrador e o autor implícito estabelecida no interior do texto"[611]. Neste sentido, também Alexandra Santos Pinheiro, em sua tese sobre *O Jornal das Famílias*, nos oferece elementos importantes para a análise dos números d'*O Futuro*. De acordo com essa autora, "ao centrarmos o trabalho na rede de produção do periódico e ao darmos prioridade aos autores e obras esquecidos em suas páginas, estamos recuperando fontes e contribuindo para um (re)pensar da história literária"[612]. Assim, o fato d'*O País das Quimeras*, como dito acima, ter sido publicado logo no quarto número da revista *O Futuro* não nos exime da tarefa de cuidarmos, mesmo que brevemente, dos dezesseis números restantes.

Deste modo, antes de cuidarmos do conto iremos ao *Futuro*, e quem sabe poderemos até mesmo compartilhar da surpresa de Eduardo Laranja, quando, no Porto, folheou o terceiro número do periódico editado no Rio de Janeiro por Faustino Xavier de Novaes:

> Até que a final alcancei o *Futuro*, apesar de estar no presente; - agarrei o n. 3, por ser simbólico, e, pondo-me água-aberta com ele, fui dar de roda-a-roda com os PAIOS; soltei o rumo, já entre a quarta e a meia partida, e ia largá-los, parecendo-me asneira, visto que já tinha abalroado com alguma cousa de que não gostei, quando folheando o tal livrinho, vi que pela popa fora estava o teu nome!! Do Novaes!! Então é vinho de outra pipa.[613]

[611] Silva, Ana Claudia Suriani da. *Quincas Borba:* folhetim e livro. Tese (Doutorado) – University of Oxford, 2007. p. 210, nota 246.
[612] Pinheiro, Alexandra Santos. *Para além da amenidade*: O Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção. 279 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária)– IEL, Unicamp, Campinas, 2007, p. 15.
[613] Os paios aos quais Eduardo Laranja se refere, tratam-se de tipos satirizados por Faustino Xavier de Novaes em versos publicados no terceiro número do periódico. *O Futuro*, n. 5, 15/11/1862, p. 166.

De acordo com o historiador Luiz Felipe de Alencastro os anos que se seguiram à extinção do tráfico negreiro, em 1850, até o início da década de 1870, representaram a fase luso-africana do mercado de trabalho do Rio de Janeiro. Neste mesmo período parte do comércio varejista da Corte, sobretudo no setor alimentício, encontrava-se sob o domínio de imigrantes lusitanos[614]. Baseando-nos nessas informações, e sem desconsiderar as altíssimas taxas de analfabetismo, podemos arriscar que um periódico luso-brasileiro, nesse contexto de reconfiguração do mercado de trabalho e, por conseguinte, de recomposição demográfica da capital do Império, encontraria seguramente um significativo público leitor.

É justamente nesse quadro que, a 15 de setembro de 1862, vem à luz *O Futuro*. Porém, Faustino Xavier de Novais, editor responsável, aspirava com seu periódico "literário, artístico, científico e biográfico" atingir não somente o público leitor fluminense, uma vez que ele estenderia "o seu prestígio a todos os países onde se fala a língua portuguesa, mas ainda a aqueles onde os sábios cumprirem o dever de torná-lo conhecido por esmeradas traduções"[615]. Reconhecido poeta satírico, sabemos que *O Futuro* não foi a primeira experiência de Novais na imprensa. Ainda em Portugal fundou *O Bardo* e colaborou em outros tantos jornais, e quando, em 1858, emigrou para o Rio de Janeiro também colaborou no *Jornal do Commercio* e no *Correio Mercantil* antes de lançar-se ao novo empreendimento[616].

Deste modo, temos as primeiras notícias do *Futuro* publicadas em uma crônica de Machado de Assis de 24 de março de 1862 no *Diário do Rio de Janeiro*. Nela o jovem literato, que de acordo com Massa[617], já se inscrevia no grupo de amigos de Novais, seu futuro cunhado[618], felicitava com entusiasmo o novo projeto:

> *O Futuro*, revista que aparecerá cada quinzena, é mais um laço de união entre a nação brasileira e a nação portuguesa. Muitas razões pedem esta intimidade entre dois povos, que, esquecendo passadas e fatais divergências, só podem, só devem ter um desejo, o do engrandecer a língua que falam, e que muitos engenhos têm honrado.
> *O Futuro*, concebido sobre uma larga base, é uma publicação séria e porventura será duradora. Tem elementos para isso. A natureza dos escritos que requer um folheto de trinta páginas, publicado cada quinzena, muitos dos nomes que se me diz farão parte da

[614] Alencastro, Luiz Felipe de. Escravos e proletários: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 21, p. 34-44, jul., 1988.
[615] *O Futuro*, n. 1, 1/9/1862, p. 33.
[616] Faustino Xavier de Novaes. In: Cabral, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 1989. p. 452.
[617] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870)*, op. cit., p. 348.
[618] Machado de Assis se casará com a irmã de Faustino Xavier de Novais, Carolina Augusta Xavier de Novais, a 12 de novembro 1869. Cf. Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870)*, op. cit., p. 591.

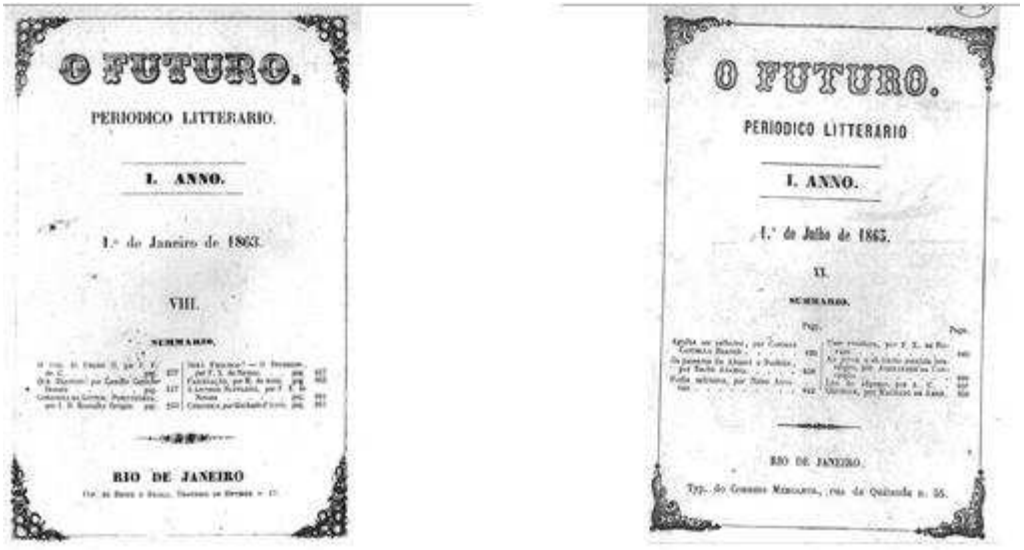
> redação, entre os quais figura o do velho mestre Herculano, e a inteligência diretora e proprietária da publicação, o filho dileto do autor do *Bilhar*, F. X. de Novaes, dão ao *Futuro* um caráter de viabilidade e duração.
> Este abraço literário virá confirmar o abraço político das duas nações. Não é por certo no campo da inteligência que se devem consagrar essas divisões que são repelidas hoje. Os destinos da língua portuguesa figuram-se-me brilhante; não individuemos os esforços; o princípio social de que a união faz a força é também uma verdade nos domínios intelectuais e deve ser a divisa das duas literaturas[619].

Seis meses após a crônica de Machado, *O Futuro* constituía-se de fato como um periódico redigido por homens de letras d'aquém e d'além mar. Em relação aos membros da redação, entre os quais Machado será o segundo maior colaborador, sendo superado por Faustino Xavier de Novaes, apenas não encontramos o velho mestre Herculano. No entanto, como antecipou o cronista, o periódico, composto na verdade por quarenta páginas, apresentando neste sentido poucas variações, circulou quinzenalmente de 15 de setembro de 1862 a 1º de julho de 1863, não somente no Rio de Janeiro, mas também em outras cidades do Império, bem como em Portugal[620].

No Brasil, *O Futuro* possuía logo no primeiro número, correspondentes em diferentes cidades e províncias: na Bahia, Catilina & Comp.; em Pernambuco, Cunha Irmãos & Comp.; no Maranhão, Luiz Augusto de Oliveira; no Pará, Joaquim Baptista Moreira; no Rio Grande do Sul, Silva & Costa; em Pelotas, Francisco Luiz Ribeiro; em Porto Alegre, Joaquim Alves Leite; em Santos J. J. de S. Ayram Martins; em Parahyba do Norte, Felizardo Toscano de Brito; em Maceió, José Gonçalves Guimarães; em São Paulo, A. T. Garraux e em Vassouras outro membro do clã Novais, Henrique Xavier[621]. Tanto assinaturas como correspondências para o periódico deveriam sem feitas e encaminhadas para o escritório da redação, instalado no primeiro andar do número 46 da Rua do Ouvidor. Os primeiros números foram impressos na Typographia de Brito & Braga, instalada da Travessa do Ouvidor, n. 17, mas a partir do décimo a impressão passou a ser feita na Typographia do Correio Mercantil, localizado na Rua da Quitanda, n. 55. As assinaturas para a Corte custavam 15$000 e para fora dela e nas províncias 17$000, não se fazendo assinaturas por período inferior a um ano, pois que "afiançava-se a publicação" por este

[619] *Diário do Rio de Janeiro*, 24/3/1862.
[620] Neste sentido as correspondências publicadas na revista são reveladoras. Miguel de Novais, irmão de Faustino Xavier de Novais, colaborou com quatro delas, publicadas respectivamente nos números 3 (15/10/1862), 5 (15/11/1862), 9 (15/01/1863) e 12 (1/3/1863) d'*O Futuro*. Igualmente no número 5 encontramos publicadas cartas de Eduardo Laranja e do poeta José Feliciano de Castilho.
[621] *O Futuro*, n. 1, 15/9/1862, p. 39.

período. Anunciava-se também que em cada número, ou ao menos uma vez ao mês, o periódico traria uma gravura. Essa promessa pôde ser cumprida a contento, porém a primeira, infelizmente não, visto que *O Futuro* virou passado antes mesmo do primeiro aniversário.


O FUTURO.

PERIODICO LITTERARIO.

I. ANNO.

1.º de Janeiro de 1863.

VIII.

SUMMARIO.

RIO DE JANEIRO

O FUTURO.

PERIODICO LITTERARIO

I. ANNO.

1.º de Julho de 1863.

XI.

SUMMARIO.

RIO DE JANEIRO.

Typ. do Correio Mercantil, rua da Quitanda n. 55.

Figura 14 – Capas d'*O Futuro*

A capa do periódico (Figura 14), mesmo depois da substituição da Typographia Brito e Braga pela do *Correio Mercantil*, em janeiro de 1863, manteve-se a mesma. Dispunha-se em uma página, rodeada de arabescos, primeiramente e em letras maiúsculas e diferenciadas o nome da revista, seguido da data de publicação, número, ano, bem como de um sumário onde o leitor imediatamente encontrava os textos e colaboradores, brasileiros e portugueses, daquele número. Logo na primeira página encontramos a gravura que, seguindo variações, ilustrava o texto que se seguia. Este texto poderia ser, como foi do primeiro ao oitavo número, excetuando-se apenas o quarto, o "esboço biographico" do Sr. D. Pedro II, escrito pelo clérigo e político Joaquim Pinto de Campos, um poema satírico de Faustino Xavier de Novaes ou mesmo o romance *Agulha em palheiro* de Camilo Castelo Branco, publicado a partir do décimo quarto número e interrompido com o fim do periódico. No mais, em relação ao formato, *O Futuro* não se diferenciava das demais

revistas em circulação na Corte[622], dispondo como em um livro, artigos de crítica literária e teatral, contos, poesias, crônicas, biografias, máximas, relatos de viagem e até mesmo partituras.

O programa d'*O Futuro*, publicado no primeiro número, vinha assinado por Reinaldo Franco Montoro, editorialista português do Brasil, como o definiu Massa[623], em um texto intitulado "Ao público brasileiro e português". Nesse texto, o autor não se distanciou em demasia do já exposto por Machado de Assis em sua crônica de março de 1862, que, como vimos, definia o periódico como "mais um laço de união entre a nação portuguesa e a nação brasileira". Todavia, acrescentava Montoro:

> Este periódico vai tentar a realização de um pensamento há muito concebido por todos os que prezam as literaturas dos dous países em que se fala a língua portuguesa. Estabelecer um campo comum, em que livremente, sem preocupações mesquinhas de opinião ou nacionalidade, viessem discursar os escritores de ambas as nações, levar a estas o conhecimento mútuo do movimento literário de cada uma, e dar impulso com o exemplo recíproco, ao progresso literário de países tão férteis em imaginações ricas e pensadores elevados, - é propósito que pode fazer sorrir incrédulos do adiantamento, ou entristecer as almas mesquinhas que amam a sombra e o isolamento, e receiam os salões iluminados, os banquetes fraternais em que há sociabilidade, mas há de alegrar, enobrecer de aspirações os ânimos generosos, que sonham futuro, amplo em civilização e grandeza social, para as duas nações de origem portuguesa[624].

As pesquisas de Valéria Augusti demonstram que a aproximação de literatos brasileiros e portugueses, tão almejada e propagada nas páginas d'*O Futuro*, nem sempre realizou-se de forma harmoniosa. Em artigo de 1879, Camilo Castelo Branco, um dos mais importantes colaboradores do periódico de Faustino X. de Novais, depreciava os versos dos poetas brasileiros Gonçalves Dias e Fagundes Varella. Também Antero de Quental, em um dos textos que compõe a polêmica que ficou conhecida como Questão Coimbrã, de 1866, ironizava o poeta Antonio Feliciano de Castilho, outro colaborador lusitano d'*O Futuro*, cujas obras apenas agradavam os leitores brasileiros, considerados por Quental como "uma turba de gente que nunca leu nem pensou". Essas polêmicas envolvendo literatos dos dois países durante a segunda metade do século XIX estão ligadas, segundo Augusti, a disputas pelo escasso público leitor lusófono, sobretudo em

---

[622] Para o formato dos periódicos publicados no Rio de Janeiro, principalmente a *Revista Popular* e o *Jornal das Famílias*, ambos empreendimentos de L. B. Garnier, ver: Pinheiro, Alexandra Santos. *Para além da amenidade*, op. cit., capítulo I.
[623] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 350.
[624] *O Futuro*, n. 1, 15/9/1862, p. 25.

Portugal, onde seus literatos queriam afastar a concorrência de literatos brasileiros[625]. Mas no âmbito d'*O Futuro* pretendia-se um "abraço literário" entre os homens de letras do Brasil e de Portugal, não se excluindo deste esforço um projeto de intervenção e transformação social por intermédio das letras em ambos os países.

Assim, nem Machado e nem Montoro, como provavelmente nenhum outro literato oitocentista, como tenho tentado demonstrar no decorrer deste trabalho, concebiam a arte como desobrigada em relação à sociedade. Os "soldados da pátria intelectual" deveriam se unir dando "força a existência social de cada nação", "promovendo com a emulação nobre, o adiantamento literário, que é a muralha ideal sim, mas inexpugnável, que defende as nações contra estranho domínio"[626]. Porém, mesmo diante da demonstração de tal empenho, havia os que ainda duvidavam da força transformadora das letras e da nobre missão desses literatos. Montoro os identificava primeiramente entre aqueles que percebiam a literatura como assessório dispensável na ordem regida pelo Capital:

> [...] Deixai os apaixonados da bolsa, os poetas do macadam e do ferro fundido, condenar a literatura e trocar um idealista, um pensador, um colecionador histórico pelo primeiro enfileirador de algarismos: as nações crescem, e conquistam o futuro com os primeiros, decaem e ficam presas ao sórdido interesse com as almas pequenas que tudo vendem e tudo avaliam em dinheiro[627].

Para o autor, mesmo na nascente sociedade industrial-burguesa as letras desempenhariam um papel fundamental, uma vez que o trabalhador após crestar "o rosto aos sóis diurnos da atividade mercantil", ou calejar "as mãos nas lides afanosas da mecânica industrial", viria, ao fim do dia, nas horas de descanso, "cultivar o espírito, alimentar-se de nobres intenções nos livros dos narradores e poetas, e ensinar seus filhos a serem moralizados e instruídos, para engrandecimento da família e da pátria".[628] Mas ainda assim havia os que colocavam em dúvida as iniciativas de literatos lusitanos e brasileiros, os mesmos que buscavam modelos em outras nações e em outras línguas. Com esses Montoro era implacável:

---

[625] Augusti, Valéria. *Polêmicas literárias e mercado editorial Brasil-Portugal na segunda metade do século XIX*. I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. FCRB – UFF/PPGCOM – UFF/LIHED. Rio de Janeiro, nov. 2004. Disponível em <http:\\www.iel.unicamp.br\caminhosdoromance.htm>. Acesso em: 10/5/2008.
[626] *O Futuro*, n. 1, 15/9/1862, p. 25-26.
[627] *O Futuro*, n. 1, 15/9/1862, p. 26.
[628] *O Futuro*, n. 1, 15/9/1862, p. 26.

> E não venham amortecer-nos o entusiasmo, a nós, jovens que entramos neste combate contra a estagnação intelectual das nossas pátrias, os maldizentes das próprias nações, que só tem admirações e aplausos para obras de algibebes literários do estrangeiro: para eles tudo o que o Brasil e Portugal produzem é imperfeito, não tem o cunho da graça francesa, da profundidade alemã, do positivismo inglês: pobres homens de letras de aquém e além-mar, a vossa língua, no entender desses sábios sem pátria, é bárbara, pobre, desenfeitada, é pedinte esfarrapada, que, quando muito pode furtar às ricas senhoras do norte a esmola forçada de algumas traduções![629].

O autor completa afirmando não desprezar os grandes mestres de outras nacionalidades. Salienta que não deixará jamais de render as merecidas vênias aos grandes que "presidem dignamente ao movimento intelectual da época". Deste modo, referindo-se a Victor Hugo afirma: "ninguém deixara de ir beijar a mão do desterrado, que sacrificou riquezas pessoais ao progresso da civilização"[630]. No entanto, reconhecer a grandeza de contemporâneos estrangeiros de forma alguma significaria reconhecer "seus direitos de direção na república democrática e federalista do mundo literário", pois também portugueses e brasileiros deveriam lutar por seus assentos no congresso das letras. Somente a partir de então esses literatos poderiam oferecer modelos às outras nações que ali se encontram, deixando definitivamente a posição de mera passividade:

> [...] Não temos por ventura historiadores, poetas, economistas, narradores, que valem os das nações mais adiantadas? É escusado citar nomes, nem queremos fazer preferências entre amigos e mestres, que prezamos pela comunidade das intenções generosas; são hoje tão numerosos entre nós, que devemos abençoar o sol da liberdade, que em ambas essas terras tão rica messe de talentos veio dar a nações há pouco desfalecidas e presas ao carro mortuário da reação monárquica e religiosa[631].

Como podemos uma vez mais observar, o projeto literário que Montoro traçava para *O Futuro* não excluía claras intenções sociais e políticas. O autor conclama, por fim, os historiadores, poetas e narradores do Brasil e de Portugal, únicos que, abençoados pelo "sol da liberdade", poderiam definitivamente oferecer novos rumos a essas nações que estavam ainda a pouco atadas ao atraso, muito bem representado pela imagem do "carro mortuário da reação monárquica e religiosa".

Mas, para além desse programa, os traços sociopolíticos existentes n'*O Futuro* também surgiam em artigos de A. R. Torres Bandeira, Guilherme Bellegarde e no já mencionado esboço

[629] *O Futuro*, n. 1, 15/9/1862, p. 26.
[630] *O Futuro*, n. 1, 15/9/1862, p. 27.
[631] *O Futuro*, n. 1, 15/9/1862, p. 27.

biográfico do Imperador Pedro II, de Joaquim Pinto de Campos[632]. Neste, o clérigo – que de acordo com Sacramento Blake[633], além de cônego honorário da capela imperial e membro do IHGB, "militou desde 1845 sob as bandeiras de um dos partidos políticos do Império" – se esmerava em exaltar a monarquia constitucional de D. Pedro II, definido pelo biógrafo como irmão gêmeo da carta de 1824. Assim, "o Brasil a sombra de sua constituição, vive, floresce e prospera, e quase não há uma voz em todo o Império que a não tome por arca santa, em que por tácito consenso ninguém ousa pôr mão sacrílega"[634].

A Constituição foi também um tema caro ao grupo de jornalistas liberais do *Diário do Rio de Janeiro*, do qual, como sabemos, Machado de Assis fazia parte, sobretudo poucos meses antes da estréia d'*O Futuro*, em março de 1862, por ocasião da controversa inauguração da estátua eqüestre do primeiro imperador. Como nos mostra Marco Cícero Cavallini, "a estátua de Pedro I indicava que a Constituição era uma 'concessão' do imperador ao povo, enquanto para os liberais o trono é que havia sido uma 'generosa concessão' do povo à realeza"[635]. Deste modo, as apreciações do padre-biógrafo a cerca do primeiro imperador e da promulgação da Constituição podem, em alguns pontos, se aproximar das opiniões do grupo do *Diário*. Para J. P. Campos "o fundador da monarquia entendeu que, para consolidação da sua obra, lhe cumpria modificar o pessoal dos que chamara para artífices do monumento. Demitiu o primeiro ministério, dissolveu a constituinte, e *com o assento dos povos outorgou a mais liberal constituição*"[636]. Contudo, se o 31 de abril, ou seja, a abdicação de Pedro I, foi para os liberais, como escreveu Teófilo Ottoni, "projetado por homens de idéias muito avançadas, jurada sobre o sangue dos Canecas e dos Ratcliffs", em suma um movimento que "tinha por fim o estabelecimento do Governo do povo por si mesmo, na significação mais lata da palavra"[637], para J. P Campos não passou de

---

[632] A biografia *O senhor D. Pedro II Imperador do Brasil* foi publicado nos números d'*O Futuro*: n. 1, 15/9/1862; n. 2, 01/10/1862; n. 3, 15/10/1862; n. 5, 15/11/1862; n. 6, 01/12/1862; n. 7, 15/12/1862; e n. 8; 01/01/1863. Mais tarde, em 1871, esta obra foi impressa no Porto, em Portugal, em um volume contento além da introdução assinada por Camilo Castelo Branco, um retrato do Imperador. Cf. Joaquim Pinto de Campos. In: Blake, Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. v. 4. op. cit., p. 225.

[633] Blake, Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. v. 4. op. cit., p. 225.

[634] *O Futuro*, n. 1, 15/09/1862, p. 7.

[635] Cavallini, Marco Cícero. Monumento e política: os "Comentários da Semana" de Machado de Assis. In: Chalhoub, Sidney. Neves, Margarida de S. Pereira, Leonardo A. de M. *História em cousas miúdas:* capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas: Unicamp, 2005, p. 320.

[636] *O Futuro*, n. 1, 15/09/1862, p. 9. Grifos meus.

[637] Cf. Ottoni, Teófilo. Circular dedica aos Srs. Eleitores de senadores pela província de Minas Gerais. In: Bonavides, Paulo; Amaral, Roberto (Orgs.). *Textos políticos da história do Brasil.* Brasília: Senado Federal, 2 v., 1996. Apud. Cavallini, Marco Cícero. Monumento e política: os "Comentários da Semana" de Machado de Assis. In: Chalhoub, S.. Neves, M. de S. Pereira, L. A. de M. *História em cousas* miúdas, op. cit., p. 320.

"abdicação espontânea [que] teve ainda a vantagem de arrancar o Brasil ao estigma de revolucionário"[638]. Portanto, as opiniões de Joaquim Pinto de Campos se aproximavam e se afastavam das dos liberais[639].

Guilherme Bellegarde[640], por sua vez, não se preocupou com questões propriamente político-partidárias. Em "O ensino das classes operárias", defendeu a "liberdade de trabalho e a igualdade civil", entendidos estritamente às classes operárias, excluindo-se de suas reflexões os escravos. O que mais afligia Bellegarde era a constatação de que "a par com o progresso incontestável, que se nota universalmente, vê-se com entranhável magoa que a miséria agrilhoa ainda os pulsos de uma parte considerável da sociedade humana"[641]. Assim, mesmo nas mais ricas nações européias podiam-se encontrar "nos limbos da ignorância e da penúria, uma tribo inteira de artistas e operários para os quais nem sequer chegam os sobejos do banquete opíparo da civilização moderna". Definia esses indivíduos como "os vencidos, que o carro do progresso arrasta após si", e concluía ser urgente que os intelectuais lançassem "olhares compassivos sobre esses infelizes". O autor cita as *Metropolitans Societies* de Londres, onde os operários daquela cidade se recolhiam para, além de receber comida e abrigo, cultivar o espírito nas bibliotecas a eles destinadas. Bellegarde conclui que o êxito dessa iniciativa era certo, pois difundia a instrução às classes operárias, "buscando especialmente inocular no animo delas alguns dos sãos princípios da ciência econômica"[642].

Argumentando de acordo com os mesmos princípios das ciências econômicas, porém acrescentando ao debate sobre as classes operárias a questão servil propriamente dita, A. R. de Torres Bandeira nos legou um documento interessante sobre a percepção dos possíveis impactos nocivos causados pela escravidão na economia brasileira. Em "Economia política: a liberdade do trabalho e a concorrência, seus efeitos são prejudiciais à classe operaria?", publicado no nono

---

[638] *O Futuro*, n. 1, 15/09/1862, p. 11.

[639] Sacramento Blake nos informa que J. P. Campos "foi deputado a assembléia provincial e a geral em cinco legislaturas, sendo relator da comissão especial que deu parecer sobre o projeto relativo a liberdade do ventre, convertido na lei de 28 de setembro de 1871"; porém não informa se pelo partido liberal ou se pelo conservador. Cf. Blake, Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, op. cit., p. 225.

[640] Guilherme Candido Bellegarde, filho do major Henrique Luis de Niermeyer Bellegarde nasceu em Cabo Frio, a 16 de outubro de 1836 e faleceu a 27 de Junho de 1890. Começou na antiga academia militar, de onde passou a servir na secretaria de guerra como praticante, sendo, posteriormente transferido para o ministério da agricultura, onde aposentou como chefe de seção. Escreveu alguns folhetins para o *Correio Mercantil* e para o *Diário do Rio de Janeiro*, seus artigos foram reunidos em 1862 no volume *Estudos Econômicos*, publicado na Biblioteca Brasileira. Cf. Guilherme Candido Bellegarde. In: Blake, Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, op. cit., p. 225.

[641] *O Futuro*, n. 2, 01/10/1862. p. 53.

[642] *O Futuro*, n. 2, 01/10/1862. p. 55.

número d'*O Futuro*, A. R. de Torres Bandeira, que já havia colaborado no periódico com os versos "No sertão"[643], parte do pressuposto de que "a liberdade, em relação ao trabalho, é uma condição de tanto peso, e de tão elevado alcance que, a dar-se a abstração, a pretensão dela, a teoria da *produção* – incontestavelmente a mais importante da economia –, tornar-se-ia ilusória". Deste modo, citando autores como Rossi e seu *Curso de economia política*, Torres Bandeira afiança que "a acepção verdadeiramente econômica, é absolutamente inseparável do principio da *liberdade*". Deste modo:

> sendo fora de duvida, que a liberdade é de impreterível necessidade na apreciação de tudo quanto entende com o desenvolvimento do sistema econômico, importa reconhecer que em nenhum ponto deste sistema se apresenta ela com tanta energia como na teoria do *trabalho*, que é o instrumento, por ventura, mais poderoso da *produção* [644].

Ocorre, no entanto, que o "fato impolítico e abominável da escravidão" impede o pleno desenvolvimento das forças produtivas, uma vez que o escravo, ou seja, o homem transformado em "entidade totalmente material", desconhece as condições de aperfeiçoamento que a produção moderna requeria. Conseqüentemente, temos que o trabalho livre não prejudicaria em nada a classe operária, visto que o princípio da concorrência, "por dedução lógica", carrega consigo igualmente o princípio do aperfeiçoamento técnico[645]. Como podemos observar a temática de alguns artigos d'*O Futuro* não se circunscreviam exclusivamente ao mundo das letras. Todavia, o que a primeira vista pode parecer pouco coeso depressa se harmoniza ao nos lembrarmos que o próprio fazer literário naquele período pressupunha igualmente um vasto projeto de intervenção social.

Assim, ao lado desses artigos, encontramos publicados nos números d'*O Futuro* 37 poemas, 19 crônicas, 8 narrativas curtas, um romance, quatro seções destinas as máximas "Lembranças que parecem esquecimentos", correspondências, relatos de viagens, além de uma valsa para piano do festejado Artur Napoleão e uma polca de Moniz Barreto Jr. Dentre os poetas que colaboram no periódico é Faustino Xavier de Novaes o mais freqüente, nada menos que 46% dos versos publicados são de sua autoria, grande parte deles satíricos. Machado de Assis e M. Reis Fojo Seabra, ambos com cinco poemas, dividem a segunda colocação, seguidos por A. de M. Muniz Maia e J. de B. Brito, ambos com duas colaborações. Em meio à considerável

[643] *O Futuro*, n. 7, 15/12/1863.
[644] *O Futuro*, n. 9, 15/1/1863. p. 291. Grifos do autor.
[645] *O Futuro*, n. 9, 15/1/1863. p. 291-292.

colaboração de Faustino Xavier de Novaes, salientemos o poema "Três pessoas distintas", publicado no número onze. Nele, de forma satírica, o autor traça o perfil de três pessoas, que conforme a ilustração que antecede o poema, tratam-se do sr. Matheus Mathias, leitor d'*O Futuro*, o sr. Mathias Matheus, leitor do *Correio Mercantil* e, por fim, de Mattos Mattoso, que por não ler esses periódicos, encontra grande dificuldade em formular suas opiniões:

> O senhor Matheus Mathias
> Assinante do *Futuro*,
> Muito amante de poesias,
> Procura todos os dias
> Ao coração, já maduro,
> Dar mimosas iguarias
> [...]
>
> Mathias Matheus, mais sério,
> Homem de senso e critério,
> Gosta só do positivo:
> Na poesia acha mistério,
> Julga-a, de mais, vaporosa,
> E, velhaco, e de olho vivo,
> Quase, quase diplomata,
> Só lhe agrada a que é rançosa,
> Prosa vilã, prosa chata,
> Em que a política é tema
> Que d'outra cousa não trata;
> Apenas lê, por sistema,
> As grandes folhas diárias,
> E é só delas assinante;
> Foge às cousas literárias,
> Que sono tem já bastante.
> [...]
>
> Do senhor Mattos Mattoso
> Não pode alguém, com firmeza,
> Dar um perfeito retrato:
> É dócil por natureza,
> Mas em tal docilidade
> Sobe ou desce, com destreza,
> Conforme o grau de riqueza
> De quem lhe oferta o conselho.
> Aqui, é todo bondade;
> Conhece a pancada ao velho,
> Consulta sempre o seu voto
> Quando as questões avalia,
> E ao santo de que é devoto
> Faz também a romaria [...][646].

[646] *O Futuro*, n. 11, 15/2/1863, p. 341-343.

A última estrofe foi especialmente dedicada aos assinantes que, como o distinto Matheus Mathias assinam *O Futuro*, porém não mantêm em dia o pagamento das assinaturas:

> - Pois foi péssima a lembrança!
> Acho agora muita gente
> Que, fugindo a semelhança,
> Porque tem foros de honrada,
> Assina espontaneamente.
> Lê tudo, e não paga[647].

Neste quadro em que se esboçavam n'*O Futuro* a imagem de seus leitores e assinantes, nem mesmo as leitoras foram esquecidas pelos colaboradores do periódico. No número cinco, Faustino Xavier de Novaes oferecia às "senhoras de bom gosto" uma estampa de moda a exemplo de outros periódicos que circularam no oitocentos, como o *Jornal das Famílias*. Porém, acrescentava o editor:

> Devo prevenir a VV. EEx. que *O Futuro* não se limita a elucidá-las sobre enfeites: há de dar-lhes esclarecimentos sobre todas as modas, seja qual for o seu gênero.
> O meu correspondente particular de Paris anuncia-me que naquele grande foco de civilização, e de outras cousas mais, é moda reinante entre as senhoras de bom gosto tomarem por assinatura todos os periódicos literários. É de extraordinário alcance este uso, que eu me atrevo a aconselhar a VV. EEx., que de certo o adotarão de bom grado.
> Eu, amante sincero do progresso, e de VV. EEx., ponho á sua disposição as páginas do meu livro de assinaturas[648].



Figura 15 – Estampa de moda oferecida as leitoras d'*O Futuro*

[647] *O Futuro*, n. 11, 15/2/1863, p. 345.
[648] *O Futuro,* n. 5, 15/11/1862, p. 158.

Em Paris, segundo certo correspondente do periódico, era comum que senhoras de bom gosto lessem periódicos literários. Esta notícia tinha claro objetivo de atrair o importante público feminino para a leitura, e assinatura, d'*O Futuro*. Mas podemos considerar que as leitoras apreciaram, além desse modelo de vestidos parisienses, as narrativas que formam publicadas no periódico, e citamos entre elas o conto *A desgraça da riqueza* da escritora portuguesa Ana Augusta Plácido[649]. No conto, publicado nos números onze e doze d'*O Futuro*, a autora narra as (des)venturas da costureirinha Mariana que se perde, no sentido realista do termo, após enriquecer pela loteria. Uma vez rica e já afastada do convívio dos seus familiares e amigos pobres, a protagonista acaba por casar-se com Antão, vilão que, surpreendentemente, apenas se aproxima dela por causa de sua repentina riqueza. Saltando ao final da narrativa, somos informados que Mariana, já regenerada, "viveu e morreu contente no seio das companhias da sua infância", e que, passados seis anos dos acontecimentos narrados, Antão acaba "a bordo d'um navio mercante, com destino ao Brasil, [...] pobre, abandonado dos seus, [...] esgotado o cálix amargoso do desvalimento que traz a pobreza". O desfecho é ainda mais trágico, pois que "constou depois, que [Antão] d'ali passara a África empregando-se no tráfico da escravatura, e lá morrera julgado pelas leis inglesas"[650].

Entretanto, foram do companheiro de Ana Augusta Plácido, o célebre escritor Camilo Castelo Branco, a maior parte das narrativas publicadas *n'O Futuro*. Das onze histórias publicadas no periódico, cinco delas são da pena do literato português: *O maior amigo de Luiz de Camões*, publicado no primeiro número; *Conhecimentos úteis*, no quarto; *Que destino!*, no sétimo e oitavo; *Dois casamentos*, no décimo e décimo primeiro; e, por fim, o romance *Agulha em palheiro*, iniciado no décimo quarto número e suspenso com o fim da publicação, no vigésimo. Em linhas bem gerais, podemos afirmar que boa parte das narrativas de Camilo Castelo Branco, reflete sobre as condições materiais do homem de letras. Este é o caso, por exemplo, do primeiro

[649] Ana Augusta Plácido (1831-1895) escandalizou a burguesia portuguesa ao abandonar o marido, o capitalista Manuel Pinheiro Alves, para se tornar a companheira de toda a vida do escritor Camilo Castelo Branco. Sendo por esse motivo presa por adultério, a 6/6/1860. Camilo, em outubro do mesmo ano, também se entrega a justiça, e ambos são finalmente julgados e absolvidos. A época da publicação do conto "A desgraça da riqueza" no Brasil, ou seja, entre fevereiro e março de 1863, Ana, motivada por dificuldades financeiras, instalara-se no Recolhimento de São Cristóvão, lá permanecendo por poucos meses. Porém, em junho daquele ano, retorna ao convívio de Camilo, residindo primeiramente em Lisboa e depois no Porto. Teve quatro filhos, três de Camilo Castelo Branco. Ana Plácido também se dedicou à literatura colaborando em diversos periódicos em Portugal, atuando como tradutora e escrevendo os volumes *Luz coada por ferros* e *Herança de lágrimas*. O primeiro comentado por Machado de Assis na Crônica de 15/3/1863, publicada n'*O Futuro.* Cf. Ana Augusta Plácido. In: Cabral, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 1988. p. 499-502.

[650] *O Futuro*, n. 11, 15/2/1863; n. 12, 01/3/1863.

de suas narrativas publicada na revista, o conto *O maior amigo de Luiz de Camões*. Nessa história, Camilo Castelo Branco narra as peripécias do bibliófilo Mathias Salazar um grande estudioso e entusiasta da obra e vida de Camões.

Outro personagem de Camilo Castelo Branco ligado às letras foi o jovem Guilherme, protagonista do conto *Dois Casamentos*. Esta narrativa trata da história desse personagem e sua amada Ellena, jovens cujo casamento é impedido pela pobreza. Guilherme sendo discípulo do pai de sua amada, um grande poliglota cujo monumental dicionário não foi aceito para publicação pela Real Academia, propõe-se ir ao Brasil tentar fortuna como professor:

> Vou procurar a minha vida n'outra parte. Dizem-me que eu alcançarei uma posição lucrativa n'um colégio, no Rio de Janeiro, e que poderei, com alguns anos de trabalho, ser proprietário de um estabelecimento de educação. O meu pensamento é chamar ao Brasil o meu querido mestre, logo que a sua ida seja bem prosperada. Essa será a melhor vingança que pode tirar a pátria, mãe sem entranhas, sem regaço onde um ancião possa encostar a face, e morrer, depois de quarenta anos de professorado[651].

O Brasil que se apresentou como castigo para o vilão de Ana Augusta Plácido, mostrava-se como salvação nesse conto de Camilo Castelo Branco. Assim, o estigma das necessidades materiais em atividades ligadas às letras, foi uma constante nas narrativas de Camilo Castelo Branco. Mas, além de Ana Augusta Plácido e Camilo Castelo Branco também encontramos textos ficcionais de Machado de Assis, A. Moutinho de Souza, Brito Aranha, Faustino Xavier de Novaes e de um literato que assinava pelo pseudônimo *Ninguém*.

Igualmente artigos de crítica literária e teatral foram publicados n'*O Futuro*. No primeiro caso citemos as "Crônicas da literatura portuguesa" de Ramalho Ortigão[652], série composta por dois artigos onde são analisados entre outros os volumes *Coroas flutuantes* e *Lágrimas e flores* do poeta Joaquim Pinto Ribeiro, versos do poeta Bulhão Pato, a "poesia filosófica" do Frei Antonio das Chagas, bem como os romances *Memórias do cárcere* e *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco, livros cuja linguagem é definida por Ramalho Ortigão como "elegante e

[651] *O Futuro*, n. 10, 01/02/1863, p. 313.
[652] José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915), jornalista e escritor português que participou, ao lado de Antero de Quental e Eça de Queiroz, das polêmicas literárias da segunda metade do século XIX em Portugal, como a Questão Coimbrã (1866). Estreou como poeta em 1855 e colaborou em inúmeros jornais em Portugal e na *Gazeta de Notícias* e n'*O Futuro* no Brasil. Cf. Ramalho Ortigão. In: Cabral, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 1988. p. 464-465.

portuguesíssima"[653]. Os versos de Bulhão Pato foram também matéria de dois textos de J. M. de Andrade Ferreira, publicados respectivamente nos números onze e doze do periódico[654].

Dentre os artigos de crítica teatral salientemos as análises das peças *As leoas pobres* de Emilie Augier, feita por Jaci Monteiro e de *A Mancenilha*, de Ferreira de Menezes, por E. Lima. No primeiro caso, Jaci Monteiro, na contramão dos literatos que se rendiam ao realismo teatral francês, afirma que a comédia de Augier "poderia mesmo ser boa para Paris, talvez para França; para nós não"[655]. No segundo caso, como já analisamos no segundo capítulo, E. Lima tece críticas a fantasia como gênero dramático e a seus principais cultores entre os literatos brasileiros, nomeadamente Machado de Assis e Ferreira de Menezes.

A seção destinada à crônica quinzenal da revista fora ocupada, com raras exceções, por Machado de Assis[656]. Como resultado dessa colaboração de Machado de Assis na revista *O Futuro* temos uma série de dezesseis crônicas que merecem um estudo atento. Nesta série observamos a proeminência de temas relativos às novidades literárias do tempo, ao teatro, à música e às artes plásticas. Contudo, é também nessas crônicas d'*O Futuro* que flagramos, por exemplo, o nacionalismo com que Machado de Assis tratou dos episódios relativos à contenda entre Brasil e Inglaterra, que ficaria conhecida como Questão Christie[657].

Contudo, nem os colaboradores ilustres, com suas narrativas, poemas, crônicas e críticas, foram suficientes para manter a periodicidade d'*O Futuro*. O periódico literário, a exemplo de outros tantos similares que surgiram na imprensa brasileira, não foi mais publicado após o vigésimo número. Um destino de certa forma antecipado por T. Mello, que em carta a Francisco Ferreira Soares, publicado no sétimo numero d'*O Futuro*, fazia um interessante balanço da imprensa literária brasileira. Partindo de exemplos como os do *O Beija-flor* e a da *Minerva* Brasiliense, T. Mello acabava por concluir que essas folhas literárias acabam por desaparecer, senão logo no primeiro número, ao menos no quarto, efêmeras como o "clarão incerto e trêmulo" das estrelas. Deste modo, tanto as folhas literárias como as científicas, se igualavam nas intenções "e nos desejos do Prólogo", certas da "força que ainda não tem, e nas promessas do futuro"[658].

---

[653] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862; n. 8, 01/1/1863.
[654] *O Futuro*, ano 1, n. 11, 15/2/1863; n. 12, 01/3/1863.
[655] *O Futuro*, n. 19, 15/6/1863, p. 643.
[656] Machado assinou a primeira Crônica d'*O Futuro*. No entanto, nos números seguintes esta seção teve diferentes autores: Faustino Xavier de Novais no n. 2, A. Moutinho de Souza no n. 3, Sotero de Castro no n. 4 e E. Lima no n. 5. Deste modo, Machado de Assis reassume a função de cronista a partir do sexto número.
[657] *O Futuro*, n. 9, 15/01/1863, p. 305-308.
[658] *O Futuro*, n. 7, 15/12/1862. p. 219.

Certamente os problemas financeiros estariam entre as principais causas dessas falências. Ao menos é essa a causa apontada por Faustino Xavier de Novaes na "Apresentação" que escrevera para o volume *Manta de Retalhos* de 1865, para o fim de sua revista:

> A epígrafe deste artigo era também o título de um periódico literário, a que ele serviu de introdução. Foi efêmera a vida deste malfadado periódico que, tendo vindo à luz no dia 15 de setembro de 1862 deu a alma ao diabo em 15 julho de 1863. É preciso explicar esta aparente heresia. Sendo o dinheiro a alma de todas as empresas, e tendo eu sido o criador desta, não poderia dizer com verdade, que o *Futuro* deu a alma ao criador.
> Os sucessivos calotes e os falsos amigos levaram a empresa à falência, ao atingir o 20º número[659].

Deste modo, vitimado pelos "sucessivos calotes" e pelos "falsos amigos", *O Futuro* deixou de ser publicado. Entretanto, Massa defende que o período em que colaborou no periódico de Faustino Xavier de Novaes, Machado estava se recuperando do fim da série *Comentários da semana*, por sua vez, publicada no *Diário do Rio de Janeiro* entre outubro de 1861 e maio de 1862. Nas palavras do biógrafo, "depois do choque, houve uma convalescença repleta de hesitações, reflexões, dúvidas, e depois, progressivamente, uma retomada das coisas". Enfim nas páginas d'*O Futuro*, de acordo com o Massa, a ferida se cicatrizava[660]. Porém, tentarei mostrar que ao contrário de convalescido, como defende Massa, Machado de Assis estaria, sobretudo com a publicação do conto fantástico *O País das Quimeras*, aprendendo outra forma de dizer as "cousas", ou seja, aprendia a fazer sátira política no espaço, até então pouco explorado, da prosa da ficção. Portanto, feitas as considerações sobre *O Futuro*, passemos ao conto *O País das Quimeras* partindo de algumas considerações sobre o conto fantástico oitocentista e sobre conto fantástico machadiano.

[659] Apud O Futuro. In: Cabral, Cabral, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 1988.
[660] Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 351.

3. Outra forma de se dizer as "cousas": O conto fantástico *O país das Quimeras*[661]

Marcio Cícero de Sá, em sua dissertação *Da literatura fantástica (teorias e contos)*[662], nos apresenta um interessante guia das principais concepções teóricas sobre a literatura fantástica entre os séculos XIX e XX. Sá reconstitui em seu estudo as múltiplas interpretações do gênero a partir de teóricos como Howard Phillip Lovecraft, Peter Penzoldt, Sartre, Tzvetan Todorov e Freud. Adotemos o estudo de Sá como bússola para tentarmos passar rapidamente, e a salvo, pelas trilhas muitas vezes assustadoras das narrativas fantásticas. Iniciemos, portanto, por Lovecraft, que em seu *Supernatural horror in literature*, de 1927, defendia que a narrativa fantástica se aliava e se definia no efeito, ou medo, provocado no leitor. Já o filósofo Jean-Paul Sartre, em *Situations I*, de 1947, dividia o gênero em dois momentos: o primeiro denominado *fantástico tradicional*, característico do século XIX, e o segundo, o *fantástico moderno*, que surgiu e se desenvolveu no século XX, sobretudo a partir de Kafka.

Peter Penzoldt, por sua vez, em *The supernatural in fiction*, de 1952, partia de uma abordagem psicanalítica. Defendia, entre outras concepções, que a forma do conto era a ideal para o fantástico, pois o desligamento da realidade provocado pela narrativa se sustentava apenas por poucos momentos, daí a inexistência de novelas ou romances fantásticos; outra concepção desse autor que vale notarmos diz respeito ao leitor do século XIX que, por razões de ordem sociocultural, encontrava-se mais propício a esse gênero literário. Entretanto, o estudo mais detalhado sobre o tema foi realizado em 1968, por Tzvetan Todorov, no volume *Introdução à literatura fantástica*. Mas antes de passarmos às considerações de Todorov, que encerram o que Marcio Cícero de Sá definiu como *vertente literária* dos estudos sobre o fantástico, ressaltemos que também Sigmund Freud, em *A interpretação dos sonhos*, de 1900, e *O estranho*, de 1919, igualmente contribui, segundo Sá, para a compreensão do gênero literário. Constituiu-se a partir de então a *vertente psicanalítica* que muito influenciou os autores previamente analisados.

Por intermédio de uma abordagem estruturalista, Todorov defende que o fantástico localiza-se na intersecção exata entre o estranho e o maravilhoso. O estranho, nesse caso, define-

[661] Uma versão deste trecho da dissertação foi recentemente publicada. Cf. Godoi, Rodrigo Camargo de. A fábula de um cronista liberal: política e literatura em um conto fantástico machadiano. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 48, v. 2, p. 49-69, jul./dez., 2008.

[662] Sá, Márcio Cícero de. *Da literatura fantástica:* teorias e contos. 2003. 144f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

se como o fato passível de explicação por parâmetros naturais e científicos, e o maravilhoso compreende, por sua vez, o mundo imaginário, cujo entendimento é impossível ante a realidade humana. Na hesitação entre essas duas instâncias se dá finalmente o que se pode chamar fantástico. Desse modo, nas palavras do autor, o fantástico

> [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da "realidade", tal qual existe no cotidiano comum. [...] Se ele [leitor] decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso[663].

Todorov ainda define os discursos característicos do gênero, os modos verbais mais utilizados, constata a freqüente utilização de narradores fidedignos, que atestam certa veracidade à narrativa; em suma, cria um arcabouço teórico que, somando-se aos estudos já mencionados, ofereceram subsídios para as análises que se realizaram sobre o conto fantástico de Machado de Assis. Dentre essas análises citemos os trabalhos de Marcelo José Fonseca Fernandes[664] e Darlan de Oliveira Gusmão Lula[665].

Ambos os estudos convergem ao afirmarem que os grandes escritores de narrativas fantásticas do século XIX, principalmente Edgar Allan Poe, Ernest Theodor Amadeus Hoffmann e Theophile Gautier, encontravam-se no imediato horizonte de expectativa de Machado de Assis[666]. De fato, Machado, além de referir-se com certa freqüência à obra de Edgar Allan Poe, como no prólogo que escreveu para o conto *Uma excursão milagrosa*, de 1866 – reescrita de *O País das Quimeras*, publicado no *Jornal das Famílias* –, também traduziu do mesmo autor o

---

663 Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 47-48.

664 Fernandes, Marcelo José F. Machado de Assis quase-macabro. *Poiésis*: literatura, pensamento e arte, Saquarema, n. 85, abr. 2003. Disponível em: <http://www.netterra.com.br/poiesis/85/machado_de_assis.htm>. Acesso em: 19/06/2008.

665 Lula, Darlan de Oliveira Gusmão. *Machado de Assis e o gênero fantástico:* um estudo de narrativas machadianas. 2005. 76f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

666 Além desses autores, citemos os trabalhos de Armange, Ana Helena Krause. *A concepção de conto em Machado, Poe e Tchekhov:* diferenças e similitudes. Disponível em: <http://www. entrelinhas.unisinos.br>. Acessado em 19/06/2008. Também Rissá e Bitencourt defenderam as influências de Poe nos contos *A cartomante* e *O alienista* de Machado. Cf.: Rissá, Kelly; Bittencourt, Ana Lúcia. *Confluências literárias:* Machado de Assis e Edgar A. Poe. Disponível em <http://www.unicentro.br/pet/kelly.pdf>. Acessado em 19/06/2008. Já Maria Aparecida Junqueira, por meio de uma abordagem semiótica, entreviu as mesmas influências no conto machadiano *O relógio de Ouro*. Cf.: Junqueira, Maria Aparecida. *A presença de Poe em Machado:* a filosofia dos efeitos. Disponível em: <http://www.geocities.com/all_br/apresençadepoeem machado.html>. Acessado em 19/06/2008.

poema "O corvo", em 1883[667]. Assim, podemos concordar, que quando Machado definiu o conto *O País das Quimeras* como fantástico, sabia muito bem do que tratavam essas narrativas.

Contudo, para Marcelo Fernandes, é à primeira vista difícil percebermos o traço fantástico na vasta produção de contos de Machado, que chega a duas centenas, justamente pelo fato do autor a ter diluído em sua carreira. Desse modo, buscando uma tipologia para o conto fantástico machadiano, Fernandes define como característica comum a essas narrativas, com algumas poucas exceções, a presença do elemento onírico. O fantástico em Machado "[...] opera no plano inconsciente, exatamente na fresta crepuscular entre a vigília e o sono"[668]. Essas características oníricas acabam por afastar Machado de Assis do conto fantástico anglo-saxão, cuja atmosfera, carregada de mistério e pavor, não se imprime da mesma maneira no autor. Assim, o conto fantástico de Machado se alinha, em forma e conteúdo, ao conto fantástico francês do século XIX, sendo sua principal influência, segundo Fernandes, Theophile Gautier. Fernandes também salienta que grande parte dessas narrativas foram publicadas originalmente nas páginas do *Jornal das Famílias*, portanto, Machado escrevia para um público feminino específico, ao qual a temática de terror podia não agradar.

Em seu estudo, Fernandes identifica um total de quinze narrativas com teor fantástico em Machado: *O País das Quimeras* (reescrito como *Uma excursão milagrosa*), *O imortal* (reescrito como *Rui de Leão*), *O anjo Rafael*, *O capitão Mendonça*, *A vida eterna*, *Mariana*, *Decadência de dois grandes homens*, *A chinela turca*, *Os óculos de Pedro Antão*, *Um esqueleto*, *Sem olhos*, *A mulher pálida*, *A segunda vida* e *Um sonho e outro sonho*. E, delineando um paralelo entre Machado e Gautier, acaba por definir duas categorias distintas para o conto fantástico machadiano: os *contos gautierianos* e os *contos não-gautierianos*. Os primeiros, vertente mais usual em Machado, caracterizavam-se pela forte presença do elemento onírico e os últimos, também chamados pelo autor de contos insólitos, caracterizavam-se pela presença do anormal, do incomum e do extraordinário. Mas dentro dessas classes narrativas ainda temos subclasses. Assim, os *contos gautierianos* comportam as subcategorias Sonho/Delírio (onde se encontram, por exemplo, os contos *Decadência de dois grandes homens*, *A chinela turca* e *O País das Quimeras*), Sonho/*Rêve éveillé* (*Mariana*) e Sonho/*Conte d'avertissement* (*Um sonho e outro sonho*). Dentre os *não-gautierianos* encontram-se as narrativas insólitas (por exemplo, *Um*

[667] Sobre esta tradução Cf. Massa, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*, op. cit., 39-40; 55-56.
[668] Fernandes, Marcelo José. Machado de Assis quase-macabro, op. cit., p. 3.

esqueleto e *O imortal*), o Fantástico/Policial (à moda de Poe como *Os óculos de Pedro Antão*) e, finalmente, o Fantástico "propriamente dito" (em *Sem olhos*).

Acolhendo as tipologias de Fernandes, Darlan Lula dá um passo que consideramos até certo ponto válido para a análise do conto fantástico de Machado de Assis. Como Sartre, o autor trabalha com as categorias de fantástico tradicional e fantástico moderno em sua dissertação *Machado de Assis e o gênero fantástico*. Deste modo, ao tratar do conto tradicional, classifica e analisa as narrativas *Decadência de dois grandes homens*, *Sem olhos*, *O capitão Mendonça*, *A vida eterna* e *O anjo das donzelas*. E, no caso do fantástico moderno, parte rumo aos elementos fantásticos existentes no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Darlan Lula, sobretudo no início do segundo capítulo, ensaia uma tentativa de ligar a temática fantástica de Machado de Assis ao cenário sociocultural do Brasil oitocentista, entrevendo, por exemplo, no Positivismo de Augusto Comte, um elemento capaz de criar "[...] um ambiente propício para o surgimento dos raros exemplos do gênero fantástico no Brasil"[669]. E, após citar Roger Bastide, conclui:

> No Brasil do século XIX, o princípio positivista da análise concreta da realidade propiciava o clima de hesitação, que não existiria se nos deixássemos levar pela religiosidade impregnada de fé e receptiva ao sobrenatural. O peso do Positivismo então, contribuiu para gerar o leitor do fantástico[670].

As pistas sobre as possíveis ligações entre o gênero fantástico e a realidade, atravessadas por correntes de pensamento, são oferecidas a Lula por autores como Ítalo Calvino, que defendem que "[...] é no terreno específico da especulação filosófica entre os séculos XVIII e XIX que o conto fantástico nasce"[671]. Entretanto, não temos subsídios empíricos para afirmar que o ideário de Comte formava leitores logo na década de 1860 e, ainda por cima, influenciava o jovem Machado de Assis desse período. Já em outro texto de Darlan Lula encontramos outras duas promissoras afirmativas: "[...] a literatura fantástica surgiu para introduzir certos temas caros à sociedade da época que proibia a abordagem de determinados assuntos"[672], e, no caso machadiano, "a opção pela vestimenta fantástica evita a condenação social." Contudo, ao analisar

[669] Lula, Darlan de Oliveira Gusmão. *Machado de Assis e o gênero fantástico*, op. cit., p. 29.
[670] Lula, Darlan de Oliveira Gusmão. *Machado de Assis e o gênero fantástico*, op. cit., p. 30-31.
[671] Apud Lula, Darlan de Oliveira Gusmão. *Machado de Assis e o gênero fantástico*, op. cit., p. 15.
[672] Lula, Darlan de Oliveira Gusmão. *O lugar do fantástico em Machado de Assis.* Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_33.pdf>. Acesso em: 19/08/2008. p. 3.

o conto "Sem olhos", o autor acaba por enveredar-se por abordagens marcadamente psicanalíticas[673].

Não questionando, mas apesar disso nos afastando das tipologias e classificações feitas por Fernandes e Darlan Lula, tentemos abordar o "conto fantástico" *O País das Quimeras* pela perspectiva da experiência histórica do jovem cronista liberal Machado de Assis, que, como tenho buscado salientar, fazia política com a mesma pena com que fazia literatura. Passemos, portanto, ao enredo do conto.

3.1 A fantástica viagem de Tito

Por meio de um procedimento que demonstra certa sofisticação do narrador, somos, antes do início da história propriamente dita, submersos nos pensamentos conflituosos do protagonista. Acompanhemos suas reflexões:

> Arrependera-se Catão de haver ido algumas vezes por mar quando podia ir por terra. O virtuoso romano tinha razão. Os carinhos de Anfritite são um tanto raivosos, e muitas vezes funestos. Os feitos marítimos dobram de valia por esta circunstância, e é também por esta circunstância que se esquivam de navegar as almas pacatas, ou para falar mais decentemente, os espíritos prudentes e seguros.
> Mas para justificar o provérbio que diz: – debaixo dos pés se levantam os trabalhos – a via terrestre não é absolutamente mais segura que a via marítima, e a história dos caminhos de ferro, pequena embora, conta já não poucos e tristes episódios[674].

Planejava-se uma viagem, porém, o autor desses pensamentos hesitava se essa viagem se realizaria por mar ou por terra. Profundo conhecedor dos clássicos, buscava primeiramente o exemplo do romano Catão que, por temer "os carinhos de Anfitrite", preferia a via terrestre. Ao mesmo tempo, lembrava-se que ao escolher os caminhos mais seguros, esvaiam-se as glórias que só as viagens marítimas, justamente pelos perigos que reuniam, podiam proporcionar. Porém, de nada valiam os feitos marítimos, pois que as "almas pacatas", os "espíritos prudentes e seguros" dão de ombros a esses feitos preferindo a segurança e a poeira das estradas. Saltando, pois da história antiga à recente história dos caminhos de ferro, a personagem acabava por consolar-se de sua covardia.

[673] Lula, Darlan de Oliveira Gusmão. *O lugar do fantástico em Machado de Assis.* op. cit., p. 8.
[674] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 126.

O autor dessas idéias era Tito, um "poeta aos vinte anos, sem dinheiro e sem bigode", que naquele momento encontrava-se sentado em sua "mesa carunchosa de trabalho". Tanto no aspecto físico como moral, Tito era marcado por uma estranha duplicidade: o belo rosto, "modelo de pintura" que seria facilmente amado por corações de quinze e vinte anos, tinha de equilibrar-se sobre "pernas zaimbras" e "pés prodigiosamente tortos". Desse modo, no aspecto físico do poeta a "natureza se divertia" em oferecer o que tinha de melhor no rosto e de pior nos pés. Curiosamente o mesmo se repetia na moral de Tito. A "virtude evangélica da caridade", expressa, por exemplo, quando ele salvou uma galga de ser atropelada por um carro, tinha de harmonizar-se a uma única e grave fraqueza que, por sua vez, era filha de suas virtudes. Tito vendia suas criações, não as publicando, mas cedendo por dinheiro a "paternidade" de seus escritos. Em um recuo da narrativa, ficamos sabendo que quem comprava os versos de Tito era um sujeito rico e "maníaco pela fama de poeta".

Assim, em um determinado dia esse homem, sabendo da facilidade com que Tito rimava e da extrema penúria em que vivia, apresentou-se nestes termos:

> — Meu caro, venho propor-lhe um negócio da China...
> — Pode falar, respondeu Tito.
> — Ouvi dizer que você fazia versos... É verdade?
> Tito conteve-se a custo diante da familiaridade do tratamento, e respondeu:
> — É verdade.
> — Muito bem. Proponho-lhe o seguinte. Compro-lhe por bom preço todos os seus versos, não os feitos, mas o que fizer de hoje em diante, com a condição de que os hei de dar a estampa como obra de minha lavra. Não ponho outras condições ao negócio: advirto-lhe, porém, que prefiro as odes e as poesias de sentimento. Quer?
> Quando o sujeito acabou de falar. Tito levantou-se, e com um gesto mandou-o sair. O sujeito pressentiu que, se não saísse logo, as cousas poderiam acabar mal. Preferiu tomar o caminho da porta, dizendo entre dentes: "Hás de procurar-me, deixe estar![675]"

A princípio prevaleceram os brios do poeta. Comercializar sua Musa, sobretudo naqueles termos, era inadmissível. Tito então negou veementemente o "negócio da China" que o homem lhe propunha. No entanto, passados alguns dias a miséria igualmente apresentou-se implacável e o poeta, não tendo recursos, depôs os brios e saiu à procura do sujeito. Esse, ao ver Tito, "riu-se com um sorriso diabólico", e, após fazer o primeiro pagamento, encomendou uma ode em homenagem aos polacos. Dado curioso, pois que o próprio Machado, cinco meses mais tarde,

[675] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 127-128.

também publicará n'*O Futuro* uma poesia intitulada "O acordar da Polônia"[676]. Eis então o principal defeito moral de Tito, "[...] a virtude de pagar em dia, o levou a mercar com os dons de Deus.", e, por mais que tentasse resistir, não podia, pois estava literalmente "com a corda no pescoço"[677].

Voltamos, pois, à cena onde Tito se encontrava imerso em suas cogitações sobre a melhor forma de viajar, ficamos sabendo que, além do fato vergonhoso de vender seus versos, outro motivo o impelia a deixar a cidade: Tito estava apaixonado. Mas, não bastando os infortúnios até então narrados, somos informados que o poeta amava e não era amado. A autora de suas alegrias e tristezas era uma rapariga de "olhos pretos e porte senhoril", filha de um velho militar que "ainda acreditava nos partidos políticos e nas cebolas do Egito"[678].

Esse sentimento foi tão intenso que Tito só não morreu de febres, graças à intervenção de uma curandeira da vizinhança que, por meio de suas ervas, o restabeleceu, curando-o das febres, mas não dos amores. Para piorar a situação, as odes de seu cliente passaram a dar lugar a poemas açucarados dedicados à donzela de "olhos pretos". Versos inúteis, que nada ajudaram o desafortunado poeta a ser aceito no coração austero da filha do militar. Ao cabo de uma apaixonada declaração, ouviu Tito de sua amada que o melhor a ser feito era deixar de lado essas coisas de poemas, musas e amores e cuidar de si e da vida real. Topamos novamente com o poeta absorto em suas reflexões.

Mas de repente, três batidas na porta arrancam Tito de seus pensamentos. Seria o sujeito das odes, pronto a lhe dar uma "sarabanda" pelo atraso nas encomendas? Para o espanto de Tito e do leitor, não era ele:

---

[676] De acordo com Galante de Sousa, "a poesia foi inspirada nos sucessos da revolução de janeiro de 1863, na Polônia". Cf. Sousa, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., 369. Assim sendo, comparando-se as datas da revolução e da publicação do conto, não podemos afirmar que a ode de Tito e o poema de Machado se ligam diretamente. Segue a primeira estrofe do poema publicado n'*O Futuro*:

Rompe o sudário, Lázaro dos povos!
Como a aurora de um dia desejado
Clarão suave o horizonte inunda.
É, talvez, amanhã; a noite amarga
Como que chega ao termo; e o sol dos livres
Cansado de te ouvir o inútil pranto
Ao fim ressurge no dourado Oriente.
[...]

Para a publicação original de *O acordar da Polônia*: Cf. *O Futuro*, n. 13, 15/03/1863, p. 425-428 O mesmo poema pode ser consultado no volume de versos *Crisálidas*, de 1864. Cf. Assis, Machado de. *Obra completa*, v.3, p. 22-24

[677] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 128.

[678] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 129.

> [...] Mas, ó pasmo! Mal o poeta abriu a porta, eis que uma sílfide, uma criatura celestial, vaporosa, fantástica, trajando vestes alvas, nem bem de pano, nem bem de nevoas, uma cousa entre as duas espécies, pés alígeros, rosto sereno e insinuante, olhos negros e cintilantes, cachos louros do mais leve e delicado cabelo, a caírem-lhe graciosos pelas espáduas nuas, divinas, como as tuas, ó Afrodita; eis que uma criatura assim invade o aposento do poeta e estendendo a mão ordena-lhe que feche a porta e tome assento à mesa[679].

Passam-se cerca de dez minutos de completo silêncio apenas quebrado quando a sílfide pergunta se a razão do pesar de Tito era algum amor não correspondido ou a injustiça dos homens. Tito responde que sofria pela injustiça divina. Em seguida, propõe-lhe uma viagem e Tito, retomando as reflexões de há pouco, pergunta se esta viagem se realizaria por mar ou por terra. A sílfide responde que nem por um nem por outro meio, viajariam pelo ar. Tito, que então esperava um balão ou coisa parecida, mais uma vez se assombra ao deparar-se com as magníficas asas da sílfide. Dá-se então início a fantástica viagem de Tito.

Rasgado o teto, o poeta, puxado pelos braços, começa a subir, subir, subir. Sobe tão alto que começa a temer pela rarefação do ar. Mas, quanto mais distante da atmosfera terrestre melhor respirava. Tito e sua companheira de viagem passavam a "ilharga dos planetas" quando adentram na atmosfera de um mundo desconhecido. Até então mudo, caminhando ao lado da sílfide e observando atônito a estranha arquitetura, Tito enfim pergunta onde estavam. A sílfide lhe responde que haviam pousado no país das Quimeras:

> — No país das Quimeras?
> — Das Quimeras. País para onde viaja três quartas partes do gênero humano, mas que não se acha consignado nas tábuas da ciência[680].

Chegaram ao palácio do rei daquele país. Logo no átrio encontram com a guarda real, composta por trinta soldados que fumavam cachimbos de espuma e soltavam fumaça azul e branca pela boca. Passaram em seguida a uma grande sala, onde o soberano das Quimeras, o Gênio das Bagatelas, estava sentado em seu trono de casquinha ornado de magníficos pavões. A própria coifa do soberano era na verdade um imenso pavão vivo que, de instante em instante, juntamente com os outros tantos pavões daquela corte, armava-se e dava os guinchos de costume.

[679] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 130.
[680] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 132.

Tito adentrou a sala do trono puxado pela mão de sua companheira. A sílfide informava aos "fidalgos quiméricos" que seu acompanhante era um dos filhos da terra. Seguiu-se então uma cerimônia de beija-mão, onde não somente o visitante inclinou-se aos pés do soberano, mas toda a corte quimérica. Tito então soube que, naquela corte, até o ato mais insignificante era acompanhado por um pomposo cerimonial.

Finda a cerimônia o rei perguntou a Tito por qual pronome era ele tratado em sua terra natal, para poder ceder-lhe o cicerone mais adequado. "Tenho, se tanto, uma triste mercê", respondeu o poeta[681]. O rei indignou-se diante desse ínfimo pronome, pois em seu país apenas se toleravam a senhoria, a excelência e a grandeza. Assim, em um ato de desdém o gênio soberano deitou-lhe um olhar atravessado e virou-lhe as costas. Tito indagava à sílfide da razão de um simples pronome de tratamento ter desagradado tanto ao soberano, quando a sala foi invadida por uma legião de moças "frescas, lépidas bonitas e loiras"[682]. Eram elas as Utopias e as Quimeras, e o poeta logo que as viu teve a impressão de conhecê-las de algum lugar. Porém, por ter desagradado o rei, Tito é retirado da sala pela sílfide, passando a outra sala onde estava o trono da Moda, a rainha das Quimeras.

Reinava naquele país a arbitrariedade de seu soberano. Tito teve provas disso quando, após sair da sala da rainha e retornar, acompanhado pela sílfide e pelo cicerone, ao passeio pelas inúmeras galerias do palácio. Em uma das salas encontram um grande número de quiméricos à roda de uma mesa discutindo a melhor maneira de influenciar os dirigentes da Terra. Adiante, por uma das janelas, assiste ainda a uma execução na praça principal. O criminoso quimérico fora condenado por lesa-cortesia, ou seja, não fez a tempo "e com graça" uma continência. Crime tido por falta capital naquele estranho país, cuja execução era descrita como um espetáculo.

Passaram depois ao almoço real. A sílfide implorou ao soberano para que seu convidado tomasse assento à mesa, pedido ao qual o Gênio das Bagatelas cedeu. Tito espantou-se ao perceber que o almoço, ao contrário dos extensos cerimoniais e longas mesuras, durou pouquíssimos segundos. Da mesa foram rapidamente ao salão de jogos. Tito sentou-se para assistir as partidas que se realizavam quando, mais uma vez, a sala foi invadida pelas belas donzelas, Quimeras e Utopias. O poeta chegou-se a uma delas e lhe perguntou de onde a

[681] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 133.
[682] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 133.

conhecia, esta depois das cortesias de costume tomou Tito pelo braço e a levou à sala contígua. Eis o diálogo entre os dois:

> — Pois deveras não sabes quem somos? Não nos conheces?
> — Não as conheço, isto é, conheço-as agora, e isso dá-me verdadeiro pesar, porque quisera tê-las conhecido há mais tempo.
> — Oh! sempre poeta!
> — É que deveras são de uma gentileza sem rival. Mas onde é que me viram?
> — Em tua própria casa.
> — Oh!
> — Não te lembras? À noite, cansado das lutas do dia, recolhes-te ao aposento, e aí, abrindo velas ao pensamento, deixas-te ir por um mar sereno e calmo. Nessa viagem acompanham-te algumas raparigas... somos nós, as Utopias, nós, as Quimeras.
> Tito compreendeu afinal uma coisa que se lhe estava a dizer havia tanto tempo. Sorriu-se, e cravando os seus belos e namorados olhos nos da Utopia que tinha diante de si, disse:
> — Ah! sois vós, é verdade! Consoladora companhia que me distrai de todas as misérias e pesares. É no seio de vós que eu enxugo as minhas lágrimas. Ainda bem! Conforta-me ver-vos a todas de face e embaixo de forma palpável.
> — E queres saber, tornou a Utopia, quem nos leva a todas para tua companhia? Olha, vê.
> O poeta voltou a cabeça e viu a peregrina visão, sua companheira de viagem.
> — Ah! é ela! disse o poeta.
> — É verdade. É a loura Fantasia, a companheira desvelada dos que pensam e dos que sentem[683].

O mistério em torno da identidade das belas moças estava solucionado. Eram velhas conhecidas do poeta, suas companheiras das noites reflexivas. Até mesmo a verdadeira identidade da sílfide é desvendada, sendo ela na verdade, a loura fantasia. Depois dessa conversa reveladora Tito chegou-se à Utopia a Fantasia e ambas, de mãos dadas o olhavam. O poeta queria fazer mais perguntas, mas quando, depois de alguns segundos, começou a articular algumas palavras, notou que algo estranho se dava. As duas personagens começaram a se tornar vaporosas. Tito, tomado pelo terror, passou imediatamente à sala de jogos e notou que, também lá, tudo e todos começavam a evaporar. Desesperado, Tito lançou-se em carreira pelas galerias e escadas do palácio, chegando à praça, onde todos os demais quiméricos, objetos e construções, também começavam a se transformar em fumaça. Passados alguns instantes, Tito notou que até o chão faltava a seus pés, e logo, solto no espaço, soltou um grito de dor.

Tito então caía perpendicularmente em direção a um pequeno ponto, do tamanho de um ovo. A morte era para ele certa, até que através daquele ponto Tito pôde ver a Terra. O alívio veio novamente acompanhado pelo terror, pois naquela velocidade e daquela altura, era certo que

[683] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 136-137.

jamais se levantaria. Constatado isso, Tito fechou os olhos e encomendou sua alma a Deus. De repente, milagre, o poeta caiu de pé, "[...] firme como se não tivesse dado aquele infernal salto", em uma praia. Mas em que ponto do planeta teria caído, na China ou na Sibéria? Em nenhum dos dois, Tito estava a dois passos de casa. Lá chegando encontrou a galga de estimação e a vela já gasta, deitou-se e por fim "adormeceu, refletindo no que lhe acabara de acontecer". Deixemos as palavras finais ao narrador da história:

> Desde então Tito possui um olhar de lince, e diz, à primeira vista, se um homem traz na cabeça miolos ou massa quimérica. Devo declarar que poucos encontra que não façam provisão desta última espécie. Diz ele, e tenho razões para crer, que eu entro no número das pouquíssimas exceções. Em que pese aos meus desafeiçoados, não posso retirar a minha confiança de um homem que acaba de fazer tão pasmosa viagem, e que pôde olhar de face o trono cintilante do rei das Bagatelas[684].

O narrador, conhecido do poeta, afiança que depois da viagem Tito nunca mais foi o mesmo, pois identificava com facilidade o homem que trazia dentro da cabeça a tal massa quimérica. Desse modo, conclui o narrador que, de acordo com seu amigo Tito, ele estaria entre os poucos que não possuíam essa substância nos miolos. Informação certa, pois, afinal das contas, quem afirmava isso era um homem que, de mãos dadas com a Fantasia, esteve frente a frente com o rei das Bagatelas. Porém, retomando nossa hipótese inicial, a que Machado de Assis fazia literatura com a mesma pena que fazia política, passemos a buscar nas aventuras do poeta Tito essa mesma coerência.

3.2 "Uma série de meros acontecimentos domésticos"

O narrador do conto "O gato preto" de Edgar Allan Poe, de quem emprestamos o título acima, logo no início de sua história afirmava:

> Para a narrativa muito estranha, embora familiar, que ora começo a escrever, não espero nem peço crédito. Louco, na verdade, seria eu se o esperasse num caso em que meus sentidos rejeitam seu próprio testemunho. Louco, porém, não sou e, com toda a certeza, não estou sonhando. Mas como amanhã morrerei, quero hoje aliviar minha alma. Meu

[684] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 138.

> imediato propósito é o de apresentar ao mundo, de forma simples, sucinta e sem comentários, uma série de meros acontecimentos domésticos[685].

De forma semelhante, acreditamos que a viagem de Tito ao País das Quimeras, por mais estranha que possa parecer, possuí na verdade raízes bem pouco fantásticas. Deste modo, ao atentarmos para o cenário político que se desenhou a partir de 1862, ano da publicação do conto, e, sobretudo, sobre as crônicas machadianas desse período, podemos, assim como o narrador de Poe, concluir que o sobrenatural, nesse caso, nada mais é do que "uma série de meros acontecimentos domésticos".

Ao mesmo tempo sabemos que o mote do literato "sem dinheiro e sem bigode" diante de um sujeito rico que tenta insistentemente tirar proveito de sua situação de penúria, liga-se diretamente à temática de outro conto, publicado no primeiro número d'*O Futuro*. Trata-se da narrativa *O maior amigo de Luís de Camões* de Camilo Castelo Branco[686]. Neste aspecto temos mapeada uma das influências, talvez a mais direta, de Machado de Assis. E, ainda no campo das influências, podemos também afirmar que Machado foi buscar na tradição fantástica anglo-saxã, sobretudo em Poe, a atmosfera "quase-macabra", como define Fernandes[687], que utilizou para descrever a tempestade e a noite em que o poeta Tito foi levado pela sílfide alada. Entretanto, podemos afirmar que o fantástico em Machado devia muito a seu posicionamento político, expresso principalmente em suas crônicas.

Mas, tomemos inicialmente os sentidos da palavra quimera. Assim, ao lado de "monstro fabuloso, com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão", temos "fantasia, esperança irrealizável, ilusão, utopia [e] absurdo"[688]. Este último parece ser o melhor termo para definirmos a terra visitada por Tito, ou seja, o país dos absurdos. Mas em que consistiam esses absurdos? Ou melhor, reformulando a questão: em que consistiam esses absurdos para um literato marcadamente liberal como Machado de Assis?

Como observamos, ao chegar ao País das Quimeras, Tito é conduzido pela sílfide direto à presença do soberano, o Gênio das Bagatelas, ou seja, das "coisas sem valor, das ninharias [e] insignificâncias"[689]. Este carrega sobre a cabeça, juntamente com os demais membros da corte

---

[685] Poe, Edgar Allan*. Histórias extraordinárias.* Seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 2008. p. 69.
[686] *O Futuro*, n. 1, 15/09/1862. p. 13-24.
[687] Fernandes, Marcelo José F. Machado de Assis quase-macabro. op. cit.
[688] QUIMERA. In: Dicionário Brasileiro Globo. Rio de Janeiro: Globo, [s. d.].
[689] BAGATELA. In: Dicionário Brasileiro Globo. Rio de Janeiro: Globo, [s. d.].

quimérica, um pavão vivo atado com fitas amarelas ao queixo, que de tempos em tempos se arma e guincha. Desse modo, um chefe de estado e uma corte onde cada membro carregava um pavão, símbolo da vaidade e da arrogância, sobre a cabeça, não desobrigaria os rituais mais insignificantes de toda pompa e circunstância, como o suntuoso beija-mão realizado naquela ocasião. Lembremos que o beija-mão tratava-se de um ritual antigo da corte portuguesa extinto no Brasil por Pedro II apenas em 1871[690].

Terminada a cerimônia o soberano perguntou a Tito qual o pronome de tratamento que ele recebia em seu país de origem, para que a partir dele pudesse designar o cicerone mais adequado à posição social do poeta. Tito, como vimos, respondeu que era tratado por uma singela mercê, o que causou grande aborrecimento ao empavonado rei, que apenas tratava com senhorias e excelências. Mas, mesmo profundamente contrariado, o Gênio das Bagatelas designou o cicerone comum ao mísero hóspede, que ao lado deste e da sílfide continuou sua excursão pelo palácio quimérico. Assim, "cada sala era ocupada por um grupo de pessoas, homens ou mulheres, algumas vezes mulheres e homens, que se ocupavam nos diferentes misteres de que estavam incumbidos pelas leis do país, ou por ordem arbitrária do soberano"[691].

Em uma dessas salas Tito depara-se com o que pensa ser a despensa real, visto que esses homens e mulheres trabalham no que parecia ser uma iguaria fina para o almoço do soberano. Porém, o que os quiméricos preparavam era "[...] massa cerebral para um certo número de homens de todas as classes: estadistas, poetas, namorados, etc.[692]" servindo também para algumas mulheres. Notemos que os estadistas estavam entre os primeiros a consumirem a tal massa quimérica. Por falar em estadistas, em outro momento Tito depara-se com uma conferência de quiméricos que discutiam "[...] os diferentes modos de inspirar os diplomatas e diretores deste nosso mundo os pretextos para encher o tempo e apavorar os espíritos com futilidades e espantalhos"[693]. Aquela discussão era de tal importância que o soberano, temendo as catástrofes causadas pela distração daqueles quiméricos, colocou uma sentinela para guardar a sala.

Em seguida, Tito observa pela janela o espetáculo da execução do quimérico acusado de lesa-cortesia, crime terrível que, como vimos, consistia "[...] em não fazer a tempo e com graça

[690] Schwarcz, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*, op. cit., p. 324.
[691] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 135.
[692] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 135.
[693] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 136.

uma continência"[694]. No país no qual o rei ostentava um pavão sobre a cabeça isso era considerado "a maior audácia possível e imaginável". Vale ainda ressaltar que "[...] o povo quimérico contemplou a execução como se assistisse a um espetáculo de saltimbancos, entre aplausos e gritos de prazer"[695]. Narrado esse episódio, Tito passa à sala onde é servido o banquete real, que, por sua vez, dura poucos segundos, e em seguida precipita-se o fim da narrativa com a entrada das belas Utopias e Quimeras, que logo, juntamente com todo o país e seus cidadãos, começam a desaparecer. Tito então começa a cair na direção de um pequeno buraco que se alarga, até que milagrosamente cai em pé em uma praia próxima a sua casa. Conclui-se que, depois de tal viagem, Tito ganhou a capacidade de identificar à distância o indivíduo que carrega massa quimérica em seus miolos.

Esses elementos sobrenaturais do conto fantástico de Machado de Assis ganham outros significados se os analisamos na perspectiva de outros textos do autor, como as já mencionadas críticas literária e teatral, nos quais o autor defendia com veemência o engajamento do literato. Nesse sentido, podemos tomar o poeta Tito como uma espécie de anti-herói, uma vez que sua ambigüidade moral, expressa também no aspecto físico, o distanciava do modelo de literato defendido por Machado. Mas as passagens acima retomadas, ou seja, as arbitrariedades do Gênio das Bagatelas, o cerimonial exagerado da corte quimérica, a questão em torno do pronome de tratamento do poeta, a existência da massa quimérica em alguns seres humanos, a execução por lesa-cortesia, e, sobretudo, a influência quimérica em estadistas e dirigentes deste planeta estão ligados a temas que o combativo cronista Machado de Assis tratava em seus "Comentários da Semana".

Ilustremos esta hipótese com o "Comentário" de 22 de fevereiro de 1862, no qual Machado se mostrava "desgostoso e enjoado com as misérias políticas". Ao lermos o fragmento abaixo, atentemos para os elementos que estão seguramente reaproveitados na composição do reino das Quimeras:

> Hoje é necessário que alguma cousa assim satisfaça e entretenha o espírito público, desgostoso e enjoado com as misérias políticas de que nos dão espetáculo os homens que a aura da fortuna ou o mau gênio das nações, colocou na direção, patente ou clandestina, das cousas do país.
> Causa tédio ver como se caluniam os caracteres, como se deturpam as opiniões, como se invertem as idéias, a favor de interesses transitórios e materiais, e da exclusão de toda a

[694] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 136.
[695] *O Futuro*, n. 4, 01/11/1862, p. 136.

> opinião que não comunga com a dominante. Para este resultado nem os mais altos escapam, e é tecendo defesas gratuitas ao príncipe que se procura provar a má fé alheia e os próprios fervores.
> Nem fazem rir como D. Quixote, porque o namorado de Dulcinéia investindo para os moinhos de vento, nem armava à recompensa, nem queria medir amores por lançadas. Tinha a boa fé da sua mania, e a sinceridade do seu ridículo. Estes não[696].

Passados alguns meses, em novembro do mesmo ano, Machado, com a publicação do conto *O País das Quimeras*, constatou que ao contrário da mania de Quixote, o que de fato ocupava as mentes e influenciava as ações dos "homens que a aura da fortuna ou o mau gênio das nações, colocou na direção, patente ou clandestina, das cousas do país", era nada menos que massa quimérica. Já na primeira crônica machadiana de 1863, publicada a 1º de janeiro n'*O Futuro*, na qual o autor fazia um balanço do ano de 1862, podemos ler:

> 63 alvorece entre palmas e beijos. Será seu horizonte límpido e sereno, nenhum ponto negro ao longe, fará estremecer os espíritos? Não; 62 lega a 63 uma pesada herança; guerras, perturbações, descrenças, ódios, malquerenças, pirraças; nações sem rei, á cata de rei; reis sem trono, á cata de trono; reis constitucionais sem constituição; luta de irmãos, rusga de primos; papa-rei em Roma, rei-papa em França; o Oriente tempestuoso, o Ocidente enublado; o argumento em duelo com o sofisma, a mentira com a verdade, a boa fé com a velhacaria; mitragens políticas no sul, no norte, no oeste, de um pólo a outro, da parte de Aquiles, da parte de Heitor; a indecência triunfante, o decoro vilipendiado, a sinceridade mal entendida; a loucura no fastígio, o bom sendo ao sopé; imagem do caos, enfim, onde se abalroam, procurando solução, *duro e mole, o que é leve e o que é pesado*[697].

Mesmo entre "palmas e beijos" 1863 inevitavelmente traria consigo o legado penoso do ano que se encerrava. Ao descrever essa "pesada herança", Machado não deixa de apontar os "reis constitucionais sem constituição", as "mitragens políticas no sul, no norte, no oeste, de um pólo a outro, da parte de Aquiles, da parte de Heitor", "a indecência triunfante, o decoro vilipendiado, a sinceridade mal entendida", em suma, a "imagem do caos". Seguramente foram fragmentos como esses que ofereceram os subsídios para que Jean-Michel Massa formulasse a hipótese da convalescença de Machado de Assis em sua fase como colaborador da revista *O Futuro*. Para Massa, depois do fim dos "Comentários da Semana", mesmo o "tom desabusado" guardava "as hesitações, reflexões e dúvidas" características desse período[698]. Porém, ao contrário de convalescente, temos o mesmo Machado politicamente engajado dos meses de

[696] *Diário do Rio de Janeiro*, 22/02/1862, p. 2.
[697] *O Futuro*, n. 8, 01/01/1863, p. 265.
[698] Massa, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 351.

atuação do *Diário do Rio de Janeiro*. Assim, o que Massa entendeu como "crise pessoal" e "dúvida ideológica", percebo como a continuidade do projeto político e literário no qual se empenhava Machado de Assis.

O Partido Liberal, com o qual Machado, como jornalista político, estreitou os laços principalmente após seu ingresso no *Diário do Rio Janeiro*, ascendia ao poder depois de um longo jejum iniciado em setembro de 1848, por intermédio do gabinete chefiado por Zacarias de Góis e Vasconcelos. No entanto, como nos mostra o historiador Francisco Iglésias, a partir de 27 de maio de 1862, inaugurou-se "[...] mais que um gabinete, mas uma nova composição política, em que conservadores e liberais se compõem para o governo"[699]. Esta nova "composição" formada por, nas palavras do próprio ministro Zacarias, "conservadores moderados e liberais"[700], denominada como Liga Progressista, acabava por reeditar a velha e combatida, sobretudo pelos liberais do *Diário*, conciliação partidária, arquitetada e regida por conservadores de peso como o Marques de Paraná alguns anos antes. Contudo, o primeiro gabinete Zacarias, por durar apenas quatro dias, entrou para a história como "o gabinete dos anjinhos". Forma-se então, a partir 30 de maio de 1862, o 18º gabinete, chefiado pelo Marquês de Olinda, inimigo político de outros tempos que, como Zacarias, dava continuidade a política da Liga Progressista.

Neste sentido, o jornal *O Espírito Público* afirmava em seu editorial de 28 de setembro de 1862, que aquele momento caracterizava-se "por um período de decomposição e recomposição nos partidos, nos interesses e nas idéias de cada um deles" e que o Partido Liberal, nesta conjuntura, "perdeu o seu nome, esqueceu a sua história, menosprezou seus heróis e seus sacrifícios, confundindo-se na liga"[701]. Porém, mais esclarecedor em relação aos liberais do *Diário* é o artigo "O silêncio da imprensa liberal", publicado neste mesmo número d'*O Espírito Público*:

> O silêncio, que da tribuna guardaram, e hoje calculadamente guardam na imprensa os liberais, é uma prova inequívoca da situação anormal, em se vê o país.
> Os liberais da Inglaterra costumam dizer: - Enquanto o parlamento está aberto é com ele que nós governamos; durante os outros seis meses o governo passa com a imprensa.

[699] Iglésias, Francisco. Vida política, 1848-1866. In: Holanda, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*: o Brasil monárquico: reações e transações. São Paulo: Difel, 1985. t.2. v.3. p. 84.
[700] Apud Iglésias, Francisco. Vida política, 1848-1866. In: Holanda, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*, op. cit., p. 87.
[701] *O Espírito Público*, n. 2, 28/09/1862, p. 1-2.

> Os liberais da Inglaterra, quando proclamaram esta verdade prática de sistema representativo, não pensaram bem; deviam vir ao Brasil corrigir seus erros, e aprender melhores máximas e mais salutares práticas com os liberais do país.
> Depois de terem atroado os céus e a terra, reclamando do gabinete Caxias a revogação imediata de todas as leis de crédito, e regulamentos fiscais do tempo do gabinete Ferraz; depois de terem derramado na população as mais descomunais doutrinas; depois de terem enfim reclamado a descentralização, a liberdade municipal, a revogação da lei de 3 de Dezembro, e formulado mil outras exigências, os liberais recuaram diante da cabeça de Medusa do gabinete Olinda, que os petrificou.
> Este silêncio, que guardaram na tribuna, está sendo religiosamente observado na imprensa. O *Diário do Rio* e o *Correio Mercantil*, redigidos por dois representantes da nação, não falam mais de reformas, nem exibem suas idéias políticas, econômicas e administrativas, nem explicam as vistas governativas do gabinete[702].

Entretanto, importa-nos aqui captar os efeitos dessas mudanças, ou permanências, na ordem política nos posicionamentos do jovem literato Machado de Assis. Neste sentido, Jefferson Cano e Lúcia Granja, na Introdução do volume de crônicas *Comentários da Semana*[703], por eles organizado, nos oferecem elementos para pensarmos as ligações entre os princípios políticos de Machado, expressos de maneira bem objetiva em suas crônicas, e seus escritos ficcionais, como no conto *O País das Quimeras*. Esse estudo, que preza por analisar os textos machadianos em contraponto com demais textos publicados no *Diário*, revela-nos o radicalismo da veia política do autor que, em alguns momentos, não poupava ataques diretos a personagens importantes da cena política do período, principalmente membros do partido conservador. Portanto, após o fim do "gabinete dos anjinhos" e a ascensão do gabinete chefiado por Olinda temos que o *Diário do Rio de Janeiro*, "para cúmulo das ironias", como notam os pesquisadores, passa a apoiar a Liga, tendo em vista, entre outros fatores, "a conformidade dos atos do governo com a lei"[704]. A abominada Conciliação de outros tempos viu-se, debaixo dos auspícios do *Diário*, reeditada sob a batuta do velho inimigo político. Deste modo, a respeito dos efeitos dessa manobra em Machado, complementam Cano e Granja:

> E, nessa situação, já não haveria necessidade, e talvez nem mesmo espaço, para a pena afiada que talhava os "Comentários da semana". Mas se o jovem cronista liberal se calava por ora, experimentado o desgosto pela política (ou quem sabe o gosto da derrota política), nem por isso seu silêncio apagaria os ecos que ficariam daqueles seus primeiros comentários: por um lado, o exercício da política na forma de uma crítica liberal que não o

[702] *O Espírito Público*, n. 2, 28/09/1862, p. 3.
[703] Assis, Machado de. *Comentários da Semana.* Organização, introdução e notas de Jefferson Cano e Lúcia Granja. Campinas: Ed. da Unicamp: 2008.
[704] Cano, Jefferson; Granja, Lúcia. Introdução. In: Assis, Machado de. *Comentários da Semana,* op. cit., p. 37.

> abandonaria pelos anos afora; por outro, o sentido dessas crônicas como espaço de experimentação literária sem o qual dificilmente nos daria a conhecer a refinada prosa em que exprimiria aquela crítica[705].

O conto *O País das Quimeras* está, portanto, pelos absurdos que narra, entre os primeiros ecos do jornalismo liberal de Machado em sua ficção. Desse modo, tendo em vista, por um lado, o quadro político que se definiu durante o gabinete Olinda e, por outro, o engajamento de Machado na imprensa liberal, verificamos que os elementos sobrenaturais do fantástico machadiano ganham sentidos bem mais concretos. Assim, ao contrário de Massa, que definia a fase d'*O Futuro* como de convalescência, vimos que Machado continuou firme na defesa de seus princípios políticos. Apenas não os defendendo na forma direta, característica de sua crônica, mas ensaiando – *ensaiando*, sublinhemos bem esta palavra – aquilo que Luiz Costa Lima, a propósito do romance *Esaú e Jacó*, definiu como "narrativa em palimpsesto", ou seja, aquela "[...] formada por duas camadas, uma aparentemente cordata, a esconder da tinta visível a virulência crítica, deposta na segunda"[706].

[705] Cano, Jefferson; Granja, Lúcia. Introdução. In: Assis, Machado de. *Comentários da Semana*, op. cit., p. 36-37.
[706] Lima, Luiz Costa. *O controle do imaginário:* razão e imaginário no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 260.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria covardia com o meu paciente leitor estender-me além de algumas breves considerações finais. Pois bem, gostaria apenas de lembrá-lo que esta história da formação do ficcionista Machado de Assis ainda está um tanto longe de terminar. Como sabemos, a partir do ingresso de Machado no *Jornal das Famílias*, em 1864, nosso autor produzirá, até 1878, nada menos que 86 contos, conforme levantamento apresentado por Daniela Magalhães da Silveira[707]. Interessante notarmos que desses contos do periódico da Garnier, dois são sintomáticos do processo aqui estudado: *Linha reta e linha curva*, publicado de outubro de 1865 a janeiro de 1866, e *Uma excursão milagrosa*, publicado em abril e maio de 1866. Ambas as narrativas são interessantes na medida em que são reescrituras, ou, caso prefira, reciclagem literária, como me referi em certo momento deste texto. Assim sendo, o manuscrito da peça *As forcas caudinas*, ao que nos consta jamais publicada ou encenada durante a vida de Machado, serviu de base para o primeiro conto, enquanto nosso já conhecido *O País das Quimeras* foi transformado no segundo.

Ana Claudia Suriani da Silva, em seu importante estudo de crítica genética de *Linha reta e linha curva*, afirma acertadamente que este caso de reescrita da comédia *As forcas caudinas*, demonstra não somente a disposição de Machado de Assis em "refundir seus antigos textos em futuras publicações, mas também registra este novo direcionamento – do teatro para a ficção narrativa – que a carreira literária do escritor recebeu com o seu ingresso na Garnier como colaborador do *Jornal das Famílias*"[708]. Gosto igualmente da sugestão oferecida por Ana Claudia Suriani para explicar o redirecionamento da carreira literária de Machado de Assis, sobretudo nesse momento crítico para literatos como ele, então engajados na consolidação de um teatro nacional. Portanto, de acordo com esta autora:

> Talvez Machado tenha apenas se adaptado ao mercado. Aqui vale novamente a influência francesa, mas desta vez, caímos no terreno do folhetim. Os gêneros que melhor se adequaram à disposição da folha periódica foram, além da poesia, a narrativa curta, o romance e a novela folhetinesca, publicados em fatias. A prosa narrativa veiculada pelas publicações periódicas da corte venceu a barreira do tempo e de escolas. Tornou-se um meio de produção e divulgação literárias utilizada pelos mais diversos temperamentos;

[707] Silveira, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis*, op. cit., p. 217-219.
[708] Silva, Ana Cláudia Suriani da. *Linha reta e linha curva:* edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003. p. 43.

> uma espécie de zona franca compartilhada por escritores de gerações e índoles diferentes[709].

Certamente a falência do projeto teatral vinculado a então chamada "escola moderna" forçou não apenas Machado de Assis como também outros literatos de sua geração a tomarem, no mínimo, duas saídas. Podemos supor, deste modo, que, por um lado, ou esses homens de letras se adequavam ao mercado teatral, fazendo concorrência aos "carpinteiros teatrais" e cômicos que passaram a dominar os teatros em funcionamento no Rio de Janeiro, principalmente a partir de meados da década de 1860; ou, por outro, se adequavam ao mercado editorial, como defende Suriani. Machado de Assis, que se opunha com veemência a essas transformações teatrais, ao que parece se recusaria a escrever uma opereta ou *vaudeville* ao gosto das de Offenbach ou do ator Vasques. Assim, mesmo tendo traduzido ou imitado algumas delas, procurou se ajustar a esse mercado editorial em franca expansão. Por conseguinte, a velocidade desse mercado, sempre ávido por novas narrativas, forçava nosso literato a, vez por outra, transformar uma peça em conto, um conto em outro conto, entre outros malabarismos de um característico operário das letras.

No entanto, retomando o problema da "fruta e da casta" com a qual iniciamos este percurso, não podemos desconsiderar que mesmo respondendo a demandas teatrais ou editoriais, nosso autor também, em muitos casos, se mostrava alinhado a princípios morais, estéticos, e principalmente políticos, esboçados já em seus primeiros textos jornalísticos, sobretudo em crônicas e críticas teatrais. Partindo desta constatação, seria difícil, senão contraditório, concluir este trabalho afirmando, juntamente com Bento Santiago em relação as duas Capitus – a menina de Matacavalos e a adúltera da praia da Glória –, que também o grande romancista de *D. Casmurro* estava, por assim dizer, latente, por exemplo, no jovem autor da fantasia dramática *Desencantos*. No entanto, encerro afirmando que o contrário era perfeitamente possível. Assim sendo, o jovem autor de *Desencantos*, que concomitantemente se iniciava no jornalismo liberal, no *Diário do Rio de Janeiro*, e se esforça por fazer ao mesmo tempo literatura e política, certamente podia estar lá, "como fruta dentro da casca", no grande romancista de *D. Casmurro*.

[709] Silva, Ana Cláudia Suriani da. *Linha reta e linha curva*, op. cit., p. 35.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fontes Impressas: Jornais e Revistas

1.1. Rio de Janeiro

A Marmota

A Semana

Correio Mercantil

Courrier du Brésil

Diário do Rio de Janeiro

Jornal do Commercio

Monitore Italiano

O Espelho

O Espírito Público

O Futuro

O Rabugento

Revista Popular

Revista Teatral

Semana Illustrada

1.2. São Paulo

Correio Paulistano

1.3. Paris

Journal des Débats

La Presse

Revue des deux mondes

1.4. Lisboa

Anuário do Arquivo Pitoresco

2. Fontes impressas: Almanaques e volumes

GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de; HOLFF, Cornélius. *Mystères des théatres*: 1852. Paris: Librairie Nouvelle, 1853. Disponível em: <www.gallica.bnf.fr>. Acesso em: 04/06/2009.

Almanak Illustrado da Semana Illustrada para o anno de 1864. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1864.

3. Dicionários e demais obras de referência

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 1989.

DICIONÁRIO Brasileiro Globo. Rio de Janeiro: Globo, [s. d.].

DICTIONNAIRE des littératures de langue française XIXe siècle. Paris: Encyclopaedia Universalis; Albin Michel, 1998.

DAVIDSON, Cathy N.; WAGNER-MARTIN, Linda (Ed.). *The Oxford companion to women's writing in the United States*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1995.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LAFFONT; BOMPIANI. *Dictionnaire des ouvres de tous les temps et de touts les pays*. Paris: Société d'éditons de dictionnaires et enciclopédies, s. d.

LAFFONT; BOMPIANI. *Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de touts les pays*. Paris: Robert Laffont, s. d.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário Bibliográfico Português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1893.

4. Obras literárias: séries de crônicas, correspondências, dramas, comédias e romances

4.1. Obras de Machado de Assis

ASSIS, Machado de. *Desencantos*, phantasia dramática. Rio de Janeiro: Paula Brito, Editor, 1861.

_____. *Teatro de Machado de Assis*, Volume 1. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1863.

_____. *Os deuses de casaca*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1866.

_____. *Contos completos*. t. 1 v. 1. Organizado por Djalma Cavalcanti. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2003.

_____. *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Obras completas*. 3 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

_____. *Correspondência de Machado de Assis, tomo I:* 1860-1869. Apresentação, coordenação e orientação de Sérgio Paulo Rouanet; organização Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL; Biblioteca Nacional, 2008. (Coleção Afrânio Peixoto, 84).

_____. *Machado de Assis do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. Organização, estabelecimento do texto, introdução e notas por João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Comentários da semana*. Organização, introdução e notas de Lúcia Granja e Jefferson Cano. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

4.2. Obras de outros autores

ALENCAR, José de. Mãe. In: _____. *Obra completa*. v. 4. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

_____. O que é o casamento? In: _____. *Obra completa*, v. 4. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

_____. *O Guarani*. 25ª Ed. São Paulo: Ática, 2006.

ARISTÓFANES. *As nuvens*. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/7035155/ Aristofanes-As-NUVENS>. Acesso em 10/09/2009.

BOCAIUVA, Quintino. Os mineiros da desgraça. In: FARIA, João Roberto (Ed.). *Antologia do teatro realista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Dramaturgos do Brasil.)

BRANCO, Camilo Castelo. *Espinhos e flores:* drama original. 3ª ed. Porto: Casa Cruz Coutinho; Tipografia do Jornal do Porto, 1864. Disponível em: <http://bibliotecadigital. fl.ul.pt>. Acesso em 01/07/2009.

CORDIER, J. (et al). *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*. Organização, introdução e notas Jean-Michel Massa. Tradução Machado de Assis. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

CRÉMIEUX, Hector; HAVÉLY, Ludovic. *Orphée aux enfers*. Disponível em: <http://www.mediterranees.net/mythes/orphee/cremieux.html>. Acesso em: 02/12/2009.

FARIA, João Roberto (Ed.). *Antologia do teatro realista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Dramaturgos do Brasil.)

FEUILLET, Octave. Dalila. In: _____. *Scènes et comédies par Octave Feuillet*. Paris: Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, 1854. Disponível em: <www.gallica.bnf.fr>. Acesso em 06/07/2009.

FEUILLET, Octave. *Dalila*: Drama em quatro atos e seis quadros. Imitação da obra de mesmo título de Octave Feuillet por A. de Serpa. Lisboa: Tipografia do Panorama, 1856. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fl.ul.pt>. Acesso em 01/07/2009.

HÉNAUX, Victor. *Queda que as mulheres têm para os tolos*. Tradução de Machado de Assis, estabelecimento do texto Ana Cláudia Suriani da Silva. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Cobé. In: _____. *Teatro Completo.* V. 2. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1979.

MALLEFILLE, Felicien. *As mães arrependidas:* drama em quatro atos. Trad. de Ernesto Biester. Lisboa: Escriptorio do Theatro Moderno, 1858. Disponível em <http://biblioteca digital.fl.ul.pt/>. Acesso: 24/01/2009.

MUSSET, Alfred de. *Théâtre complet*. Édition établie par Simon Jeune. Paris: Gallimard, 1990.

_____. Il fault qu'une porte soit ouverte ou fermée. In: _____. *Théâtre complet*. Édition établie par Simon Jeune. Paris: Gallimard, 1990.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias.* Seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

STOWE, Harriet Beecher. *A cabana do pai Tomás*. Tradução de Caroline Ramos Furukawa. São Paulo: Madras, 2004.

5. Obras Gerais

ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance:* circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

_____. Concepções sobre romance. *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008*: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: ABRALIC, 2008.

ALENCASTRO, Luis Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil:* Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Escravos e proletários: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 21, p. 34-44, jul., 1988.

ARMANGE, Ana Helena Krause. *A concepção de conto em Machado, Poe e Tchekhov:* diferenças e similitudes. Disponível em: <http://www.entrelinhas.unisinos.br>. Acessado em 19/06/2008.

AUGUSTI, Valéria. Do gosto inculto à apreciação douta: a consagração do romance no Brasil do oitocentos. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance:* circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

_____. *Polêmicas literárias e mercado editorial Brasil-Portugal na segunda metade do século XIX*. I Seminário Brasileiro Livro e História Editorial. FCRB – UFF/PPGCOM – UFF/LIHED.

Rio de Janeiro, nov. 2004. Disponível em <http:\\www.iel.unicamp.br\ caminhosdoromance.htm>. Acesso em: 10/5/2008.

AZEVEDO, Sílvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis:* do *Jornal das Famílias* aos contos e histórias em livro. 1990. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH, USP, São Paulo, 1990.

BRAYNER, Sonia. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: CANDIDO, Antonio (et al). *A Crônica:* o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas; Rio de Janeiro: Ed. Unicamp; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio (et al). *A Crônica:* o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas; Rio de Janeiro: Ed. Unicamp; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *O método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.

_____. A literatura e a vida social. In: _____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1975.

_____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1975.

CANELAS, Letícia Gregório. *Franceses "quarante-huitards" no Império dos Trópicos (1848-1862)*. 210f. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, Unicamp, Campinas, 2007.

CANO, Jefferson. Justiniano José da Rocha, cronista do desengano. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, Editora da Unicamp, 2005.

_____. *O fardo dos homens de letras*: o "orbe literário" e a construção do império brasileiro. Tese (Doutorado em História) – IFCH, Unicamp, Campinas, 2001.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CAVALLINI, Marco Cícero. Monumento e política: os "Comentários da semana" de Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, Editora da Unicamp, 2005..

_____. *O Diário de Machado:* a política do Segundo Reinado sob a pena do jovem cronista liberal. 1999. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, Unicamp, Campinas, 1999.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas, Editora da Unicamp, 2005.

_____. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: _____; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). *A história contada:* capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A história contada*: capítulos de história social da literatura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página:* publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. O texto de teatro: transmissão e edição. In: _____. *Do palco à página:* publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. Entre o palco e a página. In: _____. *Do palco à página:* publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DANGER, Pierre. *Émile Augier ou le théâtre d'ambiguïté*: élément pour une archéologie morale de la bourgeoisie sous le Second Empire. Paris: L'Harmattan, 1998.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis e o teatro de seu tempo. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. Organização, estabelecimento do texto, introdução e notas por João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Machado de Assis, leitor de Musset. In: TERESA: REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, p. 364-384, 2006.

_____. *Idéias teatrais:* o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *O teatro realista no Brasil (1855-1865).* São Paulo: Perspectiva, 1993.

FERNANDES, Marcelo José F. Machado de Assis quase-macabro. *Poiésis*: literatura, pensamento e arte, Saquarema, n.85, abr. 2003. Disponível em: <http://www.netterra.com.br/poiesis/85/machado_de_assis.htm>. Acesso em: 19/06/2008.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Machado de Assis sob as luzes da ribalta*. São Paulo: Cone Sul, 1998.

GLEDSON, John. *Machado de Assis*: ficção e história. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GODOI, Rodrigo Camargo de. Publicação e comercialização de comédias no Brasil oitocentista: o caso de *Luxo e Vaidade* de Joaquim Manuel de Macedo (1860). In: II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial, 2009, Niterói. *Anais do II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial*, 2009.

_____. A fábula de um cronista liberal: política e literatura em um conto fantástico machadiano. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 48, v. 2, p. 49-69, jul./dez., 2008.

GOMES, Eugenio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

_____. Machado de Assis: censor dramático. In: _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GRANJA, Lúcia. CANO, Jefferson. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Comentários da semana*. Organização, introdução e notas de Lúcia Granja e Jefferson Cano. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Machado de Assis:* escritor em formação. Campinas: Fapesp; Mercado de Letras, 2000.

_____. *À roda dos jornais (e teatros)*: Machado de Assis, escritor em formação. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – IEL, Unicamp, Campinas, 1997.

GRAY, Richard J. *A history of American literature*. Padstow: Blackwell Publishing, 2004.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiróz; Edusp, 1985.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*: o Brasil monárquico: reações e transações. São Paulo: Difel, 1985.

IGLÉSIAS, Francisco. Vida política, 1848-1866. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *História geral da civilização brasileira*: o Brasil monárquico: reações e transações. São Paulo: Difel, 1985.

JAUSS, Hans Robert. L'histoire de la litterature un défi à la théorie littéraire. In: _____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

JUNQUEIRA, Maria Aparecida. *A presença de Poe em Machado:* a filosofia dos efeitos. Disponível em: <http://www.geocities.com/all_br/apresençadepoeemmachado.html>. Acesso em: 19/06/2008.

JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Glória Cusumano (Orgs.). *O teatro no século XVIII*: a presença de Antonio José da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário:* razão e imaginário no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o teatro das convenções*. São Paulo: Uape, 1997.

LULA, Darlan de Oliveira Gusmão. *O lugar do fantástico em Machado de Assis.* Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_33.pdf>. Acesso em: 19/08/2008.

_____. *Machado de Assis e o gênero fantástico:* um estudo de narrativas machadianas. 2005. 76f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

MACFARLANE, Lisa Watt. Harriet Beecher Stowe. In: DAVIDSON, Cathy N.; WAGNER-MARTIN, Linda (Ed.). *The Oxford companion to women's writing in the United States*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1995.

MACFARLANE, Robert. *Original copy:* plagiarism and originality in nineteenth-century literature. New York: Oxford University Press, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.

MAGALHÃES JR., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*: aprendizado. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena*: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca; Faperj, 2008.

MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis, tradutor*. Tradução de Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

_____. *A juventude Machado de Assis (1839-1870)*: ensaio de biografia intelectual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MATOS, Mário. *Machado de Assis*: o homem e a obra. São Paulo: Ed. Nacional, 1939. (Coleção Brasiliana).

MENCARELLI, Fernando A. *A voz e a partitura*: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). 305 f. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 2003.

_____. *Cena aberta*: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp; Cecult, 1999.

MENEZES, Paulo Roberto de Jesus. Sociedade Imagem e biografia na litografia de Sebastião Sisson. *Anais do XIII Encontro de História da Anpuh-Rio*, 2008. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213112323_ARQUIVO_Sociedade,image mebiografianalitografiadeSebastiaoSisson.pdf>. Acesso em: 09/04/2009.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Colcha de retalhos. In: _____. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

_____. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

_____. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. São Paulo: Ed. Nacional, 1936. (Coleção Brasiliana).

MONTEIRO, Vanessa Cristina. *A querela anticlerical no palco e na imprensa: Os lazaristas*. 314f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – IEL, Unicamp, Campinas, 2006.

PENA, Eduardo Spiller. *Pajens da casa imperial*: jurisconsultos, escravidão e a Lei de 1871. Campinas: Ed. da Unicamp; Cecult, 2001.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras*: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. 2ª ed. Revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

PINHEIRO, Alexandra. *Entre contratos e recibos:* o trabalho de um editor francês no comércio livreiro do Rio de Janeiro oitocentista. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance:* circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

_____. *Para além da amenidade*: O *Jornal das Famílias* (1863-1878) e sua rede de produção. 279 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – IEL, Unicamp, Campinas, 2007.

PIRES, Antonio Donizete. O teatro no Brasil setecentista: imitação barata ou cara antropofagia? In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Glória Cusumano (Orgs.). *O teatro no século XVIII*: a presença de Antonio José da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*: 1570-1908. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. *Seres, coisas e lugares*. São Paulo: Cia das letras, 1997.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *João Caetano*: o ator, o empresário, o repertório. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1972.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*: conferências. São Paulo: Typografia Levi, 1917.

REIS, João José. *Domingos Sodré, um sacerdote africano*: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RISSÁ, Kelly; BITTENCOURT, Ana Lúcia. *Confluências literárias:* Machado de Assis e Edgar A. Poe. Disponível em <http://www.unicentro.br/pet/kelly.pdf>. Acessado em: 19/06/2008.

SÁ, Márcio Cícero de. *Da literatura fantástica:* teorias e contos. 2003. 144f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH, USP, São Paulo, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador:* D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. FERREIRA, Eliane Fernanda da Cunha. Introdução crítico-filológica. HÉNAUX, Victor. *Queda que as mulheres têm para os tolos*. Tradução de Machado

de Assis, estabelecimento do texto Ana Cláudia Suriani da Silva. Campinas: Ed. da Unicamp, 2008.

_____. *Quincas Borba:* folhetim e livro. Tese (Doutorado) – University of Oxford, 2007.

_____. *Linha reta e linha curva:* edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis:* leituras e leitores do *Jornal das Famílias*. 2005. 211f. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, Unicamp, Campinas, 2005.

SLENES, Robert W. Senhores e subalternos no Oeste Paulista. In: ALENCASTRO, Luis Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil:* Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

_____. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

SOUZA, Karen Fernanda Rodrigues de. *As cores do traço*: paternalismo, raça e identidade nacional na *Semana Illustrada* (1860-1876). 188f. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, Unicamp, Campinas, 2007.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo: Machado de Assis e suas primeiras incursões no teatro. *Asas da Palavra:* Revista de Letras. Manaus, UAM, v. 11, n. 24, p. 205-219, 2008.

_____. *As noites do Ginásio*: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas: Editora da Unicamp; Cecult, 2002.

_____. Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A história contada*: capítulos de história social da literatura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SQUIRES, Matthew Lorin. *The byronic myth in Brazil*: cultural perspectives on Lord Byron's image in Brazilian Romanticism. 156 f. Dissertação (Master of Arts) – Department of English, Brigham Young University, EUA, 2005. Disponível em <http://contentdm.lib.byu. edu/ETD/image/ etd758.pdf>. Acesso em: 14/06/2009.

TERESA: REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXOS

❧

***A Marmota*, n. 1.147, 30/03/1860, p. 3**

ODISSÉIA DOS VINTES ANOS

(Fantasia em um ato)

LUIZ, o pintor e poeta.	ALBERTO.
ÁLVARO.	LUIZA.
	MARIA.

Um gabinete de trabalho.

ÁLVARO e LUIZ.

ALV. – Estas triste, Luiz!

LUIZ (*deixando o pincel*) – Estou doente. Doença d'alma, a pior delas. Faz rir: não faz, esta reprodução de úlceras aos vinte anos; esta transformação sucessiva dos Manfredos? Ninguém crê nessas coisas; entretanto se há verdade no mundo, é este o estado em que estou.

ALV. Sabes a minha opinião? És fraco demais.

LUIZ: (*indo à janela*) – Fraco? Agora quem se ri sou eu. Fraco! Onde queres que eu vá buscar forças? Se eu sinto em mim uma prostração, se eu sinto que nenhum desses músculos morais, que são os raios da força, conserva aquela rigidez primitiva, que acompanha sempre a mocidade e que por momentos fez de mim um Hércules. Agradeço que me lastimes, mas não me acuses.

ALV. – Vem cá; quando temos vinte anos de presente, e cinqüenta de futuro talvez, a alma levanta-se, não se deixa quebrar. Ajunta depois talento a esses vinte anos, e...

LUIZ. – Tudo isso é vão. Teoria, Álvaro, realidade par uns; para mim, sonhos, sonhos e mais nada! Falo-te assim, porque sei que estamos sós e que tu não estás contaminado. Bem vês, como eu rio, como sou jovial fora d'aqui; estas paredes são a minha vida íntima. Consentes que te fale?

ALV. – Ouço-te. Mas não me impeças um remédio no caso que to possa dar.

LUIZ (*rindo*). – Remédio! A minha tísica do espírito está no último grau, ninguém me pode salvar.

ALV. – Ninguém!

LUIZ. – Quase ninguém. Há talvez alguma coisa que me cure; mas isso é um remédio supremo, e esse não está nas mãos de qualquer.

ALV. – Veremos.

LUIZ. – Ouve-me agora. Há uma ordem de poetas modernos que por hábito de leitura e mania de rapaz, acreditaram estar deverás doentes da alma. É culpa de Byron e de outros; Manfredo é um grão que germinou uma raça. Toda essa procissão de Wertters (sic) pálidos, lá vão como fotografias do tipo primitivo. Eu conheço desses profanadores do ceticismo, doentes por cálculo, de que Molière se esquece. Esta raça produziu necessariamente um outra que se constituiu o lábaro dela; os sátiros, os que não acreditando nesses mórbidos dos vintes anos, arrancaram-lhe a máscara em pleno século.

ALV. – Era necessário.

LUIZ. – Era necessário, sim. Mas o que aconteceu? É que aqueles realmente sofrem, aqueles que têm em cada dia, não vinte e quatro horas de vida, mas um degrau do patíbulo para que sobem levemente; esses são obrigados a copiar a máscara de primeiro cínico e a colá-la a cara, como a túnica de Nesso. Compreendes! não há uma existência pior. Andar em um carnaval perpétuo! Vê lá: tens um remédio para isso?

ALV. – Tenho. Onde está a razão dessa prostração moral?

LUIZ: – Onde? não o sei. Mas deixa confiar-te os sintomas; verás depois. Tenho vinte anos; perdi minha mãe aos nove. Fiquei por conseguinte só: só, compreendes bem, quando não temos o seio materno para encostar a cabeça; é a solidão que nos cerca, solidão do deserto, solidão dos limbos povoada de sombras, e deserta como o nada! Achei-me só, pois. Vês-me com vinte anos, cheio de mocidade, mas que mocidade! nem um

afeto! nem um coração! nada! Aqui e ali só encontra o desdém! queria amigos e tenho protetores! queria corações e encontro espíritos, nem um seio de mulher, nem uma cabeça de vinte anos que caso as suas com as minhas primaveras! Só, isolado no meio da sociedade, que corre e salta, ama e delira, e sou como aquele Tântalo dos Edds pagãos; veio passar por mim os corações e os afetos e não posso agarrar um só. Parece que vento de temporal os leva. É demais. Sou pobre como vês; quem me quererias assim? A humanidade é como o touro, gosta das púrpuras, gosta dos ouropéis. O século é dos cínicos e dos parvos. Tudo está prostituído!

ALV. – Assim, não crês em cousa alguma?

LUIZ. – Creio. Creio em Deus, e creio em mim. Mas claro: creio que sou uma vítima que nem devo olhar com asco para os instrumentos do meu suplício; creio que Deus ri-se deveras de toda esta revolução que se opera aqui por baixo; e que em um dia bem pode com um simples movimento de mão atirar com toda esta espécie humana para os abismos do *ignoto*. É que ele não quer! conta cem o seu triunfo e deixa aos homens o seu. É razoável; cada um tem a sua hora: terei eu a minha?

ALV. (*pensativo*) – Esperas por ela?

LUIZ: – Podia esperar, mas nem tenho forças para isso. Entretanto vi há dias uma gravura inglesa que definia talvez a minha existência. Representava uma esfera no meio com o dístico: – Índia – Em torno estavam as entidades comprometidas nessa questão européia que se divertiam em atirar reciprocamente essa bola com o pé. Eu sou assim. Estou no meio dos homens, como aquela esfera e rola ao impulso de cada pé que me encontra. Mas queres saber... tive uma fraqueza; não rias. Para completar o quadro, um dos indivíduos do jogo estava a um canto com o pé em uma das mãos; tive uma veleidade; acreditei que havia, como a bola, ferir a alguém. Mas passou. Era uma tolice.

ALV. – Causas-me pena!

LUIZ: – És bom: eu te conheço. Tanto melhor. Mas cala-te; vem alguém!

(*Continua*).

Courrier du Brésil, **n. 37, 15/09/1861, p. 1-2.**

Chronique Littéraire

Desencantos,
fantasie dramatique par Machado de Assis.

Scilicat ingenium placida mollitur ab arte.
(Ovide)

L'art paisible que nous cultivons adoucit notre caractère[710].

La brochure qui a pour titre *Désenchantements* contient un morceau littéraire d'une valeur rèelle, pour l'époque. C'est l'image naïve de la vie du coeur telle qu'on la mène aujourd'hui, dans la zone commune, entre le cloaque des Corrine et de Phrynés, hors de l'élement ruisselant d'or, de chamarres et de houe ou se debattent les grands criminels du grand monde. Les personnagens ne sont pas des bourgeois, mais ce ne sont pas de princes. Nous faisons sentir cette nuance pour le indiquer le soin qu'a mis l'auteur a choisir le millieu que doit animer son dialogue.

Clara, veuve d'um colonel, jolie sans doute, puisqu'elle a des amoureux, Pedro Alves négociant, bel homme, fort et positif, – il fait lui-même son portrait – et Luiz jeune poète fantaisiste sont les trois héros de Mr. Machado de Assis.

Pedro Alves, le lecteur s'en doutera, va droit au but et épouse réellement la belle veuve qui, d'allieurs, n'a pas de temps a perdre.

Luiz pour se consoler de ce desenchantement vole vers l'orient sur des nuages d'éther et d'azur. Il seul se faire mahométan.

Cinq années se passent.

Clara bien qu'elle se sente plus mariée que jamais peut cacher son étonnement en retrouvant l'ex-rival de son époux completement ramene aux idèes de son siècle et plus chretien que jamais. Car Luiz q'avait trouve en orient que des ombres au lieu des rayons qu'il y cherchait, et desenchanté encore une fois il avait pris le réel corps à corps: il voulait se marier, et vite.

[710] A arte serena que cultivamos adoça nosso caráter.

Pendant que notre poète escaladait des cieux imaginaires pour retomber toujours aux pieds des houris mortelles, Pedro Alves avait fait son chemin et, fortune convive, engraissait visiblement, en qualité de député, à l'ombre de la majorité et au banquet des conservateurs.

Luiz de retour de son pélerinage envia le sort et l'embonpoint de Pedro Alves et lui demanda en mariage la fille de Clara: Clara la veuve du colonel, avait une fille, élevée loin du monde et que Luiz convoitait. Pedro donne son consentement, mais il faut obtenir celui de Clara. La situation est delicate: demander en mariage la fille de la femme qu'on a jadis adorée, et après cinq ans d'absence.

L'auteur a su rendre cette scéne intéressant, comme on va en juger[711].

LUIZ. – Il me semble que je vais au combat.

CLARA. – Ah! Je n'esperais pas vous voir,

LUIZ. – J'etais avec Mr. Pedro Alves. Il vient de partir pour la chambre. Ecoutez: le bruit de la voiture.

CLARA. – Vous vous êtes dit beaucoup de choses?

LUIZ. – Peu de chose, madame.

CLARA. – En bons amis?

LUIZ. – Comme d'excellents amis.

CLARA. – Vous lui avez raconté votre voyage?

[711] "A brochura que tem por título *Desencantos* contém um fragmento literário de valor real para a época. É a imagem simples da vida do coração, como se efetua hoje, na zona comum, entre a cloaca de Corina e Frinéia, a salvo do elemento que transborda de ouro, de enfeites e de lama onde se debatem os grandes criminosos da alta sociedade. Os personagens não são burgueses, também não são príncipes. Fazemos sentir este aspecto para indicar o cuidado do autor em escolher o meio que deve animar o seu diálogo. /Clara, viúva de um coronel, bonita sem dúvida, visto que têm seus apaixonados, Pedro Alves, negociante, belo homem, forte e positivo – ele mesmo faz o seu retrato – e Luiz, jovem poeta fantasista são os três heróis do Sr. Machado de Assis. /Pedro Alves, o leitor desconfiará, vai direito ao seu objetivo e realmente desposa a bela viúva que, aliás, não tem mais tempo a perder. Luiz, para consolar-se deste desencanto, voa para o oriente sobre nuvens etéreas e azuis. Quer tornar-se maometano. /Cinco anos se passam. /Clara, embora se sinta mais casada do que nunca, não pode esconder a sua admiração ao reencontrar o ex-rival de seu marido, completamente afeito às idéias do século e mais cristão que nunca. Pois Luiz somente encontrou no oriente sombras em vez dos raios que lá havia, e desencantado mais uma vez resolveu enfrentar corpo-a-corpo a realidade: queria casar-se, e rápido./Enquanto nosso poeta escalava céus imaginários para recair sempre aos pés dos "houris" mortais, Pedro Alves tinha traçado o seu caminho e, conviva afortunado, engordava visivelmente, na qualidade de deputado, à sombra da maioria e no banquete dos conservadores. /Regresso de sua peregrinação, Luiz desejou o destino e a obesidade de Pedro Alves e pediu-lhe em casamento a filha de Clara: Clara, a viúva do coronel, tinha uma filha criada distante da sociedade e que Luiz cobiçava. Pedro dá o seu consentimento, mas é necessário obter o de Clara. A situação é delicada: pedir em casamento a filha da mulher que outrora se adorou, depois de cinco anos de ausência. /O autor soube tornar essa cena interessante, como se pode julgar".

LUIZ. – J'ai déjà en l'honneur de vous dire madame, que mon voyage demandait beaucoup de temps pour être raconté.

CLARA. – Écrivez-le, alors. Il y a donc beaucoup d'episodes?

LUIZ. – Des episodes de voyage, à peine, mais qui ont toujours le mérite de la nouveauté.

CLARA. – Votre récit brillera par l'imagination, par les beaux caprices de votre fantaisie.

LUIZ. – C'est mon péché mignon.

CLARA. – Péché?

LUIZ. – L'imagination.

CLARA. – Je ne vois pas de péché en cela.

LUIZ. – La fantaisie est un verre de couleur, un prisme brillant, mais menteur...

CLARA. – Je ne me souviens pas de vous avoir dit cela.

LUIZ. – Aussi, madame, ne dis-je pas que vous me l'eussiez dit.

CLARA. – C'est mal d'arriver du désert, seulement pour me rappeler quelques mots qui m'ont échappé il y a cinq ans.

LUIZ. – Je les ai repetes comme venant d'une autorité. N'était ce pas votre opinion?

CLARA. – Si vous voulez que je mente, je réponds affirmativement.

LUIZ. – Allons, vraiment, vaut-il la peine de s'élever au dessus des esprits vulgaires et de voir la réalite des choses par la porte de l'imagination?

CLARA. – Si cela vaut la peine la vie serait bien prosaique si nous ne lui pretions nos couleurs et si nous ne la révéllons a notre façon.

LUIZ. – Pardon, mais...

CLARA. – Vous pouvez me qualifier de suspect, vous étés dans votre droit. Nous autres femmes sommes filles de la fantasie: il est nécessaire de tenir compte que je prends la défense de la mère commune.

LUIZ. – Vous me faites croire aux miracles.

CLARA. – Où est le miracle?

LUIZ. – En votre conversion, madame.

CLARA. – Doutez-vous que je dire vrai?

LUIZ. – Je crois que c'est aussi vrai aujourd'hui que cela l'était il y a cinq ans, et c'est en cela qu'est le miracle de la conversion.

CLARA. – Que ce soit une conversion! Je ne dois pas moins féliciter la brebis égarée qui revient au bercail. Les hommes se sont tout approprié et n'ont laissé aux femmes que les régions de l'idéal. Les femmes y gagnent. Pour la plupart d'entr'elles l'idéal du bonheur est une vie calme, au milieu des fleurs, au pied d'un coeur qui palpite. Elles rêvent au parfum des fleurs, aux flots

écuments de la mer, aux rayons de la lune et à tous les accessoires de la poésie moderne. Ce sont des âmes délicates, incompris et fort calomnie.

LUIZ. – Ne defendez pas avec tant d'ardeur votre sexe, madame. C'est d'une ame genereuse, et non d'un genie observateur.

CLARA. – Étes-vous donc si mal avec lui?

LUIZ. – Mal! Pourquoi?

CLARA. – Que sais-je!

LUIZ. – J'ai appris à le respecter, et quand cela ne serait pas, je sais pardonner.

CLARA. – Pardonner! comme les rois, les offenses recues par les autres.

LUIZ. – Non, pardonne les propres offenses.

CLARA. – Ah! Vous fûtes victime! J'ai bien envie de connaitre votre bourreau. Comment se nomme-t-il?

LUIZ. – Je n'ai pas, l'habitude de me rappeler ces noms-lá.

CLARA. – Je remarque une choses.

LUIZ. – Qu'est ce?

CLARA. – C'est qu'au lieu de revenir mahométan vous étes revenir profondément chrétien.

LUIZ. – Je suis revenu tel que j'étais: homme je suis parti, homme je suis revenu.

CLARA. – Est-ce être homme qu'être cruel?

LUIZ. – Cruel en quoi?

CLARA. – Cruel, cruel comme tous le sont! La générosite humaine ne se borne pas á pardonner les fautes, elle va jusqu'á soulager le coupable. Sur ce dérnier point je ne vois guère les hommes d'accord avec l'évangile.

LUIZ. – C'est que les hommes qui ont constituie une expiation légale, consacrent aussi une expiation morale. Quand cella-ci n'a pas lieu, le pardon n'est plus un devoir, c'est une aumône faite à la conscience coupable, sufisante pour satisfaire aux préceptes de la charité chrétienne.

CLARA. – Quelle est donc cette expiation morale?

LUIZ. – C'est le remords.

CLARA. – Connaissez-vous des (trecho ilegível) des remords. C'est une expiation qu'on peut (ilegível) mais qui peut cependant exister.

LUIZ. – C'est vrai. Mais pour les cas moraux il y a des preuves morales.

CLARA. – Auriez-vous (ilegível) cette rigidité au contact des árabes?

LUIZ. – Ne trouvez-vous pas (trecho ilegível).

CLARA. – (ilegível).

LUIZ. – Pour (trecho ilegível) esprit solide.

CLARA. – Esprit solide! Je n'ai pas trouvé cette espèce sur mon chemin.

LUIZ. – En Orient tout homme est poète et les poètes se passent bien de la gloire des esprits solides.

CLARA. – Lá l'imagination prédomine, n'est-ce pas?

LUIZ. – Dans toute la force du terme.

CLARA. – Tout me fait croire que vous avez rencontré l'exception tant désirée que... vous souvient-il?

LUIZ. – Je l'ai rencontrée, mais je l'ai laissé passer.

CLARA. – Oh!

LUIZ. – Scrupule religieux, orgueil national, que sais-je!

CLARA. – Cinq années perdues!

LUIZ. – Cinq années gagnées. Je les ai passées en me promenant pendant que ma violette s'élevait ici dans un jardin!

CLARA. – Ah!... vive alors notre climat.

LUIZ. – Après de longs jours de solitude, nous avons besoin de quelqu'un que nous tienne compagnie, que vienne partager nos joies et nos douleurs et arracher notre premier cheveu Blanc.

CLARA. – Ah!

LUIZ. – N'est-ce pas?

CLARA. – Mais quand pensant recontrer la compagnie tant (ilegível) on trouve l'ennui et l'insipidité incarnes dans l'objet de son choix?

LUIZ. – Il n'en est pas toujours ainsi.

CLARA. – Bien souvent. Prenez-garde!

LUIZ. – Mais où dont est cette fleur?

LUIZ. – Vous voulez le savoir?

CLARA. – Oui, et aussi son nom.

LUIZ. – On! Son nom est bien beau. Elle s'appelle Clara.

CLARA. – Merci! Est-ce que je la connais?

LUIZ. – Autant que vous même.

CLARA. – Suis-je son amie?

LUIZ. – Comme de vous même.

CLARA. – Je ne sais qui.

LUIZ. – Abandonnons le terrain des alusions vagues; il vaut mieux parler franchement. Je viens vous demander la main de votre fille.

CLARA. – De Clara!

LUIZ. – Oui, madame. Je l'ai vue il y a deux jours; elle est belle comme l'adolescence. Elle révèle une expression de candeur si angélique qu'elle ne peut manquer de plaire à un homme d'imagination comme moi. Elle a de plus un avantage: elle n'a pas encore fait son entrée dans le monde, elle est pure de tout contact de la sociéte, pour elle tous les hommes sont sur un même plan et son esprit ne peut encore faire de distinction entre l'esprit solide et l'homme de l'idéal. Il lui est facile d'agrader l'un ou l'autre.

CLARA. – Enfin! c'est la suprise à laquelle je m'attendais le moins.

LUIZ. – Puis-je me considérer comme heureux?

CLARA. – Oui. Quant à moi c'est decide, mais je ne suis pas le maître de la Maison.

LUIZ. – Pedro Alves m'a déjà donnée son consentement.

CLARA. – Ah!

LUIZ. C'est sur ce sujet que roulait notre conversation.

CLARA. – Je n'eusse jamais pense que nous en arriverons à cette situation.

LUIZ. – Je pare en parent, madame. Si vous n'avez pas en assez de pénétration pour être ma femme, vous devez en avoir au moins assez pour être ma belle-mère.

CLARA. – Ah!

LUIZ. – Que voulez-vous? tous nous avons notre jour de désenchantement. Le mien s'est leve il y a cinq ans, et ce n'est pas moi qui suis désenchanté aujourd'hui[712].

Dans ce fragment de dialogue, qui forme à peu-prés le dénouement de l'épisode on sent que Mr. Machado d'Assis a su parler à la fois au coeur et à l'esprit. Il n'a pas voulu faire de son poète une victime du sort, une de ces exception fatales qui, incomprises ou trompées une fois dans leur vie, se croient obligées de se livrer à un vice que devore, ou de se jeter dans l'isolement qui équivaut à la mort.

Cherchez et vous trouverez. Le poète de Mr. Machado d'Assis cherche un doux abri pour son ame et il le trouve.

[712] O fragmento traduzido nesta crônica literária de Hubert refere-se à sétima cena da segunda parte de *Desencantos*. A versão em português desta cena pode ser encontrada em ASSIS, 2003, op. cit., p. 107-117.

Ce sentiment est peint dans les *désenchantements* avec une pureté qui repose l'esprit du lecteur. Mr. Machado d'Assis a fait en cela de l'art paisible dont parle Ovide et dont nous avons en si grand besoin aujourd'hui.

Depuis quelque temps la littérature nationale brésilienne semble avoir pris son essor. Les travaux que nous enregistrons chaque jour le prouvent. Mais les genres ne se multiplient ni se coordonnent.

Du sein de l'école où le drame touche à la frénésie, où la morale se débite avec affectation entre deux bouffées de cigare, il est fort agréable d'entendre parler cette adoucissante morale qui guéril [guérison] les plaies du coeur et promet à l'esprit encore des enchantements.

C'est la vraie poésie, la poésie en action compatible avec l'esprit humain.

Mr. Machado d'Assis marchat sans prétention dans un sentier nouveau, étroitement serré entre la poésie et le drame, n'a sans doute pas cherché la gloire, car son oeuvre comme la violette est l'emblème de la modestie; mais elle est parfumée d'un arôme si doux que les natures d'élites la découvriront au milieu des plantes vivaces qui l'environnent.

Les *désenchantements* sont dédies a Mr. Quintino Bocayuva, jeune littérateur déjà en vogue.

L'accolade fraternelle de ces deux jeunes intelligences auxquelles l'avenir appartient, ne vaut-elle pas le baiser de Judas de quelque Mécène orgueilleux et souvent fantastique[713].

Ad. Hubert.

---

[713] "Neste fragmento de diálogo, que forma de certa maneira o desenlace do episódio, sente-se que o Sr. Machado de Assis soube falar ao mesmo tempo ao coração e ao espírito. Ele não quis fazer de seu poeta uma vítima do destino, uma dessas exceções fatais que, incompreendidos ou enganados uma vez na vida, se crêem obrigados a se entregarem a um vício que devora, ou se lançam no isolamento equivalente à morte. /Procurem e encontraram. O poeta do Sr. Machado de Assis procura um abrigo suave para a sua alma e encontra-o. /Este sentimento é pintado em *Desencantos* com uma pureza que descansa o espírito do leitor. O Sr. Machado de Assis fez isso com a arte serena de que fala Ovídio, da qual temos hoje tão grande necessidade. /Há algum tempo a literatura nacional brasileira parece ter tomado o seu desenvolvimento. Os trabalhos que registramos cada dia provam-no. Mas os gêneros não se multiplicam nem se coordenam. /Do seio da escola onde o drama toca o frenesi, onde a moral é pregada com afetação entre duas baforadas de charuto, é extremamente agradável se propor a falar de maneira calma nessa moral que cura as feridas do coração e ainda promete encantos ao espírito. /É a verdadeira poesia, a poesia em ação compatível com o espírito humano. /O Sr. Machado de Assis marcha sem pretensão em um caminho novo, estreitamente apertado, entre a poesia e o drama, sem dúvida não procurou a glória, uma vez que a sua obra, como a violeta, é o emblema da modéstia; mas é perfumada de um aroma tão suave que as naturezas de elite a descobrirão no meio das plantas vivaces que a cercam. /*Desencantos* é dedicada ao Sr. Quintino Bocaiúva, jovem literato já em voga. /O abraço fraternal dessas duas jovens inteligências, às quais o futuro pertence, não vale o beijo de Judas de algum Mecenas orgulhoso e algumas vezes fantástico".

***A Saudade*, n. 12, 15/09/1861, p. 103-104.**

Crônica

Não vi as provas da Crônica passada; como era d'esperar saíram a lume palavras que não escrevi.

Não comprometem a reputação do periódico nem do autor de qualquer artigo os pequenos descuidos de revisão, que, apesar de todo o cuidado, não podem evitar-se. Mas emprestar intenções que o autor nunca teve, isso é mais sério. Disse eu n'aquela Crônica que os folhetins de Julio Cesar Machado eram delicados e espirituosos: ninguém contestará essa asserção, por que está no espírito de todos que tiverem lido esses folhetins; mas dizer que eles são delicados em *grifo*, é, além de ousadia, – um insulto grosseiro. – Por isso fiquem todos os leitores sabendo que o adjetivo delicado saiu em grifo por descuido dos compositores e revisores do periódico.

Já em tempo tive ocasição de falar nas obras de Nicolau Tolentino, que se publicavam em Lisboa. Recomendei a obra, porque o autor é digno de toda a publicidade, e porque se anunciavam ilustradas pelo desenhista insigne da maior parte das gravuras do *Arquivo Pitoresco*.

Acham-se atualmente no Rio de Janeiro alguns exemplares d'essas obras.

Há a admirar tudo n'elas: o autor, a nitidez da impressão e as gravuras.

Não carece ser artista para se louvrarem estas: há a perfeição do trabalho, dificílimo porque as gravuras são abertas em madeira, e o gosto, o fino tato do desenhista que acompanhou o pensamento do autor nos vícios e ridículos da sociedade que descreve em todo o volume.

A arte não se manifesta só na imitação da natureza ou de qualquer objeto que o artista nos apresenta com o pincel, com o lápis ou com o buril; se admiramos a perfeição das formas, o bem combinado das cores, o bem apanhado da luz, que o pincel reuniu no quadro, ou se nos extasiamos ante a delicadeza do buril que parece haver animado as figuras que traçara, mais nos extasiamos ante as obras que nascem da inspiração do artista, ou das que tem apenas por modelo a descrição, às vezes mesquinha, do assunto que tem de ser apresentado em relevo.

Nogueira da Silva, no seu gênero, está a par dos melhores artistas franceses: se em Portugal tem passado quase desapercebido, é isso moléstia crônica entre portugueses, e a que não há valer-lhe.

Coloquem por baixo de seus imensos desenhos o nome de um *monsieur de tal*, e não faltarão oficiosos que o proclamem por toda a parte.

Tudo isso que aí vai escrito, devia limitar-se a anunciar a obra, que se vende, segundo me consta, por conta da associação – *Madrépora*; mas o defeito que tenho de ser *abelhudo*, e que alguns *amigos* meus me censuram, quis ainda d'esta vez dar elementos a novas exprobrações d'aqueles. A todo o pecado misericórdia: desculpem-me hoje só, que eu prometo emendar-me d'esse efeito.

Falei da sociedade *Madrépora*; cumpre consignar algumas linhas a esta benemérita associação. Quando outros títulos a não recomendassem, basta os serviços que há prestado aqui a um periódico literária de Lisboa, e que tanto honra os portugueses. Mas a *Madrépora* recomenda-se por muitas outras provas de patriotismo; que o digam a *Associação Industrial Portuense*, e as escolas de Portugal.

E tanto é verdade que os prêmios distribuídos por aquela entre estas, são um incentivo, uma emulação para os alunos, que tenho em meu poder a prova evidente da influência que exercem na meninice os prêmios de bons livros.

É uma carta de uma menina de 11 anos, discípula da aula régia dirigida pela Sra. D. M. J. da Silva Canuto, em Lisboa.

O que o lábio, sorrindo agradavelmente, não poderam dizer, traçou-o a mente infantil em um quarto de papel.

N'aquela idade é para admirar a elegância do estio e a concisão dos pensamentos.

Enche-se o coração de orgulho pátrio, quando, para desmentido àqueles que preterem as *mestras estrangeiras sujeitas a uma regra*, há as nacionais que apresentam discípulas como a menina de que falei.

Autorizado, porque o pedi, não posso furtar-me ao desejo de transcrever aqui a carta em questão, conservando a ortografia do original:

> A mui benemérita sociedade Madrépora.
> Senhores.
>
> "Regressando a poucos dias do campo, sube que dirigiste uma alocução aos vossos premiados: a minha mestra ordenou-me que vos respondesse. Nunca desobedeci à minha mestra; não cumpri nunca de má vontade um preceito seu. Diver-vos-ei sinceramente, quanto recebi o vosso prêmio, achei-me tão rica... tão rica... que me assustei... pareceu-me que levava uma riqueza roubada às minhas condiscípulas, e à minha mestra... Acreditai-me, senhores, no momento de receber

o precioso donativo, senhora dele, ofereci-o à minha boa amiga: não o aceitou; e entre orgulhosa e oprimida, lá o levei!

Tive bastante satisfação ao saber que foi premiada no Asilo de Santa Catarina, a menina * minha antiga condicíspula na escola que freqüento.

Aos serões, enquanto minhas tias trabalham laboriosamente nos seus lavores de agulha, ameniso-lhes eu essa fadiga, com a leitura do vosso livro amigo. Já vedes, senhores, que mais subido prêmio não poderia receber quem muito agradecida vos beija as mãos, e vos consagra o mais profundo respeito.

***

Aluna-ajudante da Escola Régia das Mercês.
22 de julho de 1861.

Além desta carta, vi desta menina alguns temas sobre diversos assuntos, e escritos com dez anos de idade, em que há a notar a mesma concisão e a mesma elegância.

Por paga de seus generosos esforços se deve reputar a sociedade *Madrépora* com estes e outros testemunhos de quanto vale. Oxalá que possa em breve realizar todas as suas mais nobres intenções, para honra dos portugueses no Brasil, e glória da nossa pátria.

Quem há lido os *Provérbios* de Octave Feuillet e as *Fantasias* de Lopes de Mendonça, achará nos *Desencantos*, que o Sr. Machado de Assis acaba de publicar, a brevidade do diálogo, a delicadeza de linguagem que se encontra nos *Provérbios* e nas *Fantasias*. A este gênero pertence o livrinho do Sr. M. de Assis. Se é apenas, como creio, um estudo de estilo, uma florinha singela e modesta, mas cuja perfume encanta e seduz, a florinha tornar-se-á um ramalhete, onde a escolha das flores que o compuserem, a disposição e variedade das cores, hão de atrair os sentidos, não com essa espécie de receio próprio da inocência e singeleza da florinha, mas com essa fascinação brilhante que possui tudo aquilo que tem consciência da sua força e do seu poder.

O que é hoje apenas uma – fantasia dramática – há de ser em breve talvez a realidade desta sociedade faustosa, cujos vícios encobrem os ouropéis de que se reveste.

Folgarei não ser desmentido, para estender ainda outra vez ao Sr. Machado de Assis a mão obscura de amigo pronto a saudar o talento real que não desdenha as vocações modestas.

Revista Popular, **10/10/1861, p.121-128.**

Crônica da quinzena

Rio de Janeiro, 10 de Outubro de 1861

Grande foi o movimento da quinzena que hoje finda; a nossa pobre cidade, desde muito entregue à monotonia da insipidez, viu-se de súbito tomada de assalto por variados passatempos, e assistiu ao agradável espetáculo dado pela literatura no ato de proteger a arte e de transformar em rápidas horas de prazer os dias que escoavam-se lânguidos e saturados de aborrecimento.

As chuvas bem quiseram opor-se a essa transformação inesperada; baldados, porém, foram os seus esforços: aos dias tristonhos e lúgubres sucederam belas manhãs e tardes risonhas; as noites, que eram medonhas e sinistras, passaram a ser lindas e alegres, e o céu, onde impera a constelação do *Cruzeiro do Sul*, nunca vestiu mais brilhantes galas.

Dir-se-ia que houve ajuste prévio para operar-se uma tal metamorfose; a natureza conteve os elementos enfurecidos e lhes abrandou as iras; a poesia, que desde longo tempo dormitava, despertou cheia de vida e de melodia; o drama despiu as vestes estrangeiras, abandonou a linguagem até então falada quase sempre, e ostentou na cena a roupagem singela que nos convém, exprimir-se em termos que trouxeram a raiva e o desespero aos verdugos do idioma português; a arte, abatida e prostrada como estava, ergueu o colo, e abraçada à literatura deu alguns passos firmes e seguros para regenerar-se; o teatro saiu da sua indolência: no Ginásio houve furor em aplaudir-se os artistas, que tão bem souberam compreender a inspiração de um poeta; no Lírico, faltou espaço para acomodar os apreciadores da companhia francesa.

Não parou aí a transformação: mais de um salão abriu as suas portas, cabendo a vitória à sociedade Campesina; a intriga, que nada tinha a fazer por desacreditada, foi asilar-se na *Associação de caridade*, urdiu tramas, comprometeu o Cassino, e de mãos dadas com a confusão, enovelou de tal modo o projetado concerto, que tão cedo ele não aparecerá em público; finalmente entrou no nosso porto o paquete *Tyne* procedente da Europa, e no vasto bojo trouxe acondicionada a importante mala da moda, que por esta vez excedeu os limites da modéstia.

Com elementos em menor escala tem-se levado a efeito tremendas revoluções; não obstante, e apesar de atravessarmos uma quadra em que tudo parece estar revolucionado, só se

fez guerra desabrida ao tédio, que, com razão ou sem ela, jurou aos seus deuses ser nosso hóspede constante e incomodar-nos tanto caiba em suas forças: já na partida, já no baile, já no espetáculo, os tiros apenas foram dirigidos ao inimigo comum.

Para fazer-vos uma narração sucinta desta quinzena excepcional, não sei bem por onde comece; agora precisava eu de um consultor, e vejo que para o futuro tenho necessidade de nomeá-lo. Na sua falta, porém, não é justo que se espere pelo meu recado, e força dar começo à improrrogável tarefa: principiarei, pois, pelo carregamento do Tyne, como objeto indispensável na presente estação, e espero que se aprove a deliberação tomada.

———

Antes de entrar na análise do figurino, julgo acertado mencionar os estabelecimentos que melhor se prestam a preencher as vistas do hábil desenhista Júlio David; para o corte e preparo dos vestidos, basta que vos dirijais à rua do Ouvidor n. 97; para as fitas, rendas, e mais adornos, não tendes outro trabalho senão o de mandar recado à rua da Quintana n. 72, onde, além de os encontrardes de todos os gostos e feitos, podereis fazer ampla provisão das mais finas e delicadas perfumarias, que têm vindo ao Rio de Janeiro.

Tratemos agora da gravura. Como vedes, representa ela em primeiro lugar um rico trajo apropriado a uma visita cerimoniosa. Oferece à vossa atenção um vestido de nobreza cor de lírio ou flor de alecrim, cuja saia é guarnecida na altura da barra por muitos fofos enviesados e intercalados, sendo estes ora de nobreza cor de violeta roxa, ora cor de flor de alecrim: os fofos assim dispostos produzem um magnífico efeito, mormente quando, em linguagem técnica, *formam cauda*; nem todas as costureiras conhecem o artifício para bem desempenhar este belo trabalho. – O corpinho do vestido, para corresponder com a sua originalidade, deve ser completa e exatamente afogado e fechado, e nada admite para adorná-lo além de ricas rendas; acompanham-no manguitos e colarinho de *guipure* ou de ponto de Bruxelas, que pela sua transparência não prejudicam a perfeição do talho dessa parte do vestido, onde a menor ruga é um grande defeito. – Só um chapéu branco com plumas levemente coloridas nas pontas e uma mantilha de renda de Chantilly podem ser considerados dignos completamente do elegante vestuário, que fica descrito.

Para trajo menos cerimonioso, e próprio de uma senhora que recebe visitas na sua habitação campestre, apresenta-nos a gravura em segundo lugar um leve vestido de cassa branca e transparente, guarnecido na saia pôr cinco, sete ou nove babados estreitos, sendo que o de cima é acompanhado na costura pôr um fofo em extremo delgado. – A cintura é redonda, e o corpinho decotado em forma de coração e enfeitado pôr dois fofinhos em que se passa uma fita cor de rosa ou de qualquer outra cor, conforme o gosto da pessoa a quem tem de servir. – Cinto e laços da mesma fita nas mangas e na frente do corpinho. – As mangas são bastante originais, e trazem-nos saudosas recordações do belo tempo de nossas avós, que adotaram para os seus vestidos caseiros essa moda em todos os sentidos recomendável; além de ser simples e graciosa, tem o dom de deixar a descoberto todo o antebraço. Estas mangas são justas até um pouco abaixo do ombro, e abrem na altura do sangradouro pôr meio de um babado formando canudos e sobrepujado pôr um fofo igual aos do corpinho.- Os chapéus redondos com pluma e de forma inteiramente à inglesa harmonizam-se muito bem com os vestidos brancos de reflexos cor de rosa.

———

Na noite de 30 de Setembro dispus-me a ir ouvir boa música, e dirigir-me ao pavilhão do Paraíso, onde a sociedade Campesina dava a sua reunião mensal de recreio.

Havia muito tempo que os meus planos não se realizavam com tão feliz êxito; a orquestra quis uma vez persuadir-me de que não bastava entrar nos meus cálculos o pretender divertir-me para ficar aborrecido, como acontecia-me no teatro lírico: executou magistralmente as ouvertures do *Oberto* e do *Nabucodonosor*, e durante toda a noite não deu o mais insignificante motivo para duvidar-se da sua aplicação e perícia. Muito pode o estudo, e ainda mais a boa vontade!

A Sra. D. G*** N*** cantou com primor uma ária da *Regina de Leone*, e foi secundada pela Sra. D. F... O..., que para essa noite escolheu a linda ária com coros da *Prigioni de Edimburg*. Os Srs. Orlandini e Stockmeyer disseram belamente o dueto de *Marino Faliero*, e Mme. R*** tocou no piano difíceis variações de Herz sobre a marcha do *Otelo*.

Aqui terminou a primeira parte do programa, e tanto agradou ao numeroso concurso, que satisfeito aplaudia a perfeita execução de todas as peças, que não houve quem deixasse de lastimar o muito tempo perdido nos prolongados intervalos. Com efeito tornou-se pôr demais sensível essa demora; o divertimento, que poderia em rigor findar à meia noite, estendeu-se até

depois de uma hora, e apesar de ser o mais interessante da presente quadra, fatigou mesmo assim a muitas pessoas, que compunham a brilhante sociedade.

A segunda parte constou de uma ária da *Giovana Gray* pela Sra. D. F*** F*** , de dois romances franceses desempenhados pelos Srs. Wilmot e T.... e dois duetos: o da ópera *Maria Padilha*. e que as Sras. DD. S*** Mello e M*** Neves atingiram ao sublime: e o da *Columella*, cantado pelos Srs. Orlandini e Gatti com bastante graça.

Ou porque não sou apologista das óperas bufas executadas em salões particulares e descaracterizadas, ou pôr qualquer outra razão que atualmente não me ocorre, parece-me que a música dessas *partituras* produz um efeito negativo quando é deslocada do teatro. Ai, ela pôr si só provoca o riso, traduz o pensamento escrito pelo poeta, e para ser bem interpretada não precisa da mímica: fora do teatro é outra coisa; reclama movimentos que desnaturam se pela impropriedade do trajo, e subordina a melodia do canto aos trejeitos do corpo.

Esta opinião, que me é muito particular, em nada se torna aplicável ao que vi e ouvi ultimamente; é uma questão de gosto, sujeita como qualquer outra a ser refutada pôr quem pensar diversamente.

———

A Associação de caridade das senhoras prepara-se para dar um esplêndido concerto em benefício dos seus pobres, e se não fossem as contrariedades que a têm importunado, há talvez um mês que o projeto de hoje representasse uma realidade passada.

Dizem-me que desde o começo houve muita precipitação, e que daí resultará a espécie da anarquia em que tem andado este negócio; não acredito, não posso acreditar pôr muitas razões. Acostumado a ser contrariado em tudo e pôr tudo, sei qual é a força dos empecilhos, quando se está na dependência de outrem para levar-se a efeito qualquer empresa, ainda que seja uma obra de caridade.

Não duvido, como já vos fiz ver na resenha da quinzena, que a intriga tomasse as suas precauções para sair vitoriosa em uma polêmica pôr ela suscitada; porém julgais que seja isso motivo suficiente para increpar-se de precipitada a uma associação digna e merecedora de todo o elogio? Oh! não; faço-vos justiça, e aprecio o vosso julgamento: a intriga está ainda de posse das melhores posições, mas com certeza será em breve desalojada para cedê-las à caridade.

Reconheço que as dificuldades cresceram desde que se trouxe ao domínio público a notícia do primeiro obstáculo apresentado à exeqüibilidade do concerto, e tratou-se de discutir pela imprensa o modo mais eficaz de sobrepujá-lo. Se só a caridade servisse de norte aos autores da idéia de estender-se a mão protetora ao desvalido, não se entraria na análise do *Redoutensoal*, nem se diria que um salão de bailes mascarados é o mais aristocrático de toda a Europa.

A ostentação quis, pois, ombrear com a caridade, e, como sempre, forcejou pôr marear-lhe o brilho. Felizmente não o conseguiu; os embaraços diminuem, aplanam-se as dificuldades, e o maquinismo está a entrar nos seus eixos.

Agora depende de vós o auxílio de que se faz credora a associação; com um pequeno sacrifício a bela idéia de socorrer a pobreza se robustecerá, vingará a despeito de todas as tentativas para inutilizá-la, e desassombrada chegará ao fim a que se propôs.

Das vossas economias cedei uma quota a aquele que não pode trabalhar para alcançar o pão cotidiano; ajudai a viver a viúva desamparada, que bem cedo viu dissiparem-se as suas ilusões; dai a mão ao órfão, a quem a morte roubou pai e mãe, quando ele ainda mal balbuciava as primeiras palavras da infância.

A associação não vos impõe um pesado tributo; composta de senhoras benfazejas, estende-vos a bolsa da beneficência, e em nome dela vos pede – o óbolo da caridade. –Tereis ânimo de lho negar?...

———

À bela poesia *Ao crepúsculo*, produção da Sra. D. Ann. Silva, responde o Sr. C. L. com uma outra, que lhe não é inferior em merecimento. Combatendo as idéias sinistras da jovem poetisa, o autor da nova produção responde-lhe pelos mesmos consoantes, e lhe oferece o seu trabalho como uma homenagem tributada ao talento.

Pela minha parte agradeço-lhe as obsequiosas atenções que me dispensa, e aceito a sua valiosa coadjuvação.

AO CREPÚSCULO

Deixa, virgem, a *tristeza*;
Nesta hora a *natureza*
Não nos traz ao peito a *dor*;
É a hora dos *amantes*,
Em que recordam *instantes*
Consagrados ao *amor*.

Não vês como vem a *lua*
Surgindo, com a face *nua*,
Sem ter o mais tênue *véu*?
Não ouves o *passarinho*
Cantando junto ao seu *ninho*,
Onde a esposada *perdeu*?

Esta harmonia tão *terna*
Da voz que n'alma se *interna*
Como o perfume da *flor*,
Não é, não, da rola o *canto*,
Que esta tem na voz o *pranto*
Quando o sol perde o *fulgor*.

Se suspira *brandamente*,
Vai depois *languidamente*
Junto ao filho *murmurar*;
E cuidadosa e *fagueira*
Voa nos bosques *ligeira*,
Traz o sustento ao seu *lar*!...

Donzela, sorri à *vida*
Deixa passar *esquecida*
A dor do teu *coração*:
Quem sabe? – qual anjo ao *lado*
Terás o teu bem *amado*,
Bem feliz serás *então*!

Oh! serás ditosa *ainda*
Pois adivinho que és *linda*
Como a conchinha do *mar*;
Não mais sentirás as *dores*
Que te deram os *amores*
Em contínuo *suspirar*.

Deves ser amada – e *tanto*
Que uma só gota de *pranto*
Não deves chorar, *mulher*;
Nem deve vir o *ciúme*
Trazer-te ao peito *um queixume*
Porque deixaste de o *ver*.

Oh! não julgues que te *minto*,
Dizendo o que n'alma *sinto*;
Procura não te *esquecer*:
Esse a quem não *desprezaste*
Nem tão pouco *abandonaste*,
Não te deixará *morrer*.

C.L.

28 de Setembro de 1861.

———

De sobejo conheceis o Sr. Joaquim Norberto de Souza e Silva, para que me seja preciso apresentar-vo-lo como um dos nossos mais distintos poetas, como o incansável escrutador dos fastos brasileiros; os seus trabalhos publicados na *Revista Popular* o recomendam de sobra, e tecendo-lhe o elogio, de que se faz merecedor, dispensam-me de entrar na sua análise.

Limito-me, pois, dar-vos notícia do que foi ultimamente confiado ao prelo, e lastimando-me por não poder aumentar mais um folha à sua coroa de louro, contento-me com apontar esse escrito como um modelo de poesia, como indelével recordação dos feitos pátrios.

Os *Cantos épicos* do Sr. Norberto revelam o poeta e historiador: compõe-se de seis episódios, que são outros tantos poemas, e honram ao seu autor e com ele ao país que serviu-lhe de berço.

No primeiro, a *Cabeça do mártir*, paga o poeta o tributo de gratidão ao patriotismo daqueles que nos tempos coloniais bradaram em favor da independência do Brasil, e arriscaram sua vida e propriedade para vê-la realizada; é diante da cabeça do infeliz e valente Xavier, o Tiradentes, que, indignado, lança a maldição ao selvagem furor da alçada.

O segundo canto, que intitula-se a *Coroa de fogo*, retrata a grinalda do martírio com que a inquietação cingiu a fronte do desditoso Antônio José, por haver cometido o grave delito de rir-se da tirania e de concitar o povo para acompanhá-lo: a poesia erige um monumento ao poeta.

Ipiranga é o título do terceiro canto. Recorda o dia em que foram despedaçados os ferros do cativeiro; é o brado da liberdade entremeado de júbilo e entusiasmo com que o cantor saúda o primeiro dia nacional.

No quinto episódio soleniza o Sr. Norberto a *Festa do Cruzeiro*; ai aparece a ilustre baiana D. Maria de Medeiros, que, na defesa da pátria, empunhou a espada e ergueu o braço feminil: o poeta tirou do olvido a corajosa heroína, e colocou-a ao lado dos beneméritos.

O último canto, os *Guararapes*, esboça as duas brilhantes vitórias que Vieira, Camarão, Henrique Dias e outros alcançaram nas batalhas campais contra os Holandeses: é uma narração animada, onde o autor deixa ver em toda a sua transparência a sagrada chama, que lhe abrasa o coração patriótico.

A *visão do proscrito*, que forma o quarto canto, é uma saudade desfolhada no túmulo de Santa Helena, ali onde descansaram os restos mortais de Napoleão I.

Todos estes cantos revestem-se de curiosos episódios, ataviam-se de belos ornatos, e oferecem ao leitor menos atento grande cópia de conhecimentos colhidos no aturado estudo da nossa história; o Sr. Norberto, adornando o seu trabalho com mimosas flores, não o deu pôr concluído sem adicionar delicados frutos.

———

O Sr. Machado de Assis compôs e deu à luz da publicidade um lindo livrinho, que, levado à pia batismal, recebeu o nome de *Desencantos*.

Não vos atemorize esse nome pouco simpático; a *fantasia dramática* podia ter outro, que melhor vos soasse ao ouvido, porém que, seguramente, não daria uma idéia uma idéia tão precisa e sucinta do plano traçado para a execução da obra: *Desencantos*, como o intitulou o seu inteligente autor, é um livrinho recheado de belezas, escrito com suma graça e naturalidade, e que prova à primeira vista ter passado pelo cadinho da poesia para aparecer em público.

O ensaio feito pelo Sr. Assis garante-lhe um futuro na literatura dramática; bem vejo que a modéstia de que revestiu o seu opúsculo o escoima de toda a pretensão, mas nem pôr isso se deve acreditar que não haja nele sérias aspirações.

Escrevendo nessa linguagem depurada, que sempre agrada, delineando essas cenas íntimas, que, embora comezinhas, nunca deixam de ser ouvidas com grande prazer, o autor dos *Desencantos* traçou-se um caminho fácil de trilhar para quem estuda, fértil para os que são, como ele, dotados de vasta inteligência, e poucas vezes ingrato para que sabe vibrar as cordas da lira apolínea.

Dando os parabéns ao Sr. Machado de Assis pela sua feliz estréia, aguardo a ocasião de registrar nas colunas da *Revista* uma outra produção sua de mais agigantadas proporções; espero que mui cedo cumprirei esse dever, tanto mais grado para mim, quanto me é agradável testemunhar os vivos protestos que a mocidade apresenta em defesa dos seus brios atassalhados pela crítica mordaz de quem não a conhece.

———

Já ouvistes falar no *Livro de Orlina*? Sem dúvida; e talvez, sem o lerdes, o condenastes. Prevenidos pôr um juízo pôr demais severo, nem ao menos lançastes os olhos à algumas páginas desse livro, que encerram bonita idéias, pensamentos elevados e imagens elegantes!

É certo que houve pressa em entregar-se ao prelo um obra que ressentia-se de ligeiras faltas; em um ou outro lugar deparareis com frases desencontradas que desagradam, porém não são tais e em tanta abundância que vos obriguem a lastimar a perda do tempo com a sua leitura.

Não há bonito sem senão; neste caso está o *Livro de Orlina*, primogênito do Sr. João Barbosa Rodrigues: seu autor é ainda muito jovem, estuda, tem talento, é desacoroçoá-lo é cometer um delito de lesa-literatura.

Assim, pois, não vos deixeis impressionar pela sentença com que o fulminaram; animai-o, aconselhai-o, e tanto vós como ele colhereis excelente resultado de um benefício a que tem

direito os escritores novéis cheios de vida e alimentados pela boa vontade de serem úteis à sociedade, de que fazem parte.

———

A primeira representação do drama em 4 atos *A história de uma moça rica* foi um triunfo, e continuará a sê-lo enquanto for levado à cena, para o seu autor o Sr. Dr. Francisco Pinheiro Guimarães.

Na república das letras ocupa o Sr. Dr. Guimarães um lugar proeminente, e pois não era de esperar da sua pena senão esse primor que arrebatou a centenas de espectadores desprevenidos, essa criação artística e poética que causou fanatismo e delírio, quando descortinou-se ante a multidão ávida de ouvir proferir expressões moldadas em um estilo fluido e brilhante.

Completa vitória foi essa; não faltaram ao drama nem aplausos, nem bravos espontâneos; o autor recebeu no palco um público testemunho do alto apreço em que era tida a sua sublime concepção.

A companhia do Ginásio compreendeu bem a obra prima, que lhe fora confiada: Joaquim Augusto e Adelaide colocaram-se na altura do seu belo talento.

Houve quem, para não ofender o melindre da mulher, recusou um elogio à excelente artista, pôr ter dado ao seu papel a verdadeira interpretação! É incrível, porém, real semelhante recusa; a atriz só deve apossar-se do pensamento do autor, quando este pensamento nada tiver de odioso!...

Tanta injustiça não podia passar desapercebida; para que a aquilateis, ouvi o que disse o ilustrado cronista do *Jornal do Comércio*, folha em que foram desconsiderados os esforços da artista: “As honras da noite pertenceram incontestavelmente à atriz Adelaide, que compreendeu com felicidade o dificílimo papel de *Amélia*, e o executou com habilidade e consciência, arrancando por muitas vezes bravos e palmas de toda a platéia; neste drama tem essa atriz um dos seus mais belos triunfos.”

Muito de propósito transcrevi aqui o trecho que acabais de ler; fujo das polêmicas de bastidores, e não querendo emitir um juízo que se oponha a outro completamente isento da pecha de suspeito, louvo-me nas palavras do folhetinista, que está no caso de julgar *ex-cátedra*.

Admirei a perícia da artista, que tem sabido criar tantos títulos para pôr a limpo o seu talento; louvo-a no seu empenho de entregar-se com afinco ao estudo dos tipos de que se encarrega, e tenho suma satisfação em dizer-lhe: Continue e não esmoreça; se o presente rodeia-se de espinhos, o futuro desvenda-se risonho e sem nuvens.

———

A companhia lírica foi bater às portas do Provisório, e aí estreou cantando a ópera-cômica *Les diamants de la couronne*, composição de Scribe e St. Georges e instrumentada por Auber.

A ópera nada tem de novo, mas a companhia é ainda desconhecida; dela, pois, tratarei pôr agora, sem que o meu juízo estabeleça desde já qualquer outro que mais tarde tenha de enunciar.

É opinião minha que esse grupo de artistas pode sustentar-se no Rio de Janeiro sem prejuízo dos apreciadores da ópera-cômica; constituída como se acha a companhia, deve-se esperar que ofereça noites agradáveis, e que lançando mão de todos os seus recursos, leve à cena do teatro lírico uma parte do variado repertório francês, de que Duval e seus companheiros nos deixaram tão vivas saudades.

O público acolheu benigno a estréia dos novos artistas, animo-os, e pôr isso tem o direito de esperar deles toda a aplicação: o momento das emoções já passou, acabaram-se os receios, agora cumpre a cada um dar de si contas estritas.

É sabido que na companhia não há notabilidades artísticas; porém, como também se não ignora que nela estão escriturados cantores e cantoras de algum merecimento, não será prudente aguardar-se a exigência para satisfazer a expectativa pública.

A estréia depôs quanto basta em favor da companhia; provou que há harmonia nas vozes, regularidade e afinação no canto, e inculcou que Mme. Almonti, com especialidade, conhece a cena e não é hóspede da arte.

Mais de espaço me ocuparei dos outros artistas; por enquanto lembro-lhes a inconveniência que há de se terem eles alojado no teatro lírico, onde a sua voz é abafada e perde-se no espaço, quando podiam dar as suas representações em um outro em que não tivessem essa desvantagem dispensável à sua prosperidade e conservação.

Carlos

Diário do Rio de janeiro, **14/09/1862, p. 1.**

Parte literária, Páginas menores

Apesar de ter já em outro tempo mantido com o leitor benévolo assíduas relações, pedia a cortesia antiga que lhe dirigíssemos, ao recomeçar hoje uma tarefa agradável, algumas palavras impetrando a graça de sua atenção e a generosidade de um juízo indulgente quando não favorável.

Caberia aqui entrar em uma – conversação preambular – na qual faríamos [ilegível] e miúdo o nosso programa de revisteiro cortês e imparcial aproveitando para elevar a voz o silêncio da tribuna política, o remanso que a fadiga impõe aos defensores da cousa pública, a retirada dos *leões* do norte e sul para os seus antros, isto é, para as suas províncias, a partida finalmente do *puff* ambulante chamado companhia eqüestre Spalding e Rogers.

A respeitável matrona chamada opinião pública, talvez nos levasse a mal uma semelhante temeridade.

As – conversações preambulares – não lhe agradam ao que parece, e a sua irritabilidade nervosa exaspera-se com essas expansões literárias em que sem reserva, cordialmente, o escritor revela o seu íntimo sentir.

Para prova disso veja-se o que vai pelos dois hemisférios com o poema – *D. Jayme ou a dominação de Castela*, do Sr. Thomaz Ribeiro, que apareceu à luz dos prelos precedido por uma das tais – conversações – saída da elegante pena de Antonio Feliciano de Castilho.

O rei da inteligência peninsular, Alexandre Herculano, definiu o homem – um animal que disputa. Diariamente vemos confirmada esta profunda observação.

Com efeito cá e lá disputam letrados e não letrados sobre epopéias passadas, presentes e futuras, sobre o patriotismo inteligente e sobre o patriotismo feroz, sobre Camões que ninguém ataca, e sobre os senões do seu imortal livro.

No meio de tudo isso, através até da injuria e do contrasenso, dos maiores disparates literários, da sem cerimônia com que alguns se atrevem a emitir pela imprensa juízos que apena revelam ousadia e ignorância, no meio de tudo isso, dizemos, há um sopro de vida, um clivamento de forças intelectuais que revela no povo português amor profundo e sincero pelas suas glórias e pelo seu futuro.

A luta em tal campo pode produzir estragos quando mal dirigida, mas não produz de certo a morte como a indiferença, que é a mais torpe e mais cruel inimiga de tudo quanto é grande e generoso.

Menos felizes, muito menos, do que o Sr. Thomas Ribeiro, foram os nossos poetas cujas obras nascem e vivem apenas afagadas por alguns, poucos, bem poucos, amigos das letras pátrias.

Os seus livros nem acham editores e ainda menos compradores. Nascem a medo nos braços da incerteza e morrem esmagados pelo desdém dos grandes da nossa terra, alguns inteligentes, outros que não passam de mediocridades favorecidas pela cega fortuna.

Gonçalves Dias, o primeiro poeta lírico da língua que falamos, depois que morreu Garret, publicou parte do eu poema. – *Os Tymbiras*. Nesses quatro cantos, mimo e glória de qualquer literatura por mais rica que fosse, há além de admirável conhecimento e uso da língua, imagens arrebatadoras, riqueza de descrição, toques magistrais, fundo e forma, novidade e perfeição.

Sabeis como foi recebido o presente poeta? Uns, o grande número, não o leram, outros não o entenderam. Que desgraça não escrever ele como Paulo de Kock, o romancista favorito das cozinheiras francesas, para ao menos ter o gostinho de ser lido!

Lembra-nos isto o que se deu com os *Segundo Cantos* do mesmo poeta, livro onde se encontra, além de outras peças, a formosa lenda de *Gulnare e Mustaphá* das Sextilhas de Frei Antão.

A imprensa de todo o império nem se quer fez menção do aparecimento do volume!

Ouvimos por mais de uma vez o Firmino Rodrigues Silva, juiz competentíssimo em matérias de gosto literário dizer que *Gulnare e Mustaphá*, era uma das mais lindas produções líricas que jamais lera.

A *Nebulosa* de Joaquim Manuel de Macedo não trouxe também ao seu autor nem proventos e quais diremos – nem glória. O público ficou mudo diante dessa obra que não desmerece a par do *Oberon* ou da *D. Branca*. Concepção delicada e original, em que as belezas da descrição e a harmonia do verso lutam em longo certame sem nunca se vencerem mutuamente.

A *Confederação dos Tamoyos* de Domingos José Gonçalves de Magalhães, só despertou críticas severas. Apesar dos senões é inegável o merecimento de mais este poema.

O autor vinga-se nobremente da ingratidão de seus compatriotas. Longe da pátria dota-a anualmente com novas produções do seu espírito fecundo. Depois do *Tamoyos*, os *Fatos do*

Espírito Humano, depois os formosos threnos à morte de seus filhos, depois a nova edição aumentada e anotada dos *Suspiros Poéticos*, ultimamente enfim, uma nova coleção de poesias inéditas intitulada – *Urânia*.

Manuel de Araújo Porto Alegre cujas *Brasilianas* inauguraram a escola poética nacional moderna, no exílio voluntário a que se condenou para fugir à calunia e à intriga, enquanto dá os últimos toques a sua grande epopéia de – *Colombo*, mandou imprimir em Viena todas as suas poesias soltas com o título que já acima indicamos. Breve virá mais esse precioso volume aumentar a pitança das traças nas estantes dos livreiros onde dormem, votados ao mesmo destino, tantas obras nacionais de igual mérito.

Feliz, dizíamos nós, do Sr. Thomaz Ribeiro que se estreou com tanto brilho e tanto estrondo devido isso ao mérito e originalidade do seu poema e à autoridade literária do seu celebre padrinho, o ilustro tradutor de Ovídio.

A – conversação preambular – a nosso ver, foi injustamente julgada como uma agressão à memória dos cantos dos *Lusíadas*, assim com foi exagerado o mérito do *D. Jayme* que apesar de incontestáveis belezas e de arrojos literários da melhor feição, não iguala e ainda menos supera o *Camões* de Almeida Garret quer no assunto, quer no sentimento e quer na castidade e nobreza da linguagem.

É uma opinião que aventuramos modesta, mas sinceramente.

O grande poeta a quem deve Portugal a regeneração do seu teatro foi um gênio múltiplo, cuja ação se estendeu a todos os domínios da inteligência, no seu tempo e no seu país, e, fora dele, até nós, que ainda bebemos na Hypochrene das musas lusitanas.

Soldado, escritor, orador, administrador, por toda a parte assinalou ele a sua passagem com obras aferidas pelo melhor padrão das letras portuguesas.

Cantou, defendeu e sustentou a liberdade e o progresso sob todas as suas formas mais generosas. Ao patriotismo feroz das épocas de barbaria substituiu o da idade moderna, que se firma na dignidade do homem e na liberdade individual. Teve no sentido literal da frase como o amante de Natércia – *mente a musas dada e braço às armas feito*.

Pelo que nos deixou, pelo que sabemos dele, fácil é conjecturar o que teria sido o seu poema – *O infante santo* – cujos primeiros cantos se perderam desastrosamente à entrada do Tejo.

A língua portuguesa, rica e sonora, como as que o são mais, adquiriu manejada por ele novo esplendor e riqueza. Soube torná-la dúctil e elegante sem arrevesá-la com locuções bárbaras e antiquadas; foi em um sentido o que Herculano foi no outro, como já disse, fez delicado reparo Gonçalves Dias no prólogo da sua *Leonor de Mendonça*.

Enquanto se falar e estimar a língua de Frei Luiz de Souza, Lucena, Amador Arrhaes e Herculano, as *Viagens na minha terra*, o *Arco de Sant'Anna*, o *Frei Luiz de Souza*, o *Auto de Gil Vicente*, o *Alfageme de Santarém*, *D. Branca*, *As folhas caídas*, o célebre discurso conhecido por – discurso do Porto Pireo, finalmente, o admirável poema em que se conta a odisséia do grande épico português, hão de ser lidos, estudados, admirados, porque de todas essas páginas brota fecundo manancial de inspiração, larga e abundante veia de verdadeira poesia, de patriotismo grande e generoso, de idéias de regeneração social consentâneas com o século em que vivemos, com o cristianismo de que somos sectários convencidos, e que deu as últimas fórmulas do progresso nos versículos do Evangelho, proclamando a fraternidade humana.

No debate suscitado pelo aparecimento do *D. Jayme*, parece-nos que se tem procurado defender mais a memória de Camões, que por certo um poeta como Castilho nunca quis atacar e a quem ele mesmo pagou generoso tributo de admiração, do que analisar a obra apresentada.

Essa análise teria feito desaparecer parte do azedume que se manifestou.

O que há de singular é que tão esquecido andasse o nome de Garrett e o da sua obra prima que, não se achasse outro termo de comparação para o D. Jayme senão os Lusíadas.

A não ser ingratidão é olvido pouco explicável. Dar-se-á caso que os versos finais do *Camões* sejam tão depressa aplicáveis ao seu autor?

Dentre as obras em prosa de Garrett uma há que não tem atualmente grande número de editores, mas que merece de certo mais respeito e estudo.

Falamos do seu *Tratado de educação*, ou antes da primeira parte desse tratado, que é a que anda publicada e, temos vaga idéia de que deixara manuscrita a última.

É um livro como ele os sabia escrever. Aquele grande espírito era incansável em levar a luz da sua inteligência a todas as questões vitais do progresso da sociedade.

Não menos do que o teatro lhe merecia sério cuidado a instrução pública e a educação moral dos seus conterrâneos.

Quando elevará Portugal uma estátua a Garrett? Se cometeu erros, se teve faltas, se criou inimigos, esqueçam uns e calem-se os outros perante aquela glória tornada ainda maior pela majestade da morte.

Há também em Portugal oligarquias poéticas, e essas sempre fizeram guerra crua ao gênio e ao caráter de Almeida Garrett.

Ao escrever esta palavra feia – oligarquia – ocorreu-nos involuntariamente que ela foi filiada a nossa tecnologia política por um prosador eminente e poeta distinto, que vive esquecido como se o país tivesse muitos homens da sua tempera e do seu quilate.

Referimo-nos ao conselheiro José Maria do Amaral cuja pena cheia de aticismo e sempre dedicada aos interesses nacionais prestou, e poderá prestar ainda, serviços de ordem elevada.

Não é porém ele o único posto à margem; o Sr. Joaquim Caetano da Silva autor do livro sobre o Oyapock, que, segundo um augusto personagem, valeu um exército para o nosso direito, não teve ainda emprego depois que o retiraram da legação da Holanda.

Aos olhos do viajante observador que nos visita e que indaga curioso do estado das nossas coisas, fatos desta ordem comprometem-nos, e então de envolta com justas censuras somos julgados com severa parcialidade.

Por felizes nos devemos dar quando algum menos apaixonado nos diz toda a verdade, e, apontando as faltas, aponta também o que as atenua e explica em parte.

A esse número pertence o Sr. F. Gestaeker que esteve no Rio de Janeiro há tempos e deu na Escola Militar uma preleção sobre as suas viagens por outros pontos do Brasil.

Anuncia ele agora na Alemanha uma obra em três volumes a nosso respeito. A julgar-se por um fragmento sobre a colonização alemã no Brasil, por ele publicada em um periódico de Leipzig, que tem 120 mil assinantes, seremos julgados com verdade por um homem de ciência e consciência.

Esse fragmento que os leitores do *Diário* verão transcrito nas suas colunas, tem para nós dupla vantagem; destrói as difamações dos noveleiros à Sturtz e favorece a vinda dos homens laboriosos e honestos para o império.

O Sr. Gestaeker não exagerou, nem apresentou o Brasil como um *El-Dorado* fabuloso, resumiu porém em uma frase tudo o que de mais valioso se podia dizer a nosso respeito: “Se eu quisesse emigrar, disse ele, não o faria senão para o Brasil”.

Essa inesperada e espontânea reparação que nos é feita do fundo da Alemanha onde não estamos, para que se diga, em grande odor de santidade, graças às traições e vilanias de agentes pagos pelo próprio governo brasileiro, pode ser o princípio da justiça a que temos direito.

Esperemos por ela se é que tem de vir, mas comecemos prezando o que é nosso se queremos que os estranhos nos prezem.

Uma falange de inteligências vigorosas e juvenis agita-se prestes a marchar ao primeiro sinal. Há nela entusiasmo, seiva da alma que vale muito mais que a do corpo. Se a souberem guiar abre-se largo horizonte às glórias do futuro.

A esse número pertencem os Srs. José da Silva Costa e José Carlos Rodrigues redatores da *Revista Jurídica* cujo primeiro número acaba de ser publicado com tanta aceitação e merecido aplauso.

O primeiro em uma notável apreciação do *Ensaio sobre o direito administrativo* do ilustrado Sr. visconde do Uruguay mostrou a erudição de um estudioso e o vigor de um espírito afeito às lides do pensamento.

O próprio Sr. visconde do Uruguay, estamos certos, há de ter admirado a proficiência do seu jovem censor. A crítica por mais severa que seja feita, no terreno em que a colocou o Sr. Costa não ofende a um espírito sério.

A essa falange pertence também o Sr. Machado de Assis que, procurando – *o caminho da porta*, achou o dos aplausos de uma platéia simpática e inteligente na comédia em 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 aconteceu, se vai longe quando se tem, como o Sr. Assis, a única bússola de tais empresas, isto é, o talento.

Não pudemos assistir a representação, mas eis o que sobre ele nos diz o nosso amigo e colega Quintino Bocaiúva:

> "*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 lavores sobre uma tela literária por demais delicada.

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

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

Por hora 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.

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 inevitável.

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 idéia.

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

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

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

Decoração e desempenho artístico foram satisfatórios a merecer louvor".

M.

Jornal do Commercio, **16/09/1862, p. 2.**

Gazetilha

– 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 há alguma coisa que aprender, mas em 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.

A execução, confiada à Sr. Maria Fernanda, e aos Sr. Martins, Cardoso e Pimentel, correu toda muito bem.

A segunda comédia, bem traduzida no seu todo, é de Sardou, tem três atos, e intitula-se o *Borboletismo* (*Le Papillone*). Um marido acometido de fatal mania de procurar fora do lar doméstico a felicidade que só aqui pode achar verdadeira (borboletear), apaixona-se estouvadamente por uma Italiana, a quem nem chegará a ver bem a cara, mas no correr da aventura tem de arrostar tantas contrariedades progressivamente crescentes, desde o frio da geada até o calor da boca de uma pistola, que, renunciando a tão incômodos amores, volta ao puro e pacífico afeto da esposa, descobrindo ainda, para melhor lhe aproveitar a lição, que entretanto haviam os lobos rondando o seu redil abandonado.

O fundo, como se vê, é moral, e apesar de algum sal gaulês, não tem as cenas, nem mesmo as mais vivas, nada que escandalize. Não inspira grande interesse, abunda talvez em inverossimilhanças, e tem alguns defeitos de arte; todavia é uma boa comédia, em que facilmente se reconhece a fecunda imaginação e o engenho fácil e natural do autor dos *Íntimos*, das

Garatujas, e que estando longe de ser a melhor que ele tem produzido, é sem embargo uma das melhores que nestes últimos tempos tem ido à cena.

A representação a que assistimos não nos satisfez plenamente, mas asseveram-nos que das outras duas vezes andou muito melhor, e facilmente o acreditamos, pois já conhecemos assaz os artistas deste teatro, cuja direção está entregue a mãos hábeis e zelosas. Entretanto podemos dizer que, como *Fridolin*, achou o Sr. Martins mais uma ocasião de mostrar a sua feliz disposição para papéis cômicos. O Sr. Cardoso poderia talvez dar mais uma tintura de ridículo ao caráter de *Champignac*. O Sr. Salles Guimarães pareceu-nos um tanto deslocado no papel de *Riverol*, para o qual nem o timbre da sua voz se presta. Da Sra. Gabriella é quase escusado dizer que foi o que costuma ser; e a Sra. Julia agradou-nos.

***Correio Mercantil*, 16/09/1862, p. 1**

Notícias diversas

No Ateneu Dramático representa-se atualmente uma engraçada comédia de V. Sardou, intitulada *O borboletismo*.

O autor dos Íntimos ganhou, e com razão, a preferência dos diretores do Ateneu; suas composições, escritas sem pretensão, rapidamente e sempre com graça, prendem a atenção e distraem agradavelmente o espírito.

O borboletismo reúne todas essas qualidades, realçadas pelo desempenho que dão aos diversos papéis os artistas que tomam parte na comédia, e entre eles a Sra. Gabriela da Cunha, a atriz inteligente e graciosa.

No mesmo teatro acaba de ser levado à cena um mimoso trabalho dramático do Sr. Machado de Assis. *O caminho da porta*, que é mais uma prova do talento desse jovem escritor, é uma revelação das boas disposições para o teatro.

Deixando para outra ocasião a apreciação mais demorada das duas comédias de que falamos, limitamo-nos agora a noticiá-las, esperando que o juízo público venha confirmar o nosso.

Correio Mercantil, **21/09/1862, p. 1.**

Páginas Menores

Teatros

ATENEU DRAMÁTICO – *O caminho da porta*, comédia em 1 ato pelo Sr. Machado de Assis; *O Borboletismo*, comédia em 3 atos por V. Sardou.

Alguns dos leitores, que descerem os olhos até esta parte da folha, admirarão sem dúvida a coragem de que dou prova, vindo hoje falar-lhes de teatros: terão razão.

Vão, com efeito, longe, muito longe, aqueles tempos em que uma multidão de entusiasmo e ansiedade, corria pressurosa às casas de espetáculo para saudar o aparecimento de notáveis composições dramáticas, viçosas flores transplantadas com mimo da terra estrangeira ou abertas em nossos próprios jardins.

Vão longe, é certo. Então, muitas vezes, o baile do Club fluminense ou a ópera no teatro lírico foram preteridas pela comédia que se representava no Ginásio. Aí uma companhia organizada com tino, educada com cuidado e segundo um sistema uniforme, dirigida com prudência e animada pela emulação prometia lisonjeiro futuro à arte dramática. Aí também fizera ruidosa e brilhante entrada um talento vigoroso e flexível, já provado nas lides do jornalismo, e de que a literatura do teatro recebeu forte impulso. Acompanhando o autor do *Demônio familiar* os Srs. Macedo, Bocaiúva, Varejão, Amaral Tavares, Silveira Lopes, Pinheiro Guimarães e outros, vieram na arena do *Ginásio* colher merecidos louros.

Duas palavras antes de prosseguir:

Acabo de escrever alguns nomes de escritores dramáticos; tracei-lhes no papel como me acudiram à lembrança e não com a calculada intenção de fazer classificação ou de graduar méritos. Aqueles que desde seis ou sete anos me acompanham na imprensa devem saber que nunca julguei digna da atenção dos leitores a humilde individualidade do escritor destas linhas. Há no entanto por aí amizades irritadiças, suscetibilidades exageradas e sem base que descobrem, em frases escritas ao correr da pena e raras vezes revistas, intenções que nunca tive. Mercê de Deus sobra-me animo para dizer em alta voz e a rosto descoberto a verdade, tanto quanto me falta a vaidade para julgar-me juiz em última instancia, ou mesmo competente, das produções da

inteligência. Trouxeram-me a vocação e um dever sagrado; tenho tido por guia constante a imparcialidade, pendendo antes para benévolo do que para severo; nunca, porém, cegou-me a inveja e o despeito, nem tão pouco a nobre ambição de lisonjear o amor próprio de certo escritores.

Desculpem a ousadia, mas concedam-me, pelo menos, o mérito da franqueza.

Desculpe-me também o leitor esta divagação; escrevi-a com repugnância, porque parece-me tão triste e ridículo o servilismo como a pública e repetida profissão de independência.

Falamos do *Ginásio* dos primeiros tempos, que aparecera esperançoso e caminhou triunfante, protegido pela predileção do público, pela concorrência dos poetas dramáticos, pela animação da imprensa.

Hoje esse teatro, bom como os outros, pouca curiosidade desperta. Para este resultado muitas causas concorreram: o desmembramento da companhia, a combinação forçada de elementos heterogêneos, certa apatia que se apoderou dos espíritos, o silêncio da imprensa, a pouca ou antes nenhuma atenção com que os nossos governos olham para os teatros.

Entretanto fora injusto desconhecer o desejo que todos sentem de fazer alguma coisa em favor dos teatros. Há poucos dias a inauguração do *Liceu Dramático* mereceu a honra da presença de sua Majestade o Imperador. Não há muito tempo uma comissão de pessoas competentes foi nomeada pelo ministério do império afim de oferecer bases para o regulamento de um teatro subvencionado. O corpo legislativo suspendeu a prestação com que era auxiliado o empresário do teatro de S. Pedro por ter reconhecido que não se havia alcançado o fim proposto.

Mas é também verdade que tudo isto não passa de esforços isolados, que indicam o reconhecimento da necessidade de uma reforma, mas pouco adiantam a sua realização.

A criação do *Liceu Dramático* é devida, se não me engano, à iniciativa do Sr. João Caetano dos Santos. Creio que há neste artista boa vontade, bem como em alguns amigos das letras e das artes que concorreram a coadjuvá-lo; falta, porém, ao *Liceu* alguma coisa indispensável, faltam-lhe discípulos bem dispostos.

Os Srs. Conselheiro Alencar e drs. Macedo e João Cardoso, membros daquela comissão de que falei acima, estavam possuídos das melhores intenções, tinham os conhecimentos especiais para a incumbência que lhes fora dada e, de certo, o projeto, que ofereceram ao governo, posto em prática, dar-nos-ia o teatro normal de que necessitamos: mas onde pára esse projeto?

A supressão da subvenção ao empresário do teatro de S. Pedro privou o artista desse recurso, em nada porém aproveitou à arte.

Deixemos de parte estas considerações, observando de passagem que o *Ateneu Dramático*, de que especialmente trato aqui, foi mais um dos indícios dessas aspirações em favor da criação do nosso teatro dramático.

O *Ateneu* foi criado com o fim de restaurar a arte? Seria, por demais ambicioso tal pensamento; nem julgo que o tiveram aqueles que dirigem esse empresa. Quiseram, sim, juntar seus esforços aos de outros, no muito louvável intuito de tirar os teatros do abatimento em que jaziam despertando a emulação, provocando a atenção do público. Para esse fim, que em parte vão conseguindo, não se hão poupado a fadigas e sacrifícios os empresários.

O *Ateneu* tem hoje uma companhia quase igual em todas as suas partes, e onde se distinguem dois ou três artistas de merecimento. Todos, porém, estudam e capricham em agradar. A direção do teatro, por seu lado, escolhe no repertório francês, à falta de nacional, as composições mais aplaudidas e leva-as à cena com a possível propriedade.

As comédias de V. Sardou tem sido ultimamente preferidas, e entre elas os *Íntimos*, as *Garatujas* e o *Borboletismo*.

V. Sardou é, sem contestação, um escritor de talento, que conhece a cena, o público das platéias, o coração humano e, sobretudo, a época em que vivemos. Espírito perspicaz e observador, apanha com felicidade alguns traços da vida íntima, compreende este claro-escuro da sociedade atual, onde não há grandes clarões nem espessas trevas, retumbantes heroísmos ou espantosas façanhas. Sua pena leve e graciosa traduz facilmente esses frutos da observação e os reduz a comédias, que, se não produzem profunda impressão no espectador, todavia agradam e podem corrigir. Assim se apartasse ele mais dessa escola do *realismo*, que, no entusiasmo de acertar, atira além do alvo; que, para mostrar o homem como ele é, não se contenta com diminuir-lhe as proporções gigantescas que lhe dava a escola clássica, vai mais longe, desnuda-o em cena, descarna-o e oferece o esqueleto para exemplo.

A comédia de Sardou ultimamente levada à cena é a *Papillone* traduzida por *Borboletismo*, que teve a infelicidade de cair de tão alto. Talvez lhe viesse a queda de achar-se em tal eminência. Entre nós o *Borboletismo* agradou.

A curiosa leitora, que teve o mau gosto de não ir ainda ao *Ateneu*, desejará sem dúvida saber o que é *Borboletismo*. Talvez fosse ela a mais competente para explicar-m'o.

Borboletismo é, segundo V. Sardou, um mal que ataca o marido recém-casado, uma espécie de nostalgia, saudades da vida de solteiro. É a lembrança dos passeios à tarde, do sorvete apreciado à porta de um café, do bastidor de teatro, da partida de bilhar, das aventuras amorosas, das loucuras de estudantes. No remanso da vida doméstica, o jovem marido sente que alguma cousa o prende, é o dedo que ainda não está acostumado ao anel esponsalício. Aquele sossego o inquieta, aquele silencio o atordoa. Então, confiado na tranqüilidade do lar, procura, longe de casa, o rumor e a agitação, que lhe fazem falta, até que arrependido, mortificado, desiludido, reconhece que a felicidade do marido está ao lado da esposa, e cessão e desaparecem os acessos do *borboletismo*. Como todas as enfermidades, esta ataca mais de uma vez, e para alguns torna-se incurável.

Estabelecida esta teoria (contra a qual protesta um amigo meu), V. Sardou descobre um Sr. *Champignac*, que se encarrega de demonstrá-la praticamente, e uma Sra. *Camilla*, que com muito espírito a explica a uma sobrinha e aos espectadores.

Graças a alguns episódios a ação da comédia prolonga-se por três atos, onde há muitas cenas engraçadas e que são escritas com abundância de espírito.

Os principais papéis acham-se confiados às Sras. Gabriela e Julia, e aos Srs. Cardoso, Martins e Salles Guimarães.

Permita-se-me aqui aventurar uma opinião. Tenho para mim que a crítica dramática entre nós e no estado atual dos nossos teatros, para ser proveitosa, deve dirigir-se mais aos artistas do que ao poeta; são aqueles, com efeito, os que mais precisam de conselhos, de animação, de louvores e de censura.

O dramaturgo aí aparece, quando menos se espera, com todas as qualidades especiais adquiridas no estudo do gabinete, na lição das produções da literatura estrangeira. O ator muitas vezes tem o talento, é impelido pela vocação, atira-se ao palco, mais aí encontra-se só, sem mestre, sem guia; o talento se transvia na ausência dos preceitos que o dirijam, a vocação esmorece, aniquila-se, ora diante da aridez do estudo, ora porque os esforços mal dirigidos são sempre estéreis e trazem como conseqüência inevitável a fadiga e o desanimo.

Assim se me afigura o crítico dramático que deseja de coração o pregresso da arte.

Se me fora dado, eu desde modo tentaria a educação do artista; erraria muitas vezes, sem dúvida, mas esse mesmo erro seria proveitoso porque a correção dada pelo juiz, que se senta nas

platéias, serviria a dous. Mas... são desejos para cuja realização falta muito, tempo, habilitações, tudo.

Estas reflexões vão por enquanto sem aplicação aos artistas do *Ateneu*, cujos nomes citei há pouco, e que no desempenho de seus papeis se mostraram antes dignos de louvor que de censura.

Não quero por minha parte merecê-la dos leitores alongando demais este folhetim; por isso deixo para outra ocasião o trabalho de procurar uma transição natural; e, antes de despedir-me, vou falar-lhes do *Caminho da porta*.

O Sr. Machado de Assis é um jovem escritor de merecimento, que se tem feito conhecido no jornalismo fluminense e que de certo dispensa a minha apresentação. Moço ainda, o Sr. Machado de Assis estuda e com proveito, como o atestam seus escritos de dia em dia traçados com mão mais firme: feliz dele porque pode estudar!...

Há tempos o Sr. M. de Assis publicou uma tentativa dramática que deu o título de *Desencantos*. Ultimamente deu mais um passo e levou à cena do Ateneu uma nova tentativa: – *O caminho da porta*.

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

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

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.

S. F.

***A Saudade*, ano 2, n. 11, 21/09/1862, p. 107-108**

Crônica

Amigo X:

Há meses dizia V. com chistosa graça que ia pedir exoneração de cronista nos colegas que navegam na costa deste mar. Repare como lhe aproveitaram a palavra. Não falando já no misantropo C., mal acaba a sua declaração de ver a luz, logo um espirituoso observador das bagatelas deste mundo, deu livre curso aquela veia humorista que Deus dá a bem poucos. O *Roceiro na Corte*, talento popular e para o povo nestes dias de bravatas literárias, senhor de estudos históricos de alcance social, e considerações literárias, onde a erudição doutrinal se casa com grande cópia de idéias próprias, tem ultimamente naquelas colunas, que foram outrora sua propriedade exclusiva, estendido a mão fraterna a muitos talentos modestos, mas reais, evitando que caiam no desalento na melhor quadra do espírito. Hoje até eu aspiro a cronista. Que quer? O nosso tempo condena sem agravos a persistência de homens e cousas. Todo o mundo diz que o mundo caminha; o caminho, porém, vai-se traduzindo unicamente numa mobilidade e variedade prodigiosas.

Mas como ocuparei eu os leitores, novel como sou nesta espécie de colaboração?

Com o repertório monstro que exibiu o Ginásio para moralizar a sua filantrópica e regeneradora platéia?

Com as ondas de harmoniosa poesia melancólica como o crepúsculo, impetuosa como o despenhar das águas na catudupa magnética, ardente e satânica como um olhar de M... F., indecisa e fantástica como um sonho vaporoso que nos leva à vagas regiões do idealismo, com que Artur Napoleão nos prendeu há pouco a alma?

Com a representação do *Caminho da Porta*, ou *Borboletismo*?

Com as discussões originadas pelo *D. Jayme* de Thomaz Ribeiro?

Amigo X, todas as minhas esperanças são ordinariamente desfeitas pela realidade; quando as vezes penso que um talento comova, ou toque na corda do sentimento, tão gasta pelo realismo das tavernas, encontro-me com um homem, único observador do lado burguês das coisas, não tendo se quer um raio de sol que nos ilumine a alma. Deixamo-nos, pois, do futuro do *Ginásio*; lá não pretendo ir, e nem ele perde nada. Tenho receio de apanhar alguma nevralgia ouvindo a voz áspera, desabrida e ingrata da Sra. Adelaide. Limitarei a curiosidade a saber, pela *crítica*

insuspeita dos jornais, que aquela senhora criou um papel de mais, subiu não sei quantos furos, etc. Fecundidade de criações em perfeita relação com o repertório... muito pode o talento!

A respeito do *D. Jayme*, digo-lhe aqui entre nós que tenho receio de observar duas palavras. Quer saber? Aventura um homem um idéia querendo filiá-lo ao *Diablo Mundo* de Espronceda; julga que é bom condenas esse fatal pensamento de degradar a alma, e, depois de a fazer chafurdar no lodo, torná-la virtuosa, esquecendo que a conclusão mais salutar neste tempo de opressões injustas é perdoar; entendo que o belo não existe unicamente para fazer sobressair o feio; observa que aqueles livros mais parecidos a restaurar o velho culto da dedicação e do amor à pátria, são ordinariamente meteoros passageiros, deslumbrantes pela opulência de poesia, pelo colorido oriental, pela profusão e luxo de imagens, pela forma plástica, não se elevando nunca a sublimidade moral; pensa no estado político da sociedade em relação à letras; e vêm-lhe à mente os corolários naturais sobre as mil e uma seitas que disputam entre si o mundo moral, em nome da lei, do fenômeno, da natureza, do espírito, da razão da liberdade, do símbolo, da fatalidade, da idéia abstrata ou concreta; observa finalmente as tendências materiais, nascidas com o predomínio da burguesia, que aplica à inteligência o materialismo de que esta corroída; questões todas que se prendem a um livro, que, como o *D. Jayme*, nos é inculcado para fazer época e conservar duradoura influência; e eis surgindo de todos os lados grandes sabedores das coisas artísticas, dizendo-nos em tom doutoral que a crítica é estéril, dá leis há séculos e ainda não inspirou alguém.

São abissínios, amigo X, tacanhos em tudo; só tem na mente princípios restritos, reflexões banais, reparos difusos, conselhos vagos ou inúteis.

A crítica, meu amigo, é fato, não pode formar livros, nem é essa a sua missão; mas prepara os espíritos, aponta belezas, deduz idéias, aumenta o cabedal intelectual, forma julgadores inteligentes, aptos a pensarem por si próprios, e não pelos partos excêntricos, sem nexo e coerência eu por aí dão à luz tantas cabeças, como, por exemplo, o folhetim do *Diário*.

É pena, amigo X, que estes fecundos originais só apareçam na imprensa de ano em ano... Há tanta hora de tédio e aborrecimento na vida, e tão poucas distrações, que naquele gênero semi-sério, semi-burlesco, nos provoquem imediatamente a gargalhada. Há de ver depois semelhante gente atroando o céu e a terra porque ninguém os toma ao sério.

Deixemo-nos, pois, de seduções críticas, posso arriscar uma *capacidade aceita e reconhecida*, como a minha: silencio portanto; é o excelente sistema dos pretensiosos.

Falemos das últimas representações do *Ateneu*.

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 à 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 desapercebido 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.

O Sr. Cardoso esteve infeliz, como lhe acontece quando dá excelência ou trata com pessoa de boa sociedade. Falta-lhe ainda distinção de maneiras. A gesticulação é biliosa, e, se a podemos tolerar ou apreciar em papéis de *Lovelace* faminto, fora deles e intolerável. Depois declarou guerra às luvas; e que dissonância de pronúncia, que comedela de sílabas, que falta de consciência do que dizia! Sobretudo o Sr. Cardoso receou que as palavras, ao passarem-lhe pelos lábios, se transformassem em ouriços e os deixassem sangrando.

Os louros não se adquirem n'um dia. Mas há tudo a esperar de quem, como o Sr. Cardoso, possui talento cênico de grande merecimento; e oxalá que eu possa em breve saudá-lo como um dos nossos principais artistas dramáticos.

O Sr. Pimentel esteve, como ordinariamente, monótono e insípido. A única coisa que ele tinha em relação eram os botões amarelos da casaca, e o *morro do Castelo* da cabeleira.

O Sr. Martins, que conhece suficientemente a linha de separação do ridículo e do grotesco, conservou-se na sua altura. Não queira Deus que as gargalhadas da platéia o levem a aspirar a celebridade dos Vasques e Martinhos.

Talento, sobriedade e propriedade de gestos, maneiras senhoris; mobilidade extrema de fisionomia, especialmente de olhos; graça, mimo, e delicadeza, perfeita interpretação do pensamento do autor, tudo reuniu a Sra. D. Maria Fernanda. Nunca a conhecemos assim. No entanto, creia-o a Sra. D. Maria Fernanda, a arte é como a epopéia: só se destacam aqueles que sobem ao monte sacro. É real que a estrada é escabrosa, bordada de precipícios; tem muitos

espinhos; poucas flores; o fogo cresta muitas vezes o próprio espírito: mas o que prova isso? Uma vez no Capitólio, o presente legará à posteridade mais um nome que se inscreveu no martirológio da arte para interpretar com consciência e fidelidade as criações idéias.

O teatro tem contribuído mais para a igualdade moral que todas as pregações filosóficas, passadas, presentes e futuras. Avante, pois, Sra. D. Maria Fernanda!

O *Borboletismo* tem mais ou menos mal empregados os traços gerais das comédias de Sardou, tão aplaudidas. Marido ridículo e fanfarronadas duvidosas; pouca verdade de caracteres, mas situações às vezes naturais; muito espírito, mas moralidade equívoca e lição talvez improfícua. Há muita gente, presumindo saber o que diz, que tem comparado Sardou a Molière. Não creio, porém, que tenham queimado as pestanas com o grande homem. Conhecem-no pelas observações pitorescas de Julio Janin. Dado o caso das comédias de Sardou chegarem à posteridade, poderão os nossos netos apreciarem os costumes que ele pinta, ou entender as suas observações, como nos aconteceu com Molière? Não o creio. Há grandes diferenças entre a comédia de caracteres e costumes; a primeira vive sempre, porque, sendo o reflexo da civilização, só pode morrer com ela; a segunda acaba ordinariamente com os vícios satirizados, e no futuro só grandes estudos arqueológicos a farão entender. Como diabo se haverão aqueles que então quiserem procurar as impressões momentâneas nos nossos jornais? O que especialmente falta a Sardou é o desenvolvimento severo das paixões e o espírito analítico da filosofia, só adquirido pela experiência, idade e estudo, mas que faz atravessar séculos nos livros. A nossa época não está ainda madura para Molières; vamos, portanto, nacionalizando a comédia talhada à Scribe, com ligeiras pretensões a reformista, com pouco cuidado no que poderá acontecer, sem aproveitar demais as verdades históricas e morais, petulante, atrevida, salgada de bons ditos, prodigiosamente espirituosa, mas que pouco nos preocupa. Sempre é uma superioridade sobre esses *melodrames*, de dez atos, vinte quadros, e não sei que quantidade pavorosa de punhais, venenos, assassinatos, maldições e incestos.

A representação do *Borboletismo* ressente-se no todo de uma aglomeração de artistas, educados por escolas diferentes. Este tem restos de declamação enfatuada, e aquele outro custa-lhe a abafas um grito medonho. A Sra. D. Gabriela e Martins sabem perfeitamente que o talento, como a nobreza, obriga; entenderam limpamente a criação de Sardou. O Sr. Cardoso deu às vezes expressão bem característica ao personagem. A Sra. D. Julia essa esteve fria e pouco expressiva;

suponho faltar-lhe sentimento e sensibilidade: seja dito, porém, em descargo [sic] de consciência, só atenho visto em cena meia dúzia de vezes.

Amigo X, se, quando tiver ocasião, não poder ratificar as ligeiras observações que por ai ficaram, acredite ao menos que procuro sempre ser verdadeiro como um evangelista. Adeus.

E. L.

***O Rabugento*, n. 3, 21/09/1862, p. 3-4.**

Ratices da semana

Esfrego os olhos: bom dia, digo eu para um jovem que mora comigo nas águas furtadas de uma casa que não há de fazer parte em tempo algum de qualquer coleção de vistas... no gênero das de *Mr. Biard*.

Mas ele teve razão, deram-lhe hospedagem melhor de que costumava ter, além disso, elogios das redações. Foi pena que o não naturalizassem, para ver quanto lhe deviam. Há patriotas muito paparretas.

- Procuraram-te: não quis acordar-te; dormia o sono do justo. Depois de uma noite de paquete, é mister dormir, e dormir bem. O corpo não é de ferro, salvo se algum dia te fundirem em estátua, quero dizer, salvo se...

- Suspende a inspiração, massador sempiterno! Quem me veio procurar?

- Um homem que não conheço, pedia a crônica ou quer que seja de semelhante para um jornal que – se diz literário – (valha o *Jornal do Commercio*) intitulado *Rabugento*.

- Um serviço, e grande serviço. Senta-te a essa mesa; pega na pena e enche-me as tiras do papel em branco que estão naquela pasta.

- Encher as tiras de papel em branco? Desde quando é o papel tripa da rua da Vala ou balão de festeiro de S. João? Encher o papel; ora esta!

- Não me seringues; tu bem me entendes, mas fazes como os políticos que só *ouvem* o que lhes *convém*. Vamos, senta-te e escreve.

- Algum rol de roupa suja? Se é isso não precisa tanto papel, basta este pedaço.

E o desalmado apresenta-me um quarto de papel em branco... de um lado, que o acaso colocará em cima das tiras de que falei.

O lado contrário estava escrito, imaginem o que continha. Não são capazes. Adivinhos só conheço as sonâmbulas que dão consultas... pintadas nas esquinas de algumas ruas desta cidade; essas, porém, creio que não irá o leitor consultar, mormente agora que a polícia abriu os dois olhos para felicidade dos transeuntes, e desgraça dos... pedestres.

Escusam, pois, de quebrar a cabeça procurando adivinhar o que estava escrito no pedaço de papel. Mas como é muito de supor que entre os leitores do *Rabugento* também haja o belo sexo, e como o belo sexo é extremamente curioso, segundo ouço afirmar aos competentes, eu lhes digo o que havia escrito no tão falado papel.

- "Sopa de arroz com ervas – para dois".

- “Costeletas de porco à milanesa – para um”.

- “Rim grelhado – pra três”.

- “Lombo do porco assado – para idem”.

- “Ervas com ovos – para quatro”.

- “E sobremesa – *ad libitum*”.

Eis o que estava escrito.

Quod scripsi, sripsi (reminiscências do latim de colégio, que [ilegível] deixam passar).

Consigo em um escrito sério como é este, a lista do jantar do dia anterior para que não fique em dúvida que eu tenho posses, e que uma abundância destas significa alguma coisa neste tempo em que a barriga é tudo, mesmo quando as parteiras se intrometem na questão.

Ora a lista que o meu companheiro me apresenta, havia decidido na véspera um pleito literário provocado pelos prós e contras do poema do Sr. Thomaz Ribeiro – D. Jayme, – visto que não há bicho careta que não tenha falado nele.

O pleito ia terminando em pugilato, mas como os contendores professam as idéias de Mr. *George Sharp* – prudência e mais prudência – resultou que o pugilato transferiu-se para os queixos, e era de ver como qualquer dos *brigands* procurava sair triunfante da luta!

Mas a que vem tudo isto para o assunto de que se tratava, quando me disseram que haviam procurado a crônica do *Rabugento*?

Essa pergunta dirigi eu à minha individualidade, e vacilei na resposta.

É que nestes tempos de positivismo, quando o *eu* impera em todos e para tudo, convém não ter opinião formada, para se formar no momento em que nos acenarem com o positivo.

Ainda que pudesse responder à pergunta que fiz a propósito das minhas divagações, não o faria pelo simples motivo de desejar conservar-me na posição independente em que a fortuna me colocou. Assim, convido o leitor a procurar-me em dia de Santo Eustáquio, na casa da minha residência, onde darei todas as explicações que me pedir. E no fim deste escrito, logo em seguida ao nome da tipografia onde se imprime o *Rabugento*, achará o leitor também a continuação do entretenimento com o meu sobre todos muito amado companheiro da casa.

———

Começou mal a semana para um cronista que não adora a política.

Uma declaração na *Folha Oficial* – interinamente – feita pelo santo cristo de latão, obrigou-me a dar ao diabo todos os cálculos que tenho feito em matérias governamentais. Se uma prova de

cortesia e deferência merece um desmentido, o que se deverá fazer quando um mal criado nos despedir com as costas voltadas para a porta?

Tem ratices estes políticos que usam nos dias duplex do chapéu cardinalício.

Os dias sucedem-se, mas não assemelham. Se um vento tempestuoso parece querer arrebatar-nos o papel em que está escrita a comédia que representamos há tanto anos, façamos [ilegível] *honorable* no altar dos novos deuses, e vamos depois representar as tragédias mais horripilantes no teatro da nação. Com a breca! Um papel que façamos mais, não prejudicará a reputação que nos honramos de ter. *Hodie mihi cras libi*.

———

Para aumentar as ratices da semana, publicou-se também no mesmo jornal uma declaração a respeito de questões *pundonorosas*, passadas *in illo tempre*. Afim de que não ficasse em dúvida a valentia e coragem dos indivíduos, apelou-se para o testemunho de terceiros, que se calaram, prova de que essa coragem não se limitava a fazer gemer os prelos. É engraçadas a coisa; *Gavarni* teria no Rio de Janeiro não está ainda acostumado à civilização de além-mar. Haja vista o livro de Mr. Biard, termômetro *infalível* do nosso estado de adiantamento.

O que não explica é a proteção que concedem naquela casa aos mais rabugentos. Quer-me parecer que um dos títulos que os recomenda é – *parler fançais* – com um entono de mata-mouros. Se assim é, aconselho aos que não falarem a língua de *Racine* um mutismo absoluto, ou o *oui* em tudo e para tudo, como eu mesmo estou adotando.

O mais prudente, porém, é não franquear as portas daquele santuário de celebridades em quarta edição, e ir gastar os dez tostões jogando a bisca com qualquer comadre quarentona.

———

O *Chicocando* do *Alcazar* teve as honras de bis nas altas regiões da política. Cantou-se na *gazetilha* do *Jornal do Commercio* a propósito da comissão de inquérito da alfândega.

O entusiasmo excedeu ao que imaginaram os ratões que ainda eram do credo político ensinado à nova geração em 1818. Resta saber se outra repetição virá arrefecer o entusiasmo dos não batizados nas águas daquele novo Jordão. Em todo o caso cumpre-nos saudar com três barretadas o astro que desponta, e entoar com os crentes novos o Hosana dos escolhidos.

-

Sendo esta espécie de crônica uma ratice, não será fora de propósito falarmos sobre a notícia que nos deu o *Diário*, que alguns dos senhores feudais querem despedir-se das amas que os tem alimentado. Só sinto não o 1º dos sete para incontinente lhes fazer a vontade.

Entre eles há dois que tem vontade de ir passear na Sibéria; seria bem que antes de lá chegarem ficassem enregelados com o frio, e algum outro, que pelas Peras do filho foi encampado lhe tomasse o lugar.

Se este seu criado tivesse voto na maioria...

———

Tenho que anunciar aos meus leitores, só, que apareceu o periódico *Futuro*; seu redator é bastante conhecido no mundo das letras, para que o *Rabugento* lhe dirija encômios.

Não gostei daquele imenso catálogo de colaboradores, que tem sua redação, salvo as honrosas exceções; Mr. Sharp fez tocar seu piano com menos vozes.

Desejando-lhe vida longa e proveitosa, direi como o *Jornal do Commercio – Deus o fade bem*.

A *Semana Ilustrada*, entre as suas caricaturas, traz a de Napoleão V, no campo de batalha – este ratão prusso-brasileiro faz espírito depois do jantar.

———

Todos os cronistas costumam falar dos teatros, eu pela minha parte também gosto do brinquedo, por isso os meus leitores esperem uma vez por outra alguma massada neste gênero.

O *Borboletismo* e o *Caminho da porta* foram as únicas composições que vieram interromper o *dolce far niente* dos empresários.

Elogiar a comédia de Sardou e o seu desempenho, é repetir o que disseram já os jornais de grande formato.

Quanto à comédia do Sr. M. de Assis, já na crônica passada disse alguma coisa, e por hoje limito-me a dizer que a estréia do jovem autor – neste gênero de literatura – promete aos teatros muitas noites de enchente, e intima satisfação aos freqüentadores.

A direção do Ateneu, incansável em proporcionar ao público espetáculos interessantes, poderia esquecer por algum tempo a comédia *Para obsequiar um amigo*, comédia que se lê constantemente nos cartazes de espetáculo, e que faz perguntar naturalmente, se o repertório do teatro se limita aquela composição.

Igual reparo *tomo a liberdade de fazer à Sociedade Dramática* NACIONAL (isto de nacional tem sua graça) a propósito da cena cômica *Viva o Circo Grande Oceano*. Spalding e Rogers já deixaram estas plagas, mas se eles passaram para o Ginásio, é evidente que os anúncios dos espectadores tragam as novidades que trouxeram os americanos.

S. Pedro... contento-me em pedir que levem à cena nos próximo domingo *Camilla ou o subterrâneo*, *O meirinho e a pobre*, ou o *Manuel Mendes*. Afianço-lhe uma enchente.

Entretanto levam à direção do teatro o *Egas Moniz* de Mendes Leal, e responde-se com toda a ingenuidade : - é um drama muito bonito, mas demanda grande despesa. E a subvenção?

———

Efetuou-s na noite de quinta-feira o benefício do insigne pianista Arthur Napoleão, honrado com a presença de Suas Majestades Imperiais.

O público acolheu com entusiasmo o grande artista a quem a Europa inteira há saudado, como rival dos mais insignes pianistas.

O instrumento, sob as mãos de Arthur, converte-se em uma catadupa de harmonias arrebatadoras. Há ocasiões em que somos forçados a soltar bravos entusiásticos, porque aquelas harmonias reproduzem-se, aumentam, tocam o extremo.

O que sobre tudo mais nos seduz é a delicadeza, o mimo com que o mancebo executa; quer as suas quer as composições estranhas. Sentado ao piano parece-nos inspirado, tira delas sons que se não julgavam possíveis no instrumento.

O público do Rio de Janeiro há de vitoriar ainda mais algumas vezes o insigne pianista, e o *Rabugento* terá também a honra de inscrever em suas colunas um nome que os gênios da música pronunciam com respeito e admiração.

———

À última hora.

Um amigo curioso de ratices, enviou-nos a seguinte produção, intitulou

O CANTO DO RABUGENTO

Não já temos liberdade,
Não já mais hipocrisia;
Já se pode pela imprensa
Questionar com bizarria!
Liberdade
Que loucura!
Hipocrisia
Só figura!
Pelo arame, o telegrafo

Quer chova, quer faça sol,
Temos sempre novidades
Trazidas por um anzol.
É estupenda
A invenção,
Embora seja
Por um cordão.

De ferro a estrada de D. Pedro
Já se anda sem pensar;
Já se janta na cidade
Em Belém vai-se cear.
Pouco importa
Se o tal carrinho,
Leva o diabo
Pelo caminho.

O gás tudo alumia
Tornou-se uma especulação
Dizendo os representantes
Ser progresso da nação
Apaga-se de noite
Acende-se
de dia;
É o
progresso
Da
velhacaria!

Mas eu que tenho com isso
Se é progresso ou
ladroeira?
Deixe-me viver sossegado
Como vive a honesta freira.
São mais
felizes
No seu
convento
Do que cá
fora

O
Rabugento.

———

Cheguei aqui, não sem custo; vem descansar das fadigas da viagem e preparar-me de novo para continuar na próxima semana.

E por despedida, diz-me o mestre da imprensa, que os leitores têm de ser mimoseados para o outro número com o recibo de sua mensalidade.

Au revoir

Tinoco

***O Futuro*, n. 7, 15/12/1862, p. 235-236.**

Crônica

Rio de Janeiro, 15 de Dezembro;

Contos do Serão é o titulo de um pequeno volume...

Cuida o leitor ao ver-me começar por este modo, que tenho uma crônica farta e volumosa de notícias, e que para ganhar tempo é que entro logo em matéria? Antes assim fosse. Eu comecei assim, não só para usar de todas as deferências para com um talento modesto, mas ainda para fugir a este lugar-comum que me ia saindo dos bicos da pena.

Suponha o leitor, queria eu dizer, que está em uma assembléia legislativa. Discute-se... o orçamento da receita e despesa, matéria de máxima importância, como se vê logo pela designação. Há grande alvoroço; pedem a palavra, sobem à tribuna os melhores oradores, a lógica e a retórica andam em pleno exercício; a palavra humana torna-se nesse momento, para usar da expressão de Montalembert, o tipo supremo da beleza, a Mara irresistível da verdade. Sobre que se discute? Sobre o orçamento? Não, senhor; os oradores cansam-se, elevam-se, lutam, fazem prodígios da língua, sobre tudo, menos o objeto da discussão. As questões da política especulativa. As recriminações dos partidos, as invectivas pessoais, o inventário parcial do passado, as conjeturas arbitrárias do futuro, tudo o que pode ser alheio ao orçamento entra em pleno serviço, o orçamento, esse ouve falar em seu nome por duas outras vozes mais moderadas, que entrando no terreno prático, desdenham o palavreado estéril e procuram utilizar o tempo malbaratado.

A imagem diminuída, mas aproximada deste fato anual, queria eu acrescentar, acha-se nesta palestra de hoje com os meus leitores, na qual poderemos tratar de tudo, menos do objeto principal que nos reúne. Vê o leitor que, apesar de usado por boas autoridades, isto é um lugar-comum perfeitamente comum. Tive razão em retrair a pena. Afinal de contas o leitor não tem culpa que o Rio de Janeiro ande a competir com a chuva em aborrecimento e que mesmo leve a palma. Em míngua de notícias forja-se, ou enche-se papel com qualquer coisa.

Dada esta ligeira explicação, volto aos *Contos do Serão*. É um livrinho do Sr. Leandro de Castilhos, composto de três contos, *Uma boa mãe*, *Octávia* e *Um episodio de viagem*. O título do livro, modesto e simples, corresponde à natureza da matéria. Trata-se de ligeiros contos, escritos

sem pretensão, visando menos à glória literária do que as impressões passageiras e agradáveis do lar. Entretanto fora injustiça ler o volume do Sr. Castilhos fora do terreno literário. Dá-lhe o direito de assistir ai, um talento que, se se não apresenta com maior fulgor, nem por isso é menos real e menos esperançoso.

Porque não ensaia o Sr. L. de Castilhos um romance de largo fôlego? Não lhe falta invenção, as qualidades que ainda se não pronunciam e que são reservadas ao romance não de por certo tomar vulto e consciência nas composições posteriores, feitas com meditação e trabalhos conscienciosamente.

O romance, de que temos dois assíduos cultores, os Srs. Macedo e Alencar, espera por novos porque tem ainda muitos recantos não investigados e talvez fontes de boa riqueza.

Do romance ao teatro, é um passo e eu não tenho grande dificuldade em dá-lo.

Duas novidades que devem ser contadas como literárias apareceram na quinzena, as *Leoas pobres*, de Emilio Augier, e a *Herança do Chanceler*, do Sr. Mendes Leal.

Todavia esta segunda por já conhecida de todos não ofereceu outra novidade além da representação pelos artistas do Ginásio. Farei eu a injustiça de crer que os leitores não conheciam a *Herança do Chanceler*?

Há uma terceira novidade; esta porém não me cabe avaliar, que a não vi, e a julgar pelo que me assegura pessoa de conceito, está fora das condições literárias assinaladas às duas primeiras. É a comédia *Os amores de Cleópatra* que entretanto preenche a dever a que os nomes dos autores estão obrigados: faz rir. Foi também representada no Ginásio.

Pelo que respeita às *Leoas Pobres*, é esse uma comédia que assusta os espíritos menos ousados e faz recuar à primeira vista. Todavia quem tiver a força de conservar-se alguns momentos diante dela e meditá-la, verá que nem há motivo para os terrores, mas que ainda há muito boas razões para julgá-la uma das composições mais bem acabadas do teatro contemporâneo, todas as reservas de parte, entenda-se.

Não fatigarei a paciência do leitor relatando o entrecho das *Leoas Pobres*, que o leitor viu, ou leu, ou soube pelos jornais. Vinha a propósito, é verdade, desenvolver um ponto que na imprensa foi apenas tocado, a do desenlace da peça, mas eu ainda não quero fazer injustiça a ninguém que me lê, repetindo princípios de arte comezinhos, expostos por todos os autores, e quase objeto de compendio hoje.

De duas representações a que assisti, uma pouco me agradou, foi a do teatro lírico, onde só se podem acomodar os sopranos e tenores da força, e impróprio para fazer sobressair uma composição dramática. Levada ao Ateneu Dramático, cujas proporções me parecem perfeitamente acomodadas a cena moderna, a comédia pode aparecer melhor, e satisfez-me a representação com pouquíssimas reservas.

Para voltar ainda a comédia, pois que a pressa com que vai este escrito me obriga a estas marchas retroativas, direi que, como concepção e execução, as *Leoas pobres* honram o talento de E. Augier, que não pode ser acusado nem de falta de vigor dramático, nem de certo critério que resulta da observação e da meditação. Há, como indiquei acima, pontos de reserva, mas eu que não faço crítica, e apenas dou relação comentada dos fatos da quinzena, poderei entrar na apreciação desses lados que me parecem fracos sem, por um retorno justo, avaliar um por uma as muitas belezas da comédia? Bem vem que me levaria longe, e eu prefiro não sair das raias marcadas pelas exigências tipográficas.

Houve outra novidade no teatro, que eu de propósito deixei para o fim; é uma comédia que tem por título – *O Protocolo* –, e que traz o meu nome. Os escrúpulos que me fazem não dizer palavra sobre este pequeno ato, são bem compreendidos do leitor. Não foi porém pelo simples prazer de falar da minha peça que eu citei esta novidade. Foi para deixar escrito desde já, que muito a meu contento a representaram os artistas do Ateneu.

E para terminar direi que, ao passo que esta revista escrita dentro de uma casa solidamente construída, é lida pelo leitor no seu gabinete fechado e na sua casa não menos solidamente construída, anda por alto mar o pianista Artur Napoleão, que daqui se foi a mostrar-se aos nossos vizinhos do Prata.

Para não fazer esquecer a frascologia mitológica e o cunho de certas figuras poéticas, ponho ponto final dizendo que Éolo há de por certo respeitar aquele que com harmonias mais brandas, falo-ia encerrar-se cativado nas grutas sombrias de sua morada incógnita.

Machado de Assis.

***Jornal do Commercio*, 19/12/1862, p. 2.**

Gazetilha

- ATENEU DRAMÁTICO – Tem-se representado ultimamente neste teatro o *Protocolo*, mimosa comédia do Sr. Machado de Assis. É obra de pouco vulto, mas escrita com gosto e graça. Um medianeiro oficioso introduz-se n'um casal em que lavra a discórdia, e a pretexto de intervenção amigável procura pela surelfa substituir-se ao marido. Faz-se porém a paz apesar de tudo e os dous estados, outra vez unidos, devolvem à potência interventora o seu protocolo simbolizado por um álbum. A gargalhada da mofa com que o marido termina a comédia pode algum espectador mais melindroso tomá-la também para si, mas em geral pareceu agradar esta composição, escrita no gosto das de Sardou. O Sr. Machado de Assis, com a modéstia que sempre acompanha o talento, ensaia-se em trabalhos curtos; mas à medida que se lhe for robustecendo a confiança nas próprias forças, irá alargando os seus vôos, e estamos convencidos que a pátria ainda lhe deverá obras com que se engrandeça a sua glória literária.

A execução já o mesmo autor declarou na crônica do *Futuro* que fora muito a seu contento, e cremos que o público pela sua parte também não deixaria de dar-se por satisfeito.

***O Futuro*, n. 10, 01/02/1863, p. 333-337.**

A Mancenilha

(Comédia em 1 ato do Sr. J. Ferreira de Menezes)

O Ateneu Dramático procura aclimatar entre nós as fantasias teatrais de Musset e Feuillet. O que devemos pensar de semelhante tentativa? O público tem educação básica para compreender a comédia de sala? O provérbio poderá levar-nos à alta comédia? A sua influência é real, ou efêmera como a do folhetim? Presta-se a língua portuguesa às tentativas dos Srs. Machado de Assis ou Menezes?

Eu sou admirador sincero do chiste delicado e dos engraçados equívocos de Musset, mas creio piamente que nem todos lhe podem achar sabor e lição; é necessário modificar idéias e gosto, e não estar ainda nesse ponto em que o homem, tendo começado pelas intuições simples naturais e sentidas, descamba, e admira as brutais emoções da vista e do ouvido.

Mas no teatro, além da multidão, há mulheres e homens. Para agradar, ou pelo menos contentar a todos, é preciso sensibilidade e paixão, igualdade de caracteres e firmeza na ação, pensamentos grotescos e situações esdrúxulas. Assim o drama fala às mulheres e homens, e o vaudeville acena aos instintos populares. Quanto à comédia filosófica, útil por largos e verdadeiros desenvolvimentos, morreu há muito. Os talentos modernos pertencem à indústria, não às artes; por isso dramatizam os acontecimentos momentâneos, os escândalos: satisfazem assim a curiosidade, e, deixando antever o nome próprio, cansam até bem pouco as perspicácias críticas.

Apesar do limitado conhecimento que tenho da língua não a suponho capaz de traduzir as reticências com limpeza e fineza. Em despeito de toda a sua riqueza a nossa língua não se presta como a francesa à frase de sentido duvidoso. Mas suponhamos que um autor se entregue a profundas indagações filológicas, que não estude só a parte mecânica, isto é o emprego mais ou menos variado das palavras, mas a origem dos vocábulos, a sua etimologia, que à força de paciência adquira um estilo opulento e conciso, saiba o que vai dizer e como o diz, que finalmente aproprie a língua a todos os caprichos da fantasia. Um homem que adquirisse semelhante resultado, tornava-se até um pensador original, e com toda a certeza não ia empregar o resultado de tantas vigílias nas futilidades do provérbio, que pela sua mesma natureza não se

presta aos rasgos dos espíritos superiores. Semelhante homem não se ocuparia com os fenômenos fugitivos da vida, nem com a superfície brilhante, mas comum, das paixões; ele saberia que as destilações espirituais só tem merecimento momentâneo, e não são compatíveis com os sentimentos fortes, únicos que no meio das misérias morais, nos dão um vaga lembrança da perfeição divina.

O nosso público também não pode compreender perfeitamente o provérbio dramático. Não tem a precisa educação. Certamente o riso não lhe desagrada; mas se os autores pretendem ser entendidos, salguem com sal grosseiro e picante, não com sal ático. O público aprecia as imagens disparatadas, palpáveis por assim dizer, mas desdenha os mimos lindamente indecisos do Sr. Machado de Assis. A sua educação literária formou-se com o melodrama, por isso ele só deseja enredos, peripécias, preocupações, ou gracejos de criadagem. Ora se muitas cabeças mesmo cultas, passam desapercebidas pelo choque de palavras do provérbio, só por que não tem rapidez de percepção, o que acontecerá então a multidão menos letrada? O público bate palmas ao provérbio porque não tem espontaneidade, não julga como lhe segreda a consciência, mas pela opinião do vizinho; é uma questão de amor próprio, no tempo de bravatas pululam as capacidades.

O público aplaude, assim como vai ao Lírico dormitar durante a representação da *Favorita*.

O provérbio dramático tem contra si a língua e o público: qualquer que seja o talento dos seus cultores nada receio da sua influência. Estamos ainda na infância da arte: só nos podem agradar manifestações de força audaciosa, embora não tenham senso comum. Da infância à adolescência há ainda largo espaço a caminhar.

O assunto da *Mancenilha* é muito simples e delicado. Restringe-se a um marido passivo, uma mulher com um número de afeiçoes pouco inferior *aos milhões de estrelas do céu, e areias do mar*, e a santa criatura de um primo, que os traz ao bom caminho. O marido, quando solteiro, era inteligente, ativo, forte, enérgico; mas casou-se, dormiu a sombra da *mancenilha* e perdeu a inteligência, a energia, a fortaleza, a atividade. A composição do Sr. Menezes revela-nos, além da indecisão de caracteres, falta de convivência íntima com a sociedade: julgou-a talvez pelos seus sonhos de mancebo.

Admitindo de boa mente, que o casamento aos dezoito anos com uma leitora de Sand e Sue, enerve, não há entretanto explicação para as repentinas conversões. O anexim popular não é

só explícito, é também verdadeiro. Se o marido durante anos se identificou com a existência ociosa, não serão as declarações puramente banais de Ernesto, nem as lágrimas de sua mulher, que o converterão à vida ativa. Nas épocas dos afetos dominam a atividade física, a vida estéril defende-se com tanta firmeza, como a existência, contra o suicídio. Apelidamo-la a melancolia, e vemos nela até um sinal de distinção, que nos separa das almas vulgares.

A mulher desmente no correr da ação, as convicções íntimas. Está no entanto em perfeita relação com o priminho, o qual, como todo o bom Desganais, declara, irrita e não comove, não se mistura nem toma parte no enredo, porque é simplesmente devoto da palavra.

São, porém nacionais semelhantes tipos? Neste país onde o clima e a facilidade da vida convidam a indolência, encontram-se semelhantes situações? É licito duvidar. A religião do trabalho é uma realidade, e quando Deus nos diz que comeremos o pão diário, com o suor do rosto, para que há de vir a comédia acenar às almas apáticas, e tocá-las tanto mais, quanto o corretivo é sempre fraco? Falta à *Mancenilha* o personagem venerando que responda à parte espiritual de todo o homem. Por quem nos devemos nós interessar? Victor faz convergir à atenção para si; mas, empregando só mesquinho paliativo, fica isolado. É para lamentar que o autor no interesse dramático, não pusesse em luta séria a mistura de ociosidade, orgulho, leituras, idéias e aspirações românticas da protagonista, e que o desejo de não caluniar a bondade feminina o levasse a uma conversão, sem os merecimentos da resistência, sem os perigos do combate, sem a luta com o dever, sem pelo menos, mostrar-nos quanto às idéias convencionais contribuem para nulificar a noção do justo e injusto. Dissertações morais valem tudo nos livros e na solidão do gabinete. A poesia de Margarida empalidece, porque não é defendida com a convicção da legitimidade. Creio sinceramente que na noite de 17, todos os espectadores do Ateneu acreditavam que as mulheres são prezadas sempre com distinção pelos homens a quem se ligaram. O que prova isso?

A Mancenilha tem no entanto o merecimento da unidade de estilo, merecimento sempre valioso, e raríssimo nos principiantes que aproximam ordinariamente modelos opostos. Se porém o estilo é uno, não é inteiramente bom, os tropos, levam a frase para regiões nebulosas. O bom estilo, creia-o o Sr. Menezes, não está na abundância de imaginação, na ciência dos adjetivos, nas alternativas de vivacidade e doçura, energia e brandura, dureza e moleza, com que muitos procuram quebrar a monotonia: o bom estilo dramático especialmente, está sempre no impalpável do diálogo, na palavra própria, na energia e concisão. É preciso deixar o espectador adivinhar

muita coisa, fazê-lo pensar, e supô-lo até ilustrado. É justo que o autor exponha os seus pensamentos com clareza; mas se a leva até a profusão, se mata no auditório o pensamento intuitivo, até os homens instruídos, que não vão por divertimento ao teatro, não lhe aceitam a esmola.

A crítica, sob pena de ser injusta, não pode exigir de quem estreou ontem, o que pede as capacidades aceitas e reconhecidas; mas também não pode queimar incenso com profusão; causa vertigens. "O autor da Mancenilha, merece todas as simpatias e tem direito a ser recebido no seio da literatura dramática. É assim que o aplaudo e saúdo. Entenda-se porém uma coisa; nas minhas observações literárias nunca leva a pretensão a crítico. Tal não me suponho, mercê de Deus. A critica é uma missão que exige credenciais valiosas, de cuja míngua me não corro de vergonha em confessar, como não tenho vaidade em referir as pouquíssimas coisas que sei."

E. Lima

Diário do Rio de Janeiro, **01/01/1866, p. 3.**

Associações

Arcádia Fluminense

Realizou-se no dia 28 do mês findo o terceiro sarau da Arcádia Fluminense, no salão do Club, e fui uma das mais belas festas literárias e artísticas que se tem dado nesta corte.

Nada faltou: boa [ilegível] de poetas, de artistas, e de sociedade; musas estimadas e aplaudidas, formosas [ilegível] da arte musical, [ilegível], variedade, tudo se [ilegível] naquela noite para deixar as mais gostosas recordações.

O salão achava-se ornado com muito gosto, e desde o começo da noite encheu-se de um grande número de senhoras, que excedia a [ilegível]. Este exemplo seguido pela Arcádia, e aceito pelas damas fluminenses, é de verdadeiro alcance, e nós temos grande satisfação em mencioná-lo. As festas literárias, como as faz a Arcádia, são também um meio de desenvolver as aptidões intelectuais da mulher, [ilegível] o verdadeiro gosto das letras, que aliás já são uma simples [ilegível] da sociedade brasileira.

Das muitas senhoras que lá compareceram, algumas contribuíram para a festa da Arcádia, não só com o [ilegível] da sua presença, como também com os seus talentos musicais. Muitos cavalheiros também tomaram parte na festa, cantando em coros, e a orquestra era em grande parte composta de amadores.

Presidia o sarau o Sr. conselheiro José Feliciano de Castilho, acompanhado dos secretários, os Srs. C. Bellegarde e A. da Rocha Miranda.

Abriu o sarau executando a orquestra a sinfonia da ópera de Mercadante *A cabeça de bronze*.

A orquestra compunha-se dos amadores, os Srs. Henrique J. Cussen, Eduardo Cussen, Martins de Almeida, [ilegível] Castello, J. M. Peixoto, A. de Melo e Alvim, Correa de Barros, Fonseca Vianna, Rufino J. da Cunha, e C. J. da Fonseca; e professores, o Srs. Luiz Elena (chefe) Tronconi, Ribas, Klier, Dangremont, Francisco Alexandre Elena, Eugênio Elena e outros.

Começou depois a leitura das poesias, entremeada de composições musicais.

Leram poesias os Srs.:

Bettencourt da silva (*Mulher-estátua*)

A. J. Vitorino de Barros (*Resignação*)

Dr. Paula Ramos (*Poly*)

Foi lida também, pelo Sr. Manuel de Melo, uma poesia sem título, do nosso amigo o Sr. Dr. Teixeira de Melo, que reside em Campos.

Não podemos, em uma notícia rápida estabelecer um juízo detalhado sobre cada uma das composições, mencionaremos as que mais impressão produziram, sem deixar de referir um fato honroso para os poetas, e para Arcádia, a saber, que todas as produções exibidas mostraram da parte dos autores grande cuidado e apuro, e contribuíram por todos os modos para o esplendor da noite. É tão verdade isto que o poemeto do Sr. Paula Ramos, *Poly*, apesar de extenso, foi ouvido com a maior atenção e gosto, graças à beleza dos versos, e a vivacidade da inspiração.

Seguiu-se a balada do Adamastor da opera *A Africana* (de Meyrbeer) cantada em português pelo distinto cantor o Sr. Eduardo Ribas.

O Sr. Reichert executou na sua flauta mágica uma variação de Boehm, sobre a *Tyrolienne*, e uma polca, denominada *Constança*, composição do Sr. Faustino Xavier de Novaes, que aos louros de Thalia, junta os não menos apreciáveis louros de Euterpe.

O Sr. Quintino Bocaiúva leu um fragmento do poema da *Virgem*, vertido de *Zorrilla*, e dois sonetos, um do marques de Paranaguá, e outro do Dr. Félix Xavier da Cunha, duas glórias da poesia brasileira.

O Sr. Dr. Pedro Luiz leu uma ode intitulada *Terribilis Dea*, e o Sr. Faustino Xavier de Novaes, *Um Conto*. Estas duas poesias, diversas entre si na forma, no fundo e no gênero, uma essencialmente lírica, outra essencialmente cômica, produziram viva impressão e provocaram entusiásticos aplausos.

Terribilis dea é a guerra. O inspirado autor da ode à *Polônia*, tão aplaudido, por ocasião das suas anteriores composições, produziu desta vez estrofes ardentes e magníficas, cheias de idéia, rutilantes de forma, e podemos asseverar, e nos não iludem as impressões de uma noite, que é essa a melhor das suas odes.

O Sr. Faustino Xavier de Novais, ressurreição de Tolentino, escreveu o mais engenhoso conto, alusivo a ilusão e expulsão dos paraguaios; verso espontâneo, chistoso, variado sempre, sempre movido por uma inspiração cômica e satírica; é a musa dos seus melhores dias, a musa alegre, franca, jovial como nos seus primeiros anos.

Os aplausos que coroaram o *Conto* do poeta, repetiram-se imediatamente ao ouvir-se a bela voz da Sra. D. Francisca Redondo, que cantou ao piano a ária final da ópera *Fausta*, de Donizetti, sufrágio que mereceu com igual justiça a Sra. D. Maria Neves, executando a ária da ópera *Safo*, de Paccini.

O Sr. Pedro Navarro cantou a *romanza* de Camões na ópera D. Sebastião, de Donizetti.

Foram lidas depois duas traduções. Uma, da meditação de Lamartine, *Sappho*, excelente trabalho feito pelo distinto poeta o Sr. Dr. João Cardoso de Menezes e Souza. A segunda é uma bela poesia de Longfellow, denominada *O velho relógio da escada*, trabalho em que o distinto poeta brasileiro o Sr. Bittencourt Sampaio, mostrou mais uma vez o seu provado talento. Foi lida pelo Sr. Machado de Assis.

A primeira parte foi encerrada com a execução do *Hino das nações*, magnífico cântico de Verdi, composto para a grande exposição de Londres, de 1862.

Foi cantado o *Hino das nações*:

Solo de soprano pela Sra. D. Senhorinha de Melo.

Coros pelas Sras. D. Francisca Redondo, D. Maria Neves, D. Francisca da Fonseca, D. Francisca da Luz Costa, D. Ersilia Palha, D. Rachel de Almeida, D. Elisa Garcia, D. Olímpia Guimarães, D. Carlota e D. Carolina Muniz de Souza, D. Leocádia de Morais, D. Sabina de Morais, D. Inácia de Morais, D. Senhorinha e R. Rosália de Melo; e pelos Srs. Tiepke, Bolgiano, Frederico Maleval, F. L. Cohn Junior, Silva Ribeiro, Marques de Almeida, Prayon, Tribiani, A. Meunier, Carlos David, Gonçalves de Melo, H. de Aranaga, Oliveira Melo, Sanches, E. Klingelhoefer, Navarro, Rocha Lima, A. Kistermann, Antonio Chaves, Faria, Luiz Chaves Faria e C. A. Moncorvo de Figueiredo.

Seguiu-se o chá e a visita da exposição artística, de cujos trabalhos damos adiante uma lista.

A 2ª parte começou por um *Morceau de salon*, de L. Welly, para [ilegível] expressivo, pelo Sr. Francisco Elena.

Seguiu-se o coro de introdução da opera *Norma*, de Bellini cujo solo foi cantado pelo Sr. Ribeiro.

Depois teve lugar a representação da comédia do Sr. Machado de Assis. *Os deuses de casaca*, cujos papeis foram confiados a sócios da Arcádia, que aliavam as duas condições indispensáveis nestas coisas: a inteligência natural e os hábitos de salão. Sabemos que os ensaios

da comédia foram dirigidos por um dos sócios da Arcádia, excelente poeta lírico e dramático, a cujos esforços se devem o bom resultado da representação.

Ouvi-se logo depois com prazer a [ilegível] da ópera *Anna La Prie*, cantada pela Sra. D. Francisca A. da Luz Costa.

O belo quarteto da ópera *Rigoletto*, de Verdi, para soprano, contralto, tenor e barítono, foi cantado pelas Sras. D. Rachel de Almeida, e D. Ersilia Palha, e pelos Srs. Bolgiano e Almeida, e produziu excelente efeito, graças ao talento e à arte com que se houveram as quatro belas vozes.

O Sr. Dr. Pedro Luiz leu uma lindíssima poesia do Sr. conselheiro José Bonifácio.

O Sr. Dr. J. J. Teixeira, de cujo talento poético sobram provas, prendeu a atenção do auditório lendo uma de suas fábulas.

O Sr. Furtado Coelho executou na sua caixa de copophnia o *Canto do poeta*, solo, e o *Miserere do Trovador*, acompanhado a piano pelo Sr. Souza Lobo. Foi justamente aplaudido.

Fechou a noite uma verdadeira chave de ouro: um fragmento de um poema do Sr. conselheiro José Maria do Amaral, lindíssimos versos, recitados, com a eloqüência costumada, pelo Sr. conselheiro José Feliciano de Castilho.

Resta-nos das alista dos objetos de arte, expostos que foram numerosos e brilhantes. Na sala de exposição havia um emblema das belas artes, com os dois seguintes versos de Castilho Antonio:

> Irmãs e não rivais, as artes belas
> Apertem mais e mais seus mútuos laços.

Compunha-se a exposição dos seguintes trabalhos:

Retrato de Bocage, único que se conhece do poeta, pintado em 1805, por Henrique José da Silva, por mais de uma vez celebrado nos versos de Elmano, (pertence ao Sr. Dr. J. C. Teixeira).

Cópia em tamanho natural do mesmo retrato, pelo Sr. A. Moreaux, destinada a ser vir de norma ao escultor que tiver de fazer o busto do projetado monumento de Bocage.

O claustro de um mosteiro, quadro a óleo do falecido Sr. Lopes Cabral.

Uma marinha, a óleo, do mesmo Sr.

Dois guaches (costumes de Pernambuco, e Rio Grande do Sul) pelo mesmo Sr.

A cadeirada ao luar na costa de Peniche, quadro a óleo do pintor lisboeta João Christino, pertencente à sociedade Madrepora.

Dois guaches, (uma lago da Itália, efeito de neve) pelo Sr. conde ***.

Uma virgem, quadro a óleo, copia de Rafael.

Oito paisagens, a óleo, do Sr. Insley Pacheco.

Uma marinha, desenho a lápis, do mesmo senhor.

Nossa senhora da piedade, grande tela pintada pelo Sr. Motta, destinada para uma igreja no Ceará.

Uma miniatura sobre marfim (retrato de uma senhora italiana) pelo Sr. Costa Guimarães.

Uma paisagem (efeito do luar) quadro a óleo pelo Sr. Souza Lobo.

Três paisagens a óleo (panorama da baia de Niterói) pelo Sr. de Canto.

Dois desenhos a pena (*Os três amigos*, e *Werther* e *Carlota*) do Sr. Heck.

Um retrato a lápis, pelo mesmo S.

Cinco guaches do Sr. Arsênio.

Um *fusin*, do mesmo Sr.

Nove guaches (*paisagens do Brasil*) pelo Sr. Hagedorne.

O Sr. conselheiro Castilho declarou que cessavam os saraus da Arcádia, e que, se houvessem de continuar, seriam convidados os árcades para deliberarem a esse respeito.

Fazemos votos para que não morra uma associação que produziu um sarau tão animado e completo como o de 28 de Dezembro.

A comissão encarregada de organizar o sarau compunha-se dos Srs. Senador Firmino Rodrigues Silva, presidente; José Ricardo Muniz, vice-presidente; A. da Rocha Miranda e Machado de Assis secretários; Ernesto Cibrão, Manoel de Mello, Joaquim de Mello, José de Mello, Insley Pacheco (diretor da exposição artística) e Morais Tavares.

Correio Mercantil, **02/01/1866, p. 3.**

Arcádia Fluminense

Realizou-se na quinta-feira última o 3º sarau da Arcádia Fluminense.

Esta reunião não desmereceu das procedentes; antes a excedeu em brilho, em entusiasmo e concorrência.

Para aqueles que lamentam a decadência do movimento literário que tão rápido e funesto se tem manifestado nestes últimos anos entre nós, o fato, que acabamos de enunciar deve ser de grande consolação e de muita esperança.

Não é a esterilidade de talentos, nem o abandono das letras e do culto das musas, que tem originado esta espécie de atonia moral, em que a vida intelectual do país parece nestes últimos tempos haver-se entorpecido. O silêncio desolador da imprensa não é um sinal de morte, é apenas o resultado transitório de um estado mórbido e indefinido da sociedade, que luta nas convulsões de um período de transformação.

A falta completa de emulação e de recompensa aos esforços do engenho; o descrédito da crítica desautorizada que a maior parte das vezes concede às mediocridades e nega ao mérito os foros de supremacia; e finalmente o indiferentismo e a incredulidade pública, que, com os olhos fitos no resultado imediato das especulações materiais, não sabe e nem quer atentar para os progressos de ordem moral, são a causa deste marasmo terrível, desta morte aparente, e quem se agita um povo, mas que não vive nem ascende, porque as sociedades humanas só se transformam e melhoram quando o seu desenvolvimento moral e físico caminha e se auxilia mutuamente, de modo que constitua dois elementos homogêneos e não duas forças repulsivas e contraditórias.

A estes motivos oriundos, de causas gerais, outros não menos desanimadores para os cultores das letras, vieram juntar-se para afligir e roubar o animo ao mais ousados.

Que triste espetáculo nos oferecem as fileiras rotas dos nossos mais denodados combatentes!

Quantos nomes bafejados pelo sobre mentiroso da glória riscados nestes últimos tempos do catálogo de nossas auspiciosas vocações.

Uns mortos de miséria, outros de consumpção moral; quase todos de desalento e descrença, e alguns de desespero!

Mas as literaturas, como as nacionalidades, não morrem; e mesmo quando desaparecem, a sua agonia é ainda uma redenção.

Foi no meio destas tristes e desoladoras apreensões que nasceu a idéia da criação da *Arcádia Fluminense*.

Deve-se a sua iniciativa ao Exm. Sr. conselheiro José Feliciano de Castilho.

Pensador de vasta esfera, espírito culto e fecundo, foi S. Ex. que com sua voz eloqüente e sua inquestionável autoridade chamou a postos a falange dispersa das reputações aposentadas e dos campões novéis.

Ao primeiro pregão do arauto, foi um relance de olhos enquanto se apinhou a arena e se adornou o anfiteatro.

E para que não faltasse nenhum dos predicados a estas justas brilhantes da inteligência, até as damas assistiram pela primeira vez aos certames em que o talento alcança agora nos capitólios incruentos as palmas e os lauréis que os gregos e romanos conferiam em outro tempo aos conquistadores das nações e aos gladiadores do circo!

A *Arcádia Fluminense* não era, pois, um fato acidental e transitório. Tinha uma significação profunda. Correspondia a uma necessidade, a uma conveniência, a uma aspiração social.

Em torno de seu pendão modesto, vieram grupar-se em breve todas as tribos dispersas da arte. A tenda tornou-se arraial. A música, o canto, a pintura, o drama, e as letras em sua dupla manifestação, abraçaram-se como verdadeiras irmãs, irradiando a luz de sua glória comum de cima do mesmo pedestal.

Esta idéia generosa e útil não deve, pois, parecer à míngua de agasalho e proteção. É força que continue. O que será desta caravana de talentos, se a abandonam no meio do deserto, depois de tão dolorosas provações e tão atribuladas fadigas, antes de avistar a terra de Canaã? Temos portanto fé que, se por momentos se acha interrompida a sua marcha, será sem dúvida para continuar com mais esplendor e entusiasmo a sua peregrinação ideal.

Para se ajuizar da importância moral desta instituição, que tende a desenvolver sob uma forma complexa e adequada a contentar todas as exigências do espírito, bastar-nos-á traçar uma rápida resenha de último sarau.

Os salões achavam-se adornados e iluminados com profusão e notável bom gosto. O empresário do Club esmerou-se para que por sua parte a festa não desmerecesse o brilho das reuniões anteriores, e conseguiu-o.

De três partes distintas constou o sarau: e para estabelecer uma ordem neste esboço trataremos separadamente de cada uma delas.

A parte literária, ou poética, correspondeu lisonjeiramente à expectativa dos apreciadores, movida pela lista dos nomes dos poetas inscritos.

Segundo estava marcado no programa impresso que circulou na sala, leram-se em primeiro lugar as produções: *Mulher-estátua* do Sr. Bethencourt da Silva; *Resignação* do Sr. Victorino de Barros; os versos sem título do Sr. Dr. Teixeira de Melo; e *Poly* pelo Sr. Dr. Paula Ramos. Foram acolhidas com o aplauso que mereciam tão brilhantes manifestações do engenho de seus autores.

Terribilis dea do Sr. Dr. Pedro Luiz, que se seguiu aquelas leituras, é uma poesia de energia e varonil inspiração, uma ode arrojada e pomposa, que toma o seu lugar ao lado das melhores produções da musa moderna.

Dois sonetos recitados posteriormente, um do Dr. Felix Xavier da Cunha, outro do marquês de Paraná, foram ouvidos com grande apreço. O trecho de um poema de Zorrilha, traduzido com extrema elegância pelo Sr. Quintino Bocaiúva, produziu nos ouvintes o agradável efeito que causam sempre as composições do simpático escritor.

O Conto do Sr. Faustino Xavier de Novais, chistoso, correto e bonito, como tudo quando sai da sua inspirada pena, provocou um alvoroço de festivas risadas.

O Sr. Dr. João Cardoso de Meneses e Souza leu uma elegante e formosa tradução de *Safo* de Lamartine, cujos versos rivalizam, se não excedem, em elevação de linguagem e intenção varonil os do imortal autor das *Meditações*.

O velho relógio da escada, tradução de Longfellow pelo Sr. Bittencourt Sampaio, lida pelo Sr. Machado de Assis, é uma produção de notável mérito, que obteve gerais aplausos.

O Sr. Dr. Joaquim José Teixeira leu uma *fábula* que foi acolhida com o apreço que sempre merecem as suas composições.

À Pátria, pelo conselheiro J. F. de Castilho; *Como era bela!* Pelo Sr. conselheiro José Bonifácio de Andrada, e o fragmento do poema inédito *Zeroni* do Sr. conselheiro José Maria do Amaral, três verdadeiros primores, e digno remate da festa da Arcádia, são trabalhos de alto

quilate literário que tem no nome de seus ilustres autores o direito à justa admiração dos que os apreciaram.

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 humanamente os deuses, e os intérpretes do seu pensamento falaram a terra na linguagem de Olimpo.

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.

Na segunda parte, parte de concerto, e dos mais brilhantes a que temos assistido, tanto pela execução como pela escolha das composições, sobressaíram a ária da *Fausta*, cantada pelo Sra. D. Francisca Redondo, a da *Anna La Prie*, pela Sra. D. Francisca da Luz Costa, e o coro de introdução da *Norma*, no qual o Sr. Ribeiro cantou a parte Oroveso.

Mas três peças de música nos pareceu haverem principalmente obtido as honras da noite – *o quatour do Rigoletto* – a ária final da *Sappho* e o *Hino das Nações*.

A execução do quarteto pelas Sras. D. Rachel de Almeida e Dr. Ersília Palha, e pelos Srs. Bolgiano e Almeida foi superior a todo o elogio. Que maestria e que precisão na aliança das vozes! No teatro mesmo nunca este trecho concertante nos impressionou tão vivamente. Não precisamos dizer o que ele é como obra de arte. Todos conhecem esse pródigo da música dramática, em que luta a expressão das mais encontradas paixões, que é considerado como a página musical mais perfeita de Verdi, e da qual o próprio Seudo chegou a dizer na *Revista dos Dois Mundos*: "*C'est le comble de l'art!*"

Na ária final da *Sappho* a voz admirável da Sra. D. Maria Neves, voz puríssima de contralto, como que deu alma aos queixumes apaixonados, a plangente despedida da amante Pliaon. Por uma feliz combinação do programa, a música de Pacini seguiu-se logo, quase que servindo de interpretação ou de paráfrase ao canto, a belíssima elegia de Lamartine, traduzida, como dissemos, pelo Sr. Dr. Cardozo de Menezes.

Senhoras e cavalheiros diletantes, em número superior a quarenta, sob a inteligente direção do Sr. Luiz Elena, se encarregaram do canto do *Hino das Nações*, e devemos a sua boa vontade e ao empenho que puseram no estudo e ensaios desta obra magistral a fortuna de a termos executada com tanta perfeição. Solo, coros, orquestra, tudo esteve na altura da composição e da festa que ela foi realce.

A primeira vez que se cantou em Londres, no Majesty-Theatre, o *Hino das Nações*, escrito para o festival da exposição de 1862, para o qual os artistas não tiveram tempo de o estudar, o maestro dói oito vezes chamado a cena aos de gritos de *Verdi! hurrah! hurrah!* e o entusiasmo chegou ao delírio. Nos jornais ingleses do tempo encontramos os mais calorosos elogios desta composição.

A *cantata* (*ode* lhe chamaram os editores de Paris e *cantica* o compositor), começa por um curto prelúdio de orquestra, a que se segue o coro *Gloria pei cieli altissimi*, coro de ação de graças, simples e melodioso, exprimindo a devoção de uma grande assembléia, reunida para uma circunstância solene. Sucede ao coro uma narrativa melódica para uma só voz, começando pelas palavras *Spetta colo sublime!* É o bardo, figura isolada, a figura da tragédia grega, que vem referir a cena que se lhe oferece aos olhos. O canto e a instrumentação traduzem com pasmosa clareza o pensamento e as comoções que assaltam o poeta. Finda a narrativa com a prece *Signor, chesulla terra*, em que sobressai o acompanhamento de harpa, e que, repita por todo o coro, é de um efeito majestoso.

O bardo eleva então a voz na saudação a selo:

> Salve, Inghliterra,
> Regina dei mari,
> Vessillo ântico di libertá! Oh Francia,
> Tu, Che spargesti il generoso sangue
> Per uma terra incalenata, salve!
> Oh! Itália!... oh! pátria mia... Che il cielo
> Vegli su te fino a quel di che grande,
> Liberta ed una, tu risorga al sole!

A orquestra faz ouvir sucessivamente, e a medida que os nomes de Inglaterra, França e Itália são proferidos, o hino inglês, a *marselhesa* e o hino popular italiano, combinados na mesma passagem com aquele talento particular a Verdi.

O coro diz em inglês as letras do *God save our gracious Queen*, e a música do hino britânico conduz ao brilhante e grandioso final Glória! Glória!

A Sr. D. Senhorinha de Mello cantou muito bem o solo do *bardo*, em que Mme. Titiens obteve um grande triunfo na Europa.

Tomaram parte nos coros as Sras. D. Francisca Redondo, D. Maria Neves, D. Francisca da Fonseca, D. Francisca da Luz Costa, D. Ersília Palha, D. Rachel de Almeida, D. Elisa Garcia, D. Olímpia Guimarães, D. Carlota e D. Carolina Muniz de Souza, D. Leocádia de Morais, D. Sabina de Morais, D. Ignácia de Morais, D. Senhorinha e D. Rosália de Mello; e os Srs. Tiepke, Bolgiano, Frederico Maleval, F. L. Cohn Junior, Silva Ribeiro, Marques de Almeida, Praydou, Tribiani, A. Meunier, Carlos David, Gonçalves de Melo, H. de Aranaga, Sanches, E. Klingelhoefer, Oliveira e Mello, Rocha Lima, Navarro, A. Kistermann, Antonio Chaves Faria, Luiz Chaves Faria e C. A. Moncorvo de Figueiredo.

A orquestra era dirigida pelo Sr. Luiz Elena, e compunha-se dos professores os Srs. Tronconi, Ribas, Klier, Dangremont, Francisco Alexandre Elena, Eugenio Elena e outros; e dos amadores os Srs. Henrique J. Cussen, Eduardo Cussen, Martins de Almeida, Selim Castello, J. M. Peixoto, A. de Mello e Alvim, Corrêa de Barros, Fonseca Vianna, Rufino J. da Cunha e C. J. da Fonseca.

Faremos rápida menção de outras peças de música que concorreram para o esplendor desta magnífica justa das letras e artes.

Mereceu o Sr. Reichert, como sempre, estrondosos aplausos, tocando na flauta uma variações de Boshm, e a brilhante polca de concerto *Constança*, composição do poeta-músico o Sr. Faustino Xavier de Novaes.

A orquestra em uma sinfonia de Mercadante, o Sr. Ribas na difícil balada da *Africana*, e o Sr. Francisco Elena na composição para órgão expressivo, foram também muito aplaudidos.

Um solo original, o *Miserere* e o *Carnaval de Veneza*, executados com grande mimo e nitidez pelo Sr. Furtado Coelho na sua caixa de copos, excitaram geral entusiasmo. A caixa foi muito admirada, e com razão, pois no grau de aperfeiçoamento a que o eminente artista conseguiu elevá-lo, o *copophone* do Sr. Furtado Coelho é hoje um instrumento que pela elegância pode rivalizar com o mais bem acabado piano.

A prolongação do sarau além da hora calculada, não permitiu que se tocasse a belíssima valsa de concerto do Sr. Eduardo Cussen, intitulada *Estrela do Sul*, que tínhamos tido a satisfação de ouvir dias antes em um ensaio de orquestra.

A terceira parte, ou a exposição artística, esteve numerosa e brilhante, e cotinha os seguintes trabalhos:

Na respectiva sala via-se um emblema das belas artes com os dois seguintes versos do Sr. A. F. de Castilho:

> Irmãs, o não rivais, as artes belas
> Apertem mais e mais seus mútuos laços.

O retrato de Bocage, único que se conhece do poeta, pintando em 1805 por Henrique José da Silva, nome por mais de uma vez celebrado nos versos de Elmano. (Pertence ao Sr. Dr. Joaquim José Teixeira).

Cópia em tamanho natural do mesmo retrato pelo Sr. L. A. Moreaxu (destinado a servir de norma ao escultor que tiver de fazer o busto do projetado monumento a Bocage).

O claustro d'um mosteiro, quadro a óleo, do falecido Sr. Lopes Cabral.

Uma marinha a óleo, pelo mesmo.

Uma paisagem, idem, idem.

Duas guaches (costumes de Pernambuco e Rio Grande do Sul) pelo mesmo.

A caldeirada ao luar na costa de Peniche, quadro a óleo do pintor lisbonense João Christino, pertencente à sociedade Madrépora.

Duas guaches, (um lago de Itália e efeitos de neve) pelo Sr. Conde...

Uma virgem, quadro a óleo, cópia de Rafael.

Oito paisagens a óleo, pelo Sr. Insley Pacheco.

Uma marinha, desenho a lápis, pelo mesmo.

Nossa senhora da Piedade, grande tela pintada pelo Sr. Motta, destinada para uma igreja no Ceará.

Uma miniatura sobre marfim (retrato de uma senha italiana) pelo Sr. Costa Guimarães.

Uma paisagem (efeito de luar), quadro a óleo pelo Sr. Souza Lobo.

Três paisagens a óleo (panorama da baia de Niterói) pelo Sr. de Canto.

Dois desenhos a pena (os três amigos, e *Werther e Carlota*) do Sr. Meck.

Um retrato, a lápis, pelo mesmo.

Cinco guaches do Sr. Arsênio.

Um *fusin*, do mesmo.

Neve guaches (paisagens do Brasil) pelo Sr. Hagedorn.

O Sarau terminou as 2½ horas da manhã, tendo começado pouco antes das 9 horas.

A comissão do mês havia elegido seu presidente o Sr. senador Firmino Rodrigues Silva. Os membros que ativamente se encarregaram da organização do sarau foram os Srs. José Ricardo Moniz (vice-presidente), A. da Rocha Miranda e Machado de Assis (secretários). J. Insley Pacheco (diretor da exposição artística), Ernesto Cibrão, Morais Tavares, Joaquim de Melo, José de Melo e Manuel de Melo.

Uma associação que corresponde a tão elevadas aspirações da inteligência, não pode, nem deve perecer antes de haver cumprido plenamente a sua missão civilizadora.

Semana ilustrada, **n. 265, 07/01/1866, p. 3.018.**

Os deuses de casaca

Quem diz que o progresso corre, engana-se, o progresso voa.

Penetrando pelos recessos mais recônditos do mundo, iguala-se não excede o mágico, que fura paredes sem deixar vestígios do buraco, por onde passou.

É assim que mares, lagos, vales, montes, geleiras, selvagens, epidemias não lhe opõe obstáculos – sobrepuja-os em quanto o diabo esfrega um olho.

Neste andar quase de pensamento não tardará a ir ter com o Grão-Lama na sua ilha privilegiada para convencê-lo da necessidade de nos dar cópia de si.

A tal ilha, sem menção no mapa-mundi, não é melhor do que o Olimpo, conhecido em todas as geografias de prosadores e poetas.

E o que aconteceu a esse palácio das potestades pagãs, contra as quais foram nulos os esforços dos Tifões e dos Titãs?

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, pergunte aos ilustres sócios da Arcádia e aos dignos espectadores do seu esplêndido sarau no vasto salão do Club nessa noite de delícias se não viram Júpiter, Apolo, Mate, Mercúrio, Vulcano e Cupido vestidos a meter inveja aos mais elegantes tafues da sociedade fluminense.

Dir-lhes-ão que o viram e pasmaram de vê-los.

Agora que os deuses se humanaram [sic], sem contudo perderem o condão da imortalidade, darão tréguas às tropelias de seu uso e veso desde tempos imemoriais,

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

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

Ao Sr. Machado de Assis, o engenhoso autor das *Crisálidas* e de tantas outras belas composições, que circulam na república das letras como 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 invejável 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

***Jornal do Commercio*, 12/01/1866, p. 1.**

Gazetilha

– POESIA. – O senhor Machado de Assis publicou sua comédia *Os Deuses de casaca* representada no último sarau da *Arcádia Fluminense*. É uma chistosa sátira em verso alexandrino. Forçados os deuses do paganismo a fazerem-se homens por não poderem mais sustentar sua divindade, assina-lhes o poeta neste mundo os papeis que reputa mais consentâneos ao caráter que lhes atribuía a fábula.

Assim Marte, largando o broquel e a lança vem entre os humanos entregar-se a guerra do papel e faz-se jornalista, e seu amigo Vulcano, desesperando de achar consumo para seus raios, torna-se fabricante de penas de aço. Apolo quer continuar a dar as leis do belo e do gosto e arvora-se em crítico. Proteu e Mercúrio tornam-se políticos. Cupido é sempre o amor transformado em *elegante*, e Júpiter, que somente renuncia a divindade quando se vê só e abandonado de todos, escolhe uma profissão elevada e nobre e vai ser banqueiro.

Anuário do Arquivo Pitoresco, **Lisboa, n. 27, Março, 1866, p. 212-215**[714]**.**

Letras e Artes

Comecemos pelo Brasil. O primeiro livrinho que se nos depara é um folheto de dezesseis páginas, intitulado *O Soldado voluntário*, cena dramática do Sr. Thomaz d'Aquino Borges, representada para comemorar a capitulação da Uruguayana. Estas composições, filhas do entusiasmo de um momento, destinadas a brilharem com o fulgor vivo mas efêmero de um meteoro, não são para serem analisadas nem discutidas. Satisfazem a uma necessidade absoluta do espírito público, formaram parte das mil expansões do júbilo que inunda n'um dado instante a alma de uma nação. Findo o entusiasmo, feneceu o sucesso da peça; foi uma coroa de loiro que vicejou pendurada de um arco triunfal, e que, murcha e desfeita, caiu quando acabou o triunfo.

O Soldado voluntário entra no número d'estas peças. Registremo-la no *Anuário* como uma das muitas manifestações do patriótico ardor com que os brasileiros seguem as peripécias da luta renhida, que há tantos meses ensangüenta as abençoadas regiões da América Meridional.

De Pernambuco vem-nos um volume de versos do Sr. Manuel de Carvalho Paes de Andrade, volume a que o seu autor pôs o simpático título de *Flores pálidas*.

O título diz tudo. É uma grinalda de flores que nos não deslumbram pelo esplendor das pétalas, nem nos inebriam com a viveza das fragrâncias, mas que nem por isso deixam de nos agradar, pela suave tristeza que inspiram, e pela inspiração nobre e casta que lhes preside.

É um cismar descuidoso do poeta à beira da corrente, que desliza com monótono murmúrio; é talvez o eco desse mesmo sussurrar, que nos afaga brandamente o ouvido, sem nos acender o entusiasmo, mas predispondo-nos à simpatia; é um canto frouxo, débil, mas harmonioso, que, repercutindo-se de quebrada em quebrada, nos vem trazer um vago perfume da imensa poesia das serras, das suaves melancolias dos crepúsculos, das feiticeiras tristezas dos amplos horizontes.

Cerram e coroam este volume (que tem para brasileiros um valor ainda maior do que para nós, porque o produto da sua venda é destinada a auxiliar a associação protetora das famílias dos voluntários da pátria); cerram, pois, este volume algumas notáveis páginas de crítica, firmadas pelo Sr. Tobias Barreto de Menezes.

[714] Disponível em: <HTTP://books.google.com/>. Acesso em 29/11/2009.

Indica este escritor brasileiro, com apurada bom senso e muita perspicácia crítica, as tendências sensualistas da moderna literatura, e louva o Sr. Paes de Andrade por não ter cedido à influência contemporânea. Censura e louvor são igualmente merecidos. Com efeito, a literatura atual está mostrando as mais furiosas tendências para o materialismo, conseqüência talvez de iguais tendências que a filosofia revela. É no teatro a escola realista a manifestação desta idéia, e no estilo em geral o colorido exagerado que alguns escritores adotam, a mania de fazerem entrar nos processos literários a maneira da pintura, mania que foi talvez implantada pelo Theophilo Gautier, e depois dele pelos Ernestos Feydeaus, pelos Gustavos Flauberts e consócios. Agrupemo-nos todos quantos temos certa veneração pela inspiração casta, pelo ideal, em fim, em torno da bandeira que hasteiam esses vultos grandiosos que se chamam Octavio Feuillet, Julio Sandeau, e mais alguns que ainda não sacrificam nos altares de Belial.

Louvemos também, de acordo com o Sr. Barreto de Menezes, esse merecimento do poeta das *Flores pálidas*, que pode dizer afoitamente, com o suave cantor do *Amor e melancolia*:

> Leia-me a virgem que à tarde,
> A hora em que baixa o sol,
> No jardim passei e para
> Escutando o rouxinol.

Mais um folheto, e um folheto notabilíssimo. Firma-o o nome do Sr. Machado de Assiz [sic], um dos vultos mais notáveis da moderna literatura brasileira.

Não se explicam facilmente estes laços de simpatia, que, através da imensa distância, nos ligam a um homem, de quem conhecemos apenas um ou outro eco dos seus pensamentos. Pois esses laços, que eu também não sei explicar, ligaram-me ao Sr. Machado de Assiz, com quem nem mesmo tenho correspondência direta. Li uns formosos versos, *A Corina*, publicados na *Revista Contemporânea*; li um artigo solto que ele escreveu a propósito dos *Primeiros amores e Bocage*, do nosso grande Mendes Leal, e simpatizei vivamente com o escritor, que nesses fragmentos do seu lavor literário revela o que mais valia tem neste confuso exame da literatura, uma individualidade pronunciada e característica.

É uma individualidade simpática! A juventude a transbordar dos versos em torrentes de apaixonado lirismo, da crítica em fervente e ingênuo entusiasmo! Elegância despretensiosa no dizer! Sorriso fino, veia humorística, viveza de estilo, originalidade no pensamento! A literatura brasileira tem defeitos inerentes aos seus próprios predicados. É declamatória porque exagera a

eloqüência, é gongórica porque não pode conter o ardor da fantasia. Contudo devemos confessar que freqüentes vezes, até nos trechos dos seus mais notáveis escritores, chegamos a fatigar-nos desse vôo por alturas tão remontadas, e que, não podemos deixar de nos sorrir dessas galas de linguagem, pompeiadas a propósito de tudo, num discurso acadêmico e na alocução de um regedor, no elogio histórico de um grande homem e no *toast* de um banquete. Machado Assiz não possui nem a mais leve sombra deste defeito; a sua índole é até de todo avessa a estes recamos despropositados, e não sei mesmo se diga que é muito possível que a eloqüência empolada de algum Marini brasileiro desinche de súbito ao divisar nos lábios de Machado Assiz o sorriso malicioso, que diz tão bem com a sua fisionomia literária. Não nos esqueçamos que este escritor é um dos mais distintos, se não o mais distinto, dos folhetinistas do Império.

O folheto de que damos agora notícia aos leitores do *Anuário*, é uma comédia n'um ato, intitulada *Os Deuses de casaca*, e podemo-la considerar como uma completa manifestação do seu talento, revelado por todas as suas faces, elegante, humorística, poética, maliciosa e delicada. A idéia é graciosíssima, e digna de Henrique Heine: os deuses, expulsos do Olimpo, conspiram para o reconquistarem, mas vêem-se retidos na terra por milhares de liames, que a pouco e pouco os foram enlaçando, e de que já se não podem desprender. Assim, todos satisfeitos com a sua posição de emigrados, abandonaram Júpiter, que não tem remédio senão resignar-se também e fazer-se banqueiro. Como vêem, a idéia é perfeitamente de folhetinista, e presta-se às mais caprichosas e engraçadas variações. Parece-me, contudo, que o Sr. Machado Assiz não tirou todo o partido que podia tirar da sua idéia, e que nessa mina de folhetins deixou por explorar muito veio precioso.

Ainda assim, a comédia tem rasgos felicíssimos, e está sobretudo escrita num estilo tão elegante, tão despretensioso, tanto à Musset enfim; os alexandrinos correm com tanta fluência, a frase arredonda-se com tanto primor, lampeja o estilo tão feiticeira luz, que não podemos deixar de recomendar esta peça como uma das mais graciosas composições de que a nossa literatura (luso-brasileira) se ufana.

Citamos o nome de Musset. É, com efeito, o nome d'este poeta o que nos acode mais pronto aos bicos de pena, quando procuramos no estilo e no tom dos *Deuses de casaca* as simpatias literárias do autor. O admirável prólogo desta comédia tem um certo parentesco distante com o prólogo, não menos gracioso, do *Spectacle dans un fauteuil*. A semelhança é

ligeiríssima, bastante apenas para que haja um certo ar de família. Desejaríamos vivamente transcrevê-lo, mas obstam a isso as dimensões do *Anuário*.

Recebemos os volumes quinto e sexto da *História da fundação do império brasileiro*, pelo Sr. Pereira da Silva. Repetidas vezes temos tratado no *Anuário* d'esta importantíssima, à medida que vamos recebendo os seus sucessivos volumes. O quinto e o sexto ocupam-se da parte mais espinhosa da tarefa do historiador, porque abrangem os anos tumultuosos desde a proclamação da liberdade no Porto até proclamação da independência brasileira nos campos do Ipiranga. As lutas parlamentares, as sublevações, a agitação dos espíritos, tudo está descrito com mão de mestre, e com a proficiência do político eminente a quem não são estranhas as molas que põem em movimento as maquinas administrativas, e as perturbações eu transtornam ou empecem o seu livre jogo. Notarei, além disso, por mais uma vez a nobre serenidade do estilo, e a ausência completa de amargura na narração dos tristes incidentes que deram origem ao desmembramento da velha monarquia portuguesa.

Não direi que o ilustre escritor brasileiro leve a imparcialidade a ponto de ser benévolo para conosco. É verdade que nós não o merecíamos. As cortes de 1820 praticaram erros crassos, e empregaram para com o Brasil um sistema deplorável, e que revelava a animadversão de que estavam possuídas. Contudo, estou que o historiador que narrar estes fatos d'aqui a um ou dois séculos desculpará mais do que o Sr. Pereira da Silva a inexperiência completa dos deputados portugueses, e a exaltação inseparável dos primeiros desafogos da liberdade.

Nem sempre reconhecemos os nobres vultos de Fernandes Thomaz, Ferreira Borges e Borges Carneiro nos energúmenos que o Sr. Pereira da Silva nos pinta, vociferando sempre e a propósito de tudo contra o Brasil.

Em todo o caso, esta história é um verdadeiro monumento, que o Sr. Ferreira da Silva está erguendo conscientemente, e perante o qual se há de curvar com respeito a posteridade.

Agora Portugal. Coube-nos sermos representados n'este congresso, em que a maioria é brasileira, por um grande escritor e por uma obra prima. O escritor é o Sr. Rebello da Silva, a obra prima é a *Casa dos fantasmas*.

Este romance foi primeiro publicado em folhetins na *Gazeta de Portugal*. Devo confessá-lo, sem me envergonhar de fazer d'este modo penitência pública. Não me pareceu, n'essa leitura intercortada, o primor que admiro agora. O gênero do romance-folhetim tem exigências especiais, que os franceses conhecem como ninguém; não se pode publicar d'este modo um romance

qualquer; seria difícil suportar Walter Scott em folhetim; Dumas, às vezes, não se pode suportar de outra maneira. O romance folhetim exige a suspensão artística, o efeito estudado, a frase sonora e iluminada, não pelo fulgor sereno, mas pelo clarão rápido do relâmpago. As peripécias devem estar a cada instante iminentes sobre a cabeça do leitor, o enredo deve caminhar por abalos sucessivos; o desenvolvimento lógico e luminoso de um plano não se coaduna com este gênero de leitura; o estilo ameno e florido não se compadece com esta literatura em fatias, são precisas trovoadas contínuas, tempestades em permanência!

A *Casa dos fantasmas* não tinha as condições necessárias para o folhetim; daí proveio o não produzir logo o efeito que há de agora forçosamente produzir.

A ação da *Casa dos fantasmas* passa-se no tempo da invasão francesa, e, bem que seja apenas um episódio, como o subtítulo o indica, apresenta-se bastante em relevo os traços principais e característicos dessa época agitada. Os vultos históricos, que atravessam com mais ou menos rapidez a cena, estão fixados na tela com rara habilidade, que revela não só o talento do romancista, mas também a sagacidade do historiador e do político, habituado a avaliar de relance os personagens que se movem no palco das grandes lutas, iluminados em cheio pelos clarões do proscênio.

Rebello da Silva é em quanto a mim, um dos que melhor compreendem em Portugal este gênero difícil do romance histórico. Sabe ver os quadros, e sabe reproduzi-los; discrimina rapidamente entre o confuso labirinto de traços, que formam a fisionomia de uma época, as linhas principais, as linhas geratrizes, para assim dizermos, d'onde parte e aonde vem parar toda a rede intricada das crenças, dos hábitos, das idéias de uma geração.

Essas linhas servem-lhe para combinar a ação, disposta quase sempre logicamente, e de modo que, sem ansiedades nem sobressaltos pavorosos, cativa o espírito dos leitores. A *Casa dos fantasmas* possui essa grande qualidade: é um quadro pintado a traços largos, onde as figuras vêm agrupar-se naturalmente, e em que as peripécias fantasiadas se cruzam sem constrangimento com os acontecimentos históricos.

Uma pergunta ocorre naturalmente ao animo do leitor: – A *Mocidade de D. João V* é incontestavelmente uma obra prima; com todos os seus defeitos, é, apesar disso, um daqueles livros que bastam para imortalizar um escritor; a que distância ficará a *Casa dos fantasmas*? Houve progresso ou retrocesso no talento de Rebello?

A resposta não me parece difícil. A *Mocidade de D. João V* não é um estréia, é uma obra escrita pelo seu autor em todo o vigor da idade e da fantasia. Daí em diante não há progresso, há modificações. Perdem-se algumas qualidades, adquirem-se outras em troca. Não procurem na *Casa dos fantasmas* aquela veemência de afetos, aqueles entusiasmos juvenis, que fazem da *Mocidade de D. João V* um dos nossos mais eloqüentes romances de paixão; não procurem tipos desenhados com o amor com que Rebelo desenhou o vulto adorável de Cecília, a graciosa figura de Teresa, a enérgica fisionomia de Jerônimo Guerreiro, e até o grandioso tipo do padre Ventura; não procurem aquele vigor de tintas, aquele pomposo lirismo, aquelas flores, aquelas galas, aquela seiva de mocidade enfim, que se perde mas não se readquire. Encontram, em compensação, o elevado juízo do estadista e do historiador, a moderação de estilo não desenfeitado, mas menos pródigo de pompas, a singeleza elegante, a lógica do plano, a boa disposição das cenas. As cenas de amor e de entusiasmo estão, na realidade, tocadas com menos vigor; mas, em compensação, que fluência ameníssima, que desconstrangido variar de episódios, que bela galeria de tipos menos característicos, mas muito mais próximos da realidade!

Aqueles retratos em dez páginas, que Rebelo da Silva tanto se comprazia em traçar, e em que abusava, devemos confessá-lo, da brilhantíssima opulência da sua palheta, desapareceram, e foram substituídos por cópias menos pomposas, porém mais estudadas, em que o autor atendeu mais ao modelo, e se enlevou menos em seguir o pincel no seu caprichoso e fantasioso correr pela tela. Há menos colorido e mais desenho. As linhas acentuam-se, e não se perdem nesses horizontes vagos e esfumados, d'onde apenas destacavam como figuras encantadoras mas vaporosas.

A *Mocidade de D. João V* e a *Casa dos fantasmas* são dois primores; mas aquele romance não se escreve senão quando o fogo da mocidade inflama o peito do autor; este escreve-se quando começa a alvejar na fronte uma ou outra cã traiçoeira, primeiros

Flocos das neves invernais, que apagam as chamas apaixonadas com que se iluminava, ou antes, se incendiava o estilo.

O pincel já não se embebe na tinta, e não espalha na tela o seu colorido ardente; em compensação, que firmeza adquiriu o lápis! Em torno dos vultos, a que o romancista da vida, já não ondeiam essas esplendidas roupagens, que flutuavam com rara elegância ao sopro da brisa da juventude; mas em compensação, como o cinzel correu com energia a modelar as feições, a acentuar as linhas, a dar um vigor escultural às figuras históricas ou fantasiadas do seu livro.

A Leonor da *Casa dos fantasmas* não tem os requebros, a paixão que animam o suavíssimo vulto de Cecília; mas a sua fisionomia caracteriza-se com perfeito relevo e verdade palpitante. Cecília enleva-nos, mas foge-nos quando a queremos fazer entrar na tela da realidade; filha do orvalho e dos aromas noturnos, dos raios da lua e dos cantos do rouxinol, esvai-se quando o sol da vida terrena e prosaica desponta no horizonte; Leonor, conservando uma índole formosa e poética, vive ao nosso lado, e o seu simpático vulto entra desassombradamente, e com um sorriso corajoso, nas lutas da existência.

Há neste livro cenas verdadeiramente admiráveis, descrições magistrais, quadros primorosos. Tudo desejaria citar; as pequenas dimensões deste periódico obrigam-me a apontar apenas o da batalha de Vimeiro. Sente-se o cheiro da pólvora, o ribombar da artilharia, o estrepito das cargas, o entusiasmo da peleja nessa fervente descrição!

———

O acontecimento mais notável deste mês, e (ainda mal) notável e doloroso, é a morte de Manuela Rey. Desapareceu da cena dos seus triunfos esta juvenil atriz de vinte e dois anos, que tinha subido já a um lugar eminente na carreira da arte dramática, e quem esperavam novas e mais brilhantes vitórias. Possuía um talento delicadíssimo, uma bela alma cheia de poesia e de afetos, e capaz de compreender as mais elevadas e mais nobres inspirações dos grandes poetas da cena. Tudo isso desapareceu num relance; a morte arrancou essa flor dos jardins da existência, e foi transplantá-la para os jardins do Paraíso.

Era uma criança elegante, simpática, impressionável. Possuía em supremo grau o dom de comover os outros, e de os inflamar nas chamas que a ela lhe incendiavam o espírito. Traduzia naturalmente, e como se cada frase lhe fosse segredada pela própria inspiração, as suaves concepções de Feuillet, de Sand e de Julio Sandeau. O papel de Branca na *Belle au bois domant* havia caracterizado a feição ideal, poética e delicadíssima do seu talento. Pouco depois d'esta brilhante manifestação, veio a morte, precedendo a primavera, e roubou-a aos aplausos e à idolatria do público!

Honra suprema para a arte de que Manuela Rey foi uma das mais eximias e simpáticas cultoras! A morte de Manuela Rey foi verdadeiramente um luto nacional; ao seu enterro concorreram todos, nobres e plebeus, fidalgos, escritores e operários, para saudarem essa criatura

quase aérea que a uns enfeitiçava, traduzira a outros, enchendo-lhes de uma luz desconhecida, os pensamentos que lhes tinham agitado o espírito, e que eles haviam arrojado ao molde candente do teatro, e aos últimos revelara muitas vezes gozos ignotos, mundos maravilhosos de risonha e encantadora poesia.

Como se o destino quisesse proteger o teatro normal, ameaçado de voltar à antiga solidão, houve a notável consciência de morrer Manuela Rey quando estava se estréia Emília das Neves. A grande atriz veio, não substituir Manuela Rey (são dois talentos de índole absolutamente diversa, que se completam talvez, absolutamente diversa, que se completam talvez, mas que ao se substituem), mas, pelo menos, consolar um pouco os espectadores da falta da simpática artista que o tumulo hoje encerra.

Emília das Neves estreou na *Joana a Doida*. Não é de certo para o Brasil que eu tenho de entoar louvores à nossa grande atriz e ao modo notabilíssimo como ela desempenha este dificílimo papel de rainha cios, louca com intervalos lúcidos, tigre com arrulhos de rola, amante com lampejos de fera.

O teatro de S. Carlos não tem apresentado novas operetas. O *Fausto* continua ainda a ser a principal fonte de receita. Apenas tivemos o *Baile de Máscaras*, que passou rapidamente sem conseguir agradar. Mad. Bonnias, artista novel, simpática, mas inexperiente, não pode conquistar os aplausos do público, e viu-se obrigada a retirar diante do desagrado das platéias. Diz-se que uma dama espanhola a virá substituir; parece-nos, contudo, que o *Baile de Máscaras* não ficará este ano no repertório.

O que tivemos uma dessas noites foi a estréia de um barítono português, barítono que foi muito aplaudido. Português! – Tornam os leitores. Sim, português, possuidor de um nome que não acaba em *i*, Vieira. É mais ainda, tivemos um bailado cuja música foi composta por um maestro português.

Desta feita julgam os leitores que estou zombando; ora como eu não quero acumular as grandes surpresas, com medo que os leitores não suportem a dose, reservo para o outro mês falar-lhes no *Ginn*, baile fantástico do Sr. Veiga.

M. Pinheiro Chagas.

***Semana Illustrada*, n. 279, 15/04/1866, p. 3.129-3.130.**

Os deuses de casaca

O Sr. Pinheiro Chagas, distintíssimo escritor português, exprimiu-se acerca da comédia do Sr. Machado de Assis os DEUSES DE CASACA, no *Anuário do Arquivo Pitoresco*, nos seguintes termos.

"Mais um folheto, e um folheto notabilíssimo. Firma-o o nome do Sr. Machado de Assis, um dos vultos mais notáveis da moderna literatura brasileira.

Não se explicam facilmente estes laços de simpatia, através da imensa distância, nos ligam, a um homem, de quem conhecemos apenas um ou outro eco dos seus pensamentos. Pois esses laços, que eu também não sei explicar, ligaram-se ao Sr. Machado de Assis, com quem nem mesmo tenho correspondência direta. Li uns seus formosos versos, *A Corina*, publicados na *Revista Contemporânea*; li um artigo solto que ele escreveu a propósito dos *Primeiros Amores de Bocage*, do nosso grande Mendes Leal, e simpatizei vivamente com o escritor, que nesses fragmentos do seu lavor literário revelava o que mais valia tem neste confuso exame da literatura, uma individualidade e característica.

É uma individualidade simpática! A juventude a transbordar dos versos em torrentes de apaixonado lirismo, da crítica em fervente e ingênuo entusiasmo! Elegância despretensiosa no dizer! Sorriso fino, veia humorística, viveza do estilo, originalidade no pensamento! A literatura brasileira tem defeitos inerentes aos seus próprios predicados. É declamatória porque exagera a eloqüência, é gongórica porque não pode conter o ardor da fantasia. Contudo, devemos confessar que freqüentes vezes, até nos trechos dos seus mais notáveis escritores, chegamos a fatigar-nos desse vôo por alturas tão remontadas, e que não podemos deixar de nos sorrir dessas galas de linguagem, pompeiadas a propósito de tudo, n'um discurso acadêmico e na alocução de um regedor, no elogio histórico de um grande homem e no *toast* de um banquete. Machado de Assis não tem a mais leve sombra desse defeito; a sua índole é até avessa a esses estes recamos despropositados, e não sei mesmo se diga que é mui possível que a eloqüência empolada de algum Marini brasileiro desinche de súbito ao divisar nos lábios de Machado de Assis o sorriso

malicioso, que diz tão bem com a sua fisionomia literária. Não nos esqueçamos que este escritor é um dos mais distintos, senão o mais distinto, dos folhetinistas do Império.

O folheto de que damos agora notícia aos leitores do *Anuário* é uma comédia n'um ato intitulado os *Deuses de casaca*, e podemo-la considerar como uma completa manifestação, revelada por todas as suas faces, elegante humorística, poética, maliciosa. A idéia é graciosa, e digna de Henrique Heine: os deuses expulsos do Olimpo, conspiram para o reconquistarem mas vem-se retidos na terra por milhares de liames que a pouco e pouco os foram enlaçando e de que já se não podem desprender. Assim, todos satisfeitos com a sua posição de emigrados, abandonaram Júpiter, que não tem remédio senão resignar-se também e fazer-se banqueiro. Como vêem a idéia é perfeitamente de folhetinista, e presta-se às mais caprichosa e engraçadas variações. Parece-me contudo, que o Sr. Machado de Assis não tirou todo o partido que podia tirar de sua idéia, e que nesta mina de folhetins deixou por explorar muito veio precioso.

Ainda assim, a comédia tem rasgos felicíssimos e está sobretudo escrita num estilo tão elegante, tão despretensioso, tanto à Musset enfim; os alexandrinos correm com tanta fluência, a frase arredonda-se com tanto primor, lampeja o estilo tão feiticeira luz, que não podemos deixar de recomendar esta peça como uma das mais graciosas composições de que a nossa literatura (luso-brasileira) se ufana.

Citamos o nome de Musset. É, com efeito, o nome deste poeta o que nos acode mais pronto aos bicos da pena, quando procuramos no estilo e no tem dos *Deuses de casaca* as simpatias literárias do autor. O admirável prólogo desta comédia tem um certo parentesco distante com o prólogo, não menos gracioso, do *Spectacle dans um fauteuil*. A semelhança é ligeiríssima, bastante apenas para que haja um certo ar de família. Desejaríamos vivamente transcrevê-lo, mas obstam a isso as dimensões do *Anuário*.

Pinheiro Chagas.