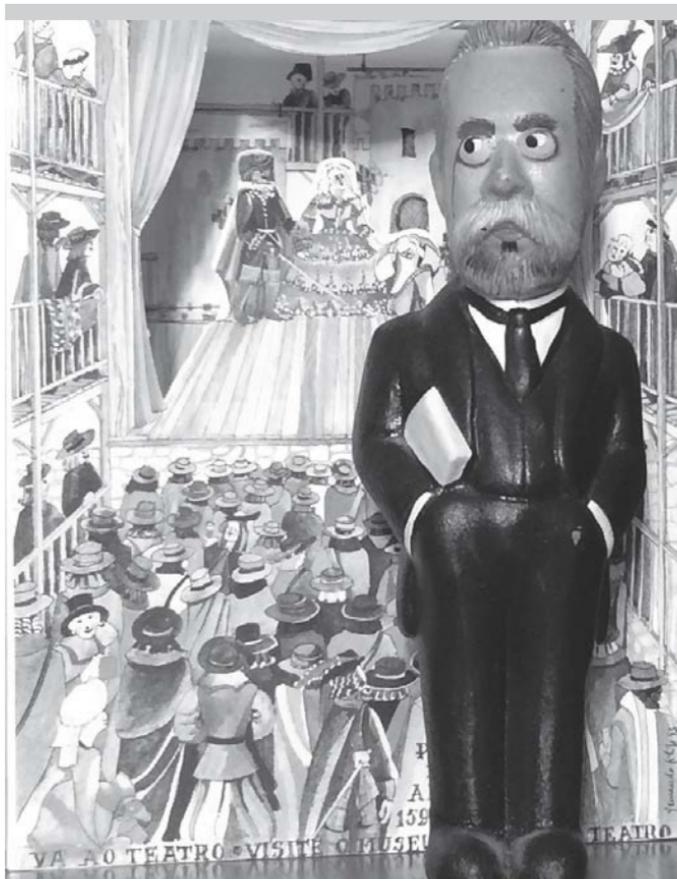


Machado de Assis
e a mundana comédia
Cinco peças teatrais



Edição e estudo de ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO
e CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO

Machado de Assis e a *mundana comédia*. Cinco peças teatrais

MARTÍNEZ TEIXEIRO, ALVA; MARTÍNEZ PEREIRO, CARLOS PAULO (edición, estudo e notas)

LUCCHESI, MARCO (prefácio)

A Coruña, 2017

Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», Universidade da Coruña

Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», n.º 72

Nº de páxinas: 256

13,3x21 cm

Índice: pág. 251

Depósito Legal: C 10-2017

I.S.B.N. 978-84-9749-652-0

CDU: 821.134.3-2(81)“18”MACHADO

IBIC: DD | 2ADP | 1KLSB | 3JH

Edición

UNIVERSIDADE DA CORUÑA, SERVIZO DE PUBLICACIÓNS (<http://www.udc.gal/publicacions>)

© UNIVERSIDADE DA CORUÑA

© ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO

© CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO

Distribución Galicia

CONSORCIO EDITORIAL GALEGO

Avda. da Estación 25, 36812 Redondela (Pontevedra)

pedimentos@coegal.com

Distribución España e internacional

LOGÍSTICA LIBROMARES, S.L.

Matilde Hernández 34, 28019 Madrid (España)

pedidos@libromares.com

PÓRTICO LIBRERÍAS

Muñoz Seca 6, 50005 Zaragoza (España)

distribucion@porticolibrerias.es

Maquetación: ANTONIO SOUTO

Deseño da Capa: MIGUEL ANXO VARELA

Ilustración da Capa:

ZÉ ANDRADE: «Ícone de Machado de Assis» (Terracota pintada, 2005) / FERNANDO FILIPE: Design do «Páteo das Arcas (1591-1755)», para o Museu Nacional do Teatro de Lisboa (1993).

Impresión: LUGAMI Artes Gráficas (Betanzos)



DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía • Campus da Zapateira, s/n • 15071 A Coruña

Consello Científico:

X. CARLOS CARRETE DÍAZ, PERFECTO CUADRADO, MANUEL FERREIRO, MANUEL LOURENZO PÉREZ,
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, JOSÉ OLIVEIRA BARATA, FRANCISCO PILLADO MAYOR, FRANCISCO
SALINAS PORTUGAL, ARNALDO SARAIVA, LUCIANA STEGAGNO PICCHIO (†), LAURA TATO FONTAÍÑA

Reservados todos os dereitos. Nin a totalidade nin parte deste libro pode reproducirse ou transmitirse por ningún procedemento electrónico ou mecánico, incluíndo fotocopia, gravación magnética ou calquera almacenamento de información e sistema de recuperación, sen o permiso previo e por escrito das persoas titulares do *copyright*.

ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO
&
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO (EDS.)

MACHADO DE ASSIS
E A *MUNDANA COMÉDIA*
CINCO PEÇAS TEATRAIS

DUAS PALAVRAS

MARCO LUCCHESI

Não são poucos os méritos do presente volume que se volta para um Machado de Assis pouco frequentado. Não me refiro apenas ao recorte definido das cinco peças, mas à qualidade intelectual de dois raros leitores, Carlos Pereiro e Alva Teixeira, feridos ambos pela palavra, autênticos *llettraferits*, e sem previsão de alta, graças a Deus!

Oferecem-nos um prefácio que em si mesmo revigora a espessura do ensaio como gênero: a cena e os bastidores da escrita, fora dos maquinismos tradicionais, ensaio de intensidade ou, em outras palavras, um ensaio que literalmente ensaia, e segue do centro para a margem e da margem ao centro, de forma lúcida e lúdica.

O resultado das qualidades apontadas surge aqui por inteiro, na leitura autônoma, sensível, criativa, que não procura satelitizar o teatro de Machado como um estranho meteorito de sua prosa, eclipsado pelo viés intempestivo, de quem pensa a inteligibilidade do processo criativo de Machado a partir de sua presumida entelúquia, como se a obra teatral fosse apenas causa eficiente, mero devir, etapa imatura, no compasso de sua floração ulterior.

Alva e Carlos deixam de lado esse pálido darwinismo da crítica machadiana, que vai perdendo força no Brasil, e mergulham na diferença específica, na sintonia fina das peças, isolando uma paisagem para alcançá-la, não como coisa em si, porque abertos aos ventos da história, mas ao longo das malhas de uma dramaturgia, dentro das coordenadas do espaço-tempo que as engendrou.

O ensaio introdutório da presente edição responde por esse caráter inovador, com autonomia de voo suficiente para criar ruídos benfazejos para as cinco peças de Machado, como quem usa a grande angular da cultura, em sobrevoo, para capturar a imagem forte com as lentes em zoom, que é o que se espera de um sólido roteiro.

Este livro encerra também uma sociologia oportuna a partir das peças machadianas que elucidam não poucos dilemas que hoje assombam o Rio e o Brasil, pressentidas pelas antenas sensíveis de nosso autor. Porque Machado viu mais longe e nos alcança, contemporâneo de um futuro sem aviso prévio.

INTRODUÇÃO

UMA DISCUTIDA MAGIA DA AUSÊNCIA —

MACHADO DE ASSIS E O TEATRO
DA MUNDANA COMÉDIA



Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908)

A arte é magia liberada da mentira de ser verdade
[Theodor W. Adorno]

A magia é inerente ao teatro – melhor: é inerente a qualquer palavra,
na medida em que designa uma ausência
[Roberto Calasso]

E, de princípio a fim, atar e desatar
Uma intriga pagã.

Calo-me. Vão entrar
Da mundana comédia os divinos atores

[O Prólogo em *Os deuses de casa*, de Machado de Assis]

Resulta paradoxalmente fácil e difícil dissertar sobre uma tão invulgar figura como é a do extraordinário escritor e não menos importante intelectual brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), que, diga-se antes de mais, tem como parte essencial da sua herança o fascínio que a vários títulos exerce, devido a que

[e]le enfrentou muitos preconceitos de sua época: o preconceito racial, como um mulato escuro que viveu 49 dos 69 anos num Brasil escravocrata; o preconceito social, como um epilético de origem muito pobre que tinha grandes ambições literárias; e o preconceito intelectual, como escritor que adotou linguagem concisa e cristalina, rejeitou o otimismo e a religião e jamais aderiu a modas estéticas (Piza, 2006: 12).

Esse paradoxo explica-se, aliás, por ser considerado um dos ‘deuses’ literários dos leitores politeístas que redigem estas páginas introdutórias, mas também porque, por esse mesmo divinal caráter, não é preciso seguir totalmente “o *Gênesis* do romancista e pintor Cornélio Penna, segundo o qual *no princípio era o nada; depois apareceu Machado; e depois foi o nada, outra vez...*” (Lucchesi, 2009: 105). Na verdade, nem tanto, pois, apesar de razoavelmente ‘machadóltras’ e apaixonadamente ‘machadófilos’, mais do que frivolamente ‘machadoclastas’, nesta breve e condensada introdução, de início e antes de abordarmos a vertente teatral do autor, pretendemos pôr em relevo – com intuítos analítico-descritivos e avaliativo-compreensivos – o invulgar contributo ficcional machadiano numa dupla perspectiva: tanto no que

diz respeito à complexidade técnico-literária que sustém uma proposi-tadamente ambígua e hesitante discursividade narrativa – ora de teor satírico ou humorístico, ora em modo filosófico ou realista-outro –, quanto no relativo à radiografia historicamente emblemática, testemunhal e datada de uma cidade do Rio de Janeiro que, de capital do ‘reino unido’, transita para imperial e republicana, e que, no que diz respeito ao complexo retrato da aristocracia e da nascente burguesia carioca (e não só), se apresenta *doublé* em (re)apresentação da complexidade permanente do humano.

Neste segundo sentido de representação carioca e fluminense, que *grosso modo* é compartilhada pela ficção e o teatro com diferenças de grau¹, o poeta Marco Lucchesi, tem (d)escrito, com precisão e exatidão poéticas, os “fios” históricos da “cidade-livro” que, tecendo, a obra machadiana edificou para o porvir, pois de facto “terá fixado o sentimento exato daqueles dias, que parecem ultrapassar o próprio tempo, como se fossem o patrimônio da memória coletiva e quase atemporal” (Lucchesi, 2009: 99).

A viagem do passado ao presente, que, em nós, a escrita machadiana promove através da sua (re)leitura, é o procedimento basilar para resolver em feliz síntese a aparente discordância entre a etapa histórica que, de maneira paradigmática, traz à ribalta² e o caráter nietzschanamente ‘inatural’ de uma obra clássica³. É, portanto, por meio dessa viagem que esta sua excelentíssima ficção, não se submetendo às injunções do seu tempo, faz com que consigamos ultrapassar as datadas e redutoras coordenadas temporais e o não menos localizado e limitativo *continuum* espacial em que, sem dúvida, se insere e que, com certeza, retrata de maneira precisa.

-
- 1 E no sentido em que podemos considerar a sua literatura também uma obra de ‘cronista’: “[...] escritor essencialmente carioca, foi um homem dêsse tempo e contou casos dêsse tempo: ilustrou seus argumentos com análises de almas e bons quadros de costumes do Rio, enquanto Córte. Não se pode imaginá-lo fora dêsse clima do segundo reinado, em sua fase derradeira –, de que, através de suas obras literárias, foi intérprete esclarecido e amarável” (Táti, 1961: 232).
 - 2 Em especial com a evocação do Primeiro Reinado, advindo com a chegada de Dom João VI ao Brasil, e a instauração, nas épocas historicamente que se seguiram, do Segundo Reinado e da República Velha, mas não só, como momentos cruciais e determinantes do processo sociocultural brasileiro.
 - 3 Com efeito, é uma incontornável ‘obra clássica’ ao poder ser definida, por feição e qualidade distintiva, como um *perpetuum mobile* submetido, segundo os *consideranda* de René Wellek e Austin Warren, quer a um interminável processo de crescimento, quer a um incessante percurso de interpretação.

Já no que diz respeito ao primeiro aspeto, relativo à prática da impressionante onnipotência ficcional do ‘burguês ascendido’ que é Machado de Assis, resulta óbvio que, neste contexto introdutório, de modo necessário, devemos proceder por meio de *exemplas* significativos do âmbito narrativo, pretendendo evidenciar a grandeza machadiana⁴ – e também, de um modo implícito, a estatura da sua enorme figura socialmente interventiva –, mas cientes de que, à maneira do *dictum* de Pascal, ‘não se poderia dizer que não temos dito nada de novo, pois a disposição dos materiais pretende ser nova’.

Machado de Assis, vivendo entre 1839 e 1908 e, já maduro, nos conturbados tempos do Brasil de D. Pedro II, do auge do café produzido com mão-de-obra escrava, escreveu durante mais de 50 anos uma obra literária, imensa, excelente e, em não poucos casos, sublime – aliás, cada vez mais conhecida e reconhecida: poemas, peças teatrais, ensaios, cartas, traduções ou inúmeras crónicas, assim como uma descomunal e excecional obra narrativa, com nove romances e incontáveis contos e novelas.

Deste diverso e diversificado conjunto narrativo, temos para nós – e achamos consensual – que permanecem, em especial, as ficções da segunda fase machadiana, em que, em diferente doseamento, e desconfiando do realismo e do naturalismo *tout court*, se conjugam uma narração de aparência naturalmente convencional e uns comentários ou glosas interpretativos que, de maneira oblíqua, nos orientam para a desconfiança, desconcertando-nos como curiosos leitores.

Se nos permitem uma enumeração incompleta, diríamos que, para facilitar uma leitura de pormenor e dificultar a visão holística de conjunto, a referida onnipotência ficcional machadiana se serve do intervalo e da elipse – mais do que do eclipse; das máscaras satíricas, da alusão sugeridora⁵ e do império de uma incerteza instável, paradoxalmente travestida de (des)equilíbrio; de perturbadores e

4 Por muito que concordemos com a «Teoria do benefício» (Capítulo CXLIX), do Quincas Borba das *Memórias de Brás Cubas*, segundo a qual “[n]ão se explica o que é de sua natureza evidente”.

5 Atente-se, antes de mais, que uma das diferenças basilares entre a ficção e o teatro machadianos consiste em que este último tende a não ser ‘omisso’, pois, por via de regra, tenta explicar, mais ou menos cartesianoamente, as causas e as consequências dos factos – de existirem, é claro, no decurso da causalidade representada.

(des)autorizados narradores, desconfiáveis e intrusivos; de personagens impositivos, interventivos e relativizadores; e, em especial, dessa relevante ‘atividade interpretativa’, suspensa e provisória, que narradores e personagens entrecruzam, fazem e desfazem, de maneira ambivalente, a partir do interior da narrativa. Daí o repetido paradoxo da luz obscura, o contínuo *grisalle* e o teimoso velar desvelando – ou ‘refletir esfumando’ – presente na ficção machadiana como método e veículo ideal para focar os grandes dilemas (sociais e humanos) dos seus – e, com maior relevo, também dos nossos – contemporâneos.

Enfim, retomando alguns dos *exempla* de que antes falámos, referiremos muito brevemente, entre as muitas possíveis, apenas três (re)conhecidas narrativas do Machado maduro: a novela «O alienista» e o conto «O espelho», desse divisor de águas que, a respeito da madurez e complexidade da segunda fase da obra machadiana, com certeza, é o volume *Papeis avulsos* (1882) – junto com o romance das *Memórias póstumas de Brás Cubas* ([1880] 1881) –, assim como o paradigmático romance *Dom Casmurro* (1899), de inicial linhagem balzaquiana.

Jorge Luís Borges, na esteira eliotiana do “Pantempo”, evidenciou como o passo dos séculos modifica a leitura, pois acontecimentos posteriores podem filtrar a interpretação de uma obra, dotando-a de sentidos anacrônicos ou de valores imprevisos. Coisa, aliás, que acontece nas três narrativas antes mencionadas, mas também noutras muitas ocasiões como, para apenas referir mais dois exemplos borgeanos *ad hoc*, em dois momentos ficcionais indicados pelo professor Luis Augusto Fischer na sua obra *Machado e Borges* (2008): por um lado, no romance *Quincas Borba*, com um Pedro Rubião de Alvarenga, precursor de Pierre Menard, por a substância ‘humanitista’ da “Humanitas” preservar, na sua indestrutibilidade, a essência do romance cervantino *Dom Quixote*, ou, por outro lado, nos tempos simultâneos do “delírio” de Brás Cubas, do capítulo VII das suas *Memórias póstumas*, pelo seu paralelo com o “Aleph” borgeano – e, digamo-lo também, com a esplendente “máquina do mundo” camoniana e drummondiana.

Trata-se, na verdade, de confluências e de afluições achadas, no espaço de sombra existente entre os deleuzianos ‘precursores escuros’ e os borgeanos ‘precursores *a posteriori*’, porque, independentemente

da sua realidade ou ilusão, como dizia Willian Blake, ‘crer que uma coisa é verdadeira acaba por convertê-la em verdadeira’, ou mesmo, quiçá, porque, como também afirmara Thomas Bernhard, ‘só a exageração faz ver as coisas evidentes’.

Começando pelo primeiro caso, sabemos que a anedota da novela «O alienista» é muito simples e conhecida: Simão Bacamarte, médico formado em Portugal, instala-se em Itaguaí (Rio de Janeiro), preocupado cientificamente porque, se “a loucura era até agora uma ilha perdida no oceano da razão”, começava a suspeitar que ela fosse um continente, ou um universo de loucos que, ordenados por categorias, irá confinar na Casa Verde – significativamente denominada também “a Bastilha da Razão Humana” – até que, finalmente, ele próprio se tranque nela como único e real mentecapto.

Estamos diante de uma parábola voltaireana, swiftiana e sterniana, cheia de humorísticas multivalências, de satíricas ambivalências e céticas ambiguidades, em torno do poder – e dos poderes, e do seu exercício científico-experimental, sociopolítico e familiar-amical. O espírito inquiridor do seu protagonista busca a precisa – por apenas científica – delimitação dos domínios da razão e da loucura: dos loucos considerados de maneira comunal, ampliada, em sístole, por aqueles – a maioria – que não têm o perfeito equilíbrio das suas faculdades, e diminuída, em diástole antitética, por apenas serem loucos; a seguir, aqueles que tiverem perfeito equilíbrio de todas as faculdades, para, finalmente, depois de “uma das mais medonhas tempestades morais que têm desabado sobre o homem”, descobrir o desvairado protagonista que o mutável “isso” era definitivamente “isto”, que, reunindo em si “mesmo a teoria e a prática”, era o único louco da vila que, por ser perfeitamente equilibrado, devia ser internado, morrendo “no mesmo estado em que entrou” e sendo enterrado ‘em pompa’.

Esse poder continuamente ironizado e questionado de maneira amargamente paródica e desesperançada, numa interpretação datada e sociologicamente reducionista, é reconduzido e reacomodado à brasileira – mas não apenas! –, por meio do ‘regime do favor’, da conciliação das elites detentoras do mesmo, apagando a luta por ele. Porém, Machado – não o esqueçamos – é um moralista moderno que, tanto à maneira de Montaigne quanto à de Voltaire, promove

a pluralidade e a equivocidade interpretativas, de tal maneira que julgamos que o *aggiornamento* interpretativo desta narrativa tem complexas consequências para uma acurada reflexão sobre os instáveis e atemporais limites da loucura.

Permitindo, portanto, diferentes níveis de leitura e de interpretação – e, em consequência, também diversas tipologias de leitores e intérpretes –, «O alienista» aparece como uma narrativa emblemática e precursora *a posteriori* das doutrinas freudianas e lacanianas, assim como, ao enunciar certas teses e denunciar o Positivismo, nela pode ser facilmente percebido o labor de um Machado ‘fenomenólogo *avant la lettre*’, como tem afirmado, de maneira incontrovertível, Paul Dixon:

O conto aparece em *Papéis avulsos* em 1882, antecipando por uns trinta anos os modelos fenomenológicos da consciência, com sua intersubjetividade ou implicação mútua do sujeito e do objeto. Maurice Merleau-Ponty dá um bom resumo da capacidade da fenomenologia para efetuar a fusão dessas epistemologias tradicionais [...].

A declaração do filósofo poderia ser um comentário à margem do conto “O espelho” (Dixon, 1992: 19).

Por sua vez, já comentando o segundo dos exemplos, podemos lembrar que precisamente o narrador do conto «O espelho – Esboço de uma nova teoria da alma humana»⁶ apresenta uns cavalheiros reunidos numa casa do Morro de Santa Teresa, conversando sobre temas metafísicos e “resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo”. Um deles, o personagem cujo nome Joãozinho/Jacobina é apagado quando, a certa altura, apenas é denominado ‘alfere’, esboça em primeira pessoa a tese de que a alma, ao invés de una, é dupla, tendo uma parte interna, que “olha de dentro para fora”, e uma externa, que “olha de fora para dentro”.

Na ausência dos olhos dos outros, o alienado Jacobina conta, negando-se a discutir, que recorreu ao espelho a fim de confirmar para si que (socialmente) existe de verdade – pois ele, como o Joãozinho que também é, sumiu para a família e os amigos, confundindo-se inteiramente com

6 Conto, aliás, que, por causa da sua potencialidade e alargamento significativos, foi reescrito, reformulado e reinterpretado de maneira muito criativa, entre outros, pelo escritor escritor do (plurivalente) sertão João Guimarães Rosa ou pelo filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser.

uma imagem que lhe advém de fora. Sumindo também os outros, o eu desaparece, aliás, perdendo Jacobina a sua imagem no espelho. Mas constata, logo, que o artifício de vestir a farda-fetichismo de alferes da Guarda Nacional é necessário para escapar a esse vazio e para que a sua imagem se recomponha no espelho, substituindo o olhar do outro.

Neste caso, também seria possível – e acertada – uma reducionista interpretação apenas de teor alegórico-histórico-sociológico, mas, de novo, as diversificadas consequências para uma precisa delimitação do espaço da identidade pessoal, permitem uma interpretação *aggiornata* mais atemporal e substantiva: fazem com que o “isso é isto”, interiorizado pelo alienista, devesse agora um ‘*você é isto*’ que, de maneira alienante, coisifica socialmente Jacobina por meio da simplificação da duplicidade do humano, do interior e do exterior, do (des)vestido e do (in)vestido, de tal maneira que ‘pessoa de si próprio’ acaba por ficar ‘alienado do outro alheio’.

Por seu lado, já na altura da sua publicação, o romance *Dom Casmurro* foi denigrado por certos críticos, por considerá-lo uma obra menor que simplificavam no acompanhamento, moral e por extenso, da conversão de uma criança licenciosa em mulher adúltera, pois, como afirma o próprio protagonista-narrador, “[u]ma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”. E, como é mais do que conhecido, por muitas décadas, foi essa a interpretação quase unívoca que, com escassas variações substantivas, vingou: a da história de uma fascinante Capitu, infiel e adúltera, e a de um Bentinho, já Bento, traído. E a obra foi interpretada desta maneira até que, já na década de 60 do passado século, a apurada análise crítica de *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, ensaio da norte-americana Helen Caldwell, em perspectiva oteliana feminista, transformou ‘isto (e aquilo) também em *alia et diversa interpretatio*’, evidenciando, de maneira complementar, mas central, a história de ciúme de Bento, já Dom Casmurro, e mudando para a pluralidade e para a ambiguidade as interpretações possíveis e a atribuição de hipotéticas culpas que sempre estiveram no ambíguo discurso do narrador desconfiável e parcial, no espaço fronteiriço dos territórios do ser e da verdade ou da verosimilhança e do parecer.

Mais uma vez, para além da convincente interpretação alegórica em termos históricos da crise do reinado de D. Pedro II, entre

1867 e 1871, aquilo que, de maneira atemporal, nos fascina é a unidade (im)perfeita da trama ficcional no caminho da persuasão acusatória casmurriana, promovendo, na sua propositada instabilidade, uma ‘resposta pelo livro’, uma simultânea, teimosa e enorme hesitação, uma humaníssima dúvida⁷, a respeito do realmente acontecido – que, na verdade, o leitor nunca poderá nem deveria saber. E não o poderá – nem deverá – saber porque, também e especialmente, “[n]esse movimento [de solicitação do livro], o livro de Dom Casmurro foi sendo livro que se declara omissivo em oposição a confuso, livro omissivo que se torna confuso, livro confuso porque nele nada se emenda, livro confuso *porque* omissivo” (Baptista, 1998: 533).

Enfim, por quase todo o que foi exposto até este momento, podemos facilmente entender do mesmo modo que um ‘modernista’ como Carlos Drummond de Andrade repudiasse Machado em 1925, mas que, seis lustros depois – no livro *A vida passada a limpo* de 1959 –, visitasse poeticamente o “bruxo com amor”, “[e]m certa casa da Rua Cosme Velho”, constatando com lucidez que, se “[o]utros leram da vida um capítulo”, ele lera “o livro inteiro”, questionando a utilidade “da cocaína moral dos bons livros”, “para os dias mais ásperos”, nos “cemitérios” “onde a dúvida / apalpa o mármore da verdade, a descobrir / a fenda necessária”, e afirmando: “estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro, / que resolves em mim tantos enigmas” (Andrade, 2009: 36-38) – e em nós, ousamos também dizer.

Em suma, atente-se também que, em ambiciosa e, provavelmente, vã tentativa, temos buscado o *desideratum* de evidenciar o modo como a gigantesca vertente ficcional da obra desse invulgar e excepcional escritor, mais de cem anos volvidos, continua a falar da *umana cosa* bocacciana para os nossos corações e para as nossas mentes, merecendo, a rigor, figurar na nossa sensibilidade moderna pelas numerosas ocasiões em que se referiu⁸ com autenticidade aos nossos

7 Para apossar-se do sentido real desta poderosíssima dúvida, João Cezar de Castro Rocha (2015: *on line* [s./p.]) interroga-se sobre “como avaliar o estatuto da evidência no caso concreto do típico homem ciumento?”, chamando a atenção para que se entenda “o potencial epistemológico da questão: o ciumento é antes de tudo alguém atormentado pela dúvida, pela virtual impossibilidade de saber ao certo o que [o]correu – no fundo, se algo efetivamente aconteceu, nunca saberemos”.

8 Em voluntarista paralelo com aquilo que, na *História do Futuro*, dizia o Padre Vieira do profeta Isaías: que era digno de ser considerado parte da literatura portuguesa pelas numerosas vezes em que aludiu profeticamente à heróica expansão das ‘Descobertas’.

sentimentos, grandezas, contradições e limitações, e, insistamos, felizmente não só aos seus e aos dos seus contemporâneos cariocas e brasileiros.

Assim, nesta heteróclita, sumária e incompleta exposição a respeito da parte ficcional do muito operante e genial Machado de Assis na sua maturidade, esperamos ter evitado a simplificação excessiva do complexo assunto visado, pois, como bons spinozistas que nos consideramos, preferiríamos ter multiplicado os erros do que simplificado a nossa muito parcial – nos dois sentidos possíveis – visão da magistral obra machadiana em foco.

Sabendo que o pensamento e a obra de Machado, ajudando-nos sempre a melhor nos compreender, foram variando no contato com as mudanças que se iam operando na sociedade brasileira, estabelecendo já a transição para o teatro, a respeito da incontornável, intempestiva e inovadora ficção do autor, podemos perguntar qual é o lugar, o grau estético de uma dramaturgia machadiana que, pelo seu caráter socialmente estenográfico, “percebeu sua época ao mesmo tempo em que a estranhou” (Loyola, 1998: 196)?

Numa possível primeira resposta ou, melhor, ponto de partida, além das evidentes implicações derivadas do facto de Machado se ter educado “esteticamente” entre as práticas dramáticas romântica, do Teatro S. Pedro de Alcântara, e realista, do Teatro Ginásio Dramático (Passos, 2007: 200), diríamos, com o teatrólogo Sábato Magaldi que, “[p]rocede a dramaturgia por síntese, enquanto o romance por análise”, pois, devido ao “ambiente burguês que retratou”, “[h]á de convir-se que, inspirado por matéria tão escassa, dificilmente Machado realizaria um grande teatro. Suas qualidades mais ponderáveis impeliram-no às sondagens introspectivas, que se dão mal no palco” (Magaldi, 1962: 119).

Já numa mais provável segunda resposta, derivada da comparação entre o mundo ficcional que se serve do *humour*⁹ e o teatral que

9 Dando uma feição conceptual à palavra no seu sentido estritamente britânico e assumindo, com Hennio Morgan Birchall (1976: 26), que “o *humour* é uma atitude algo sombria, total ou parcialmente céptica, e que estilisticamente se exprime no provocar o riso – e preferentemente o sorriso – através do recurso formal de dialogar com o leitor e a própria acção, dizendo e desdizendo, indo e voltando, metendo dúvidas quanto à origem e à finalidade dos actos e à própria realidade dos factos”.

antes o estiliza¹⁰, afigura-se evidente que o teatro machadiano resulta menor por secundário – e secundarizado –, por situar-se mais próximo das convicções e certezas de um São Paulo do que das dúvidas e hesitações de um Pirrão, apesar de apresentar não só o interesse da sua adequação à renovação das gastas convenções dramáticas, (para)românticas e *demodées*¹¹, do Brasil da segunda metade do século XIX, tão caras ao público carioca da altura.

Neste último sentido, o nosso genial autor (des)considera a facilidade da adaptação aos usos e gostos maioritários do público (in)existente também na sua escrita teatral, nessa “arte destinada a caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora” – Machado *dixit* –, por muito que nela quase desapareça o princípio de ‘indeterminação’ tão característico da sua melhor e maior ficção. De facto, Hélio de Seixas Guimarães, referindo-se à possível generalização à totalidade da sua obra do *topos* crítico de, na sua narrativa de maturidade, Machado não ter feito concessões aos leitores, considera que, “[s]e não houve concessão no sentido de condescendência, violação de convicções pessoais ou barateamento de idéias”, resulta incontornável o fato de Machado de Assis sim ter cedido “ao gosto e expectativa do público leitor que ele imaginava e/ou desejava para sua obra”, assim como “que essa atenção e sensibilidade ao público seja um dos pilares da grandiosidade dessa mesma obra” (Guimarães, 2004: 287).

Diríamos que, adaptando *ad hoc* a sua paradoxal afirmação de que ‘a verdade é essa, sem ser bem essa’, sendo o teatro machadiano por via de regra moral(izante), nele ‘a verdade (sim) é essa’ que se expõe às claras. De facto, no exercício da comédia, o autor prescinde das “rbugens de pessimismo” e evita instrumentos como “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” à Brás Cubas, assim como mitiga – e muito – a ambivalência e a indefinição, o relativismo e o ceticismo, a dúvida e o contraste que perpassam o seu mais atual e vigoroso discurso prosístico.

10 Atente-se que, no ensaio intitulado *Machado de Assis – Algumas notas sobre o humour*, Alcides Maya, quatro anos passados sobre o falecimento do autor, afirmava com lucidez que “Machado de Assis é, no escrever como no pensar, um triste sereno, sabendo estilizar com suavidade e gosto o desengano da vida, a decepção dos homens, a revolta pelo ideal” (Maya, 2007: 87).

11 Na procura da síntese e da precisão, permitimo-nos utilizar este termo e outras expressões em francês, neste contexto e nesta nossa discursiva dissertação, à revelia da sátira machadiana dirigida contra aqueles que ousam fazê-lo.

No entanto, (re)começando pelo princípio, é preciso e conveniente concordar, por um lado, com a reivindicação de Cecília Loyola – em concreto para *Lição de botânica* e, em geral, para o conjunto do teatro machadiano – da “sua vocação de palco, justamente aquela que quiseram negar-lhe” (1998: 201); por outro lado, não seria menos proveitoso e pertinente subscrever a sua (re)visão dúplice naquilo que se refere à avaliação criteriosa da produção e intervenção teatral de Machado, prolongada no tempo, quando afirma que “o reconhecimento do autor, enquanto dramaturgo, se dá nos palcos de Ruggero Jacobbi e Ziembinski, por exemplo, e se subtrai nas críticas de Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi, referências todas elas, obrigatórias no que diz respeito à história do teatro brasileiro” (Loyola, 1998: 193).

Enfim, Machado de Assis manteve com o teatro uma relação intensa, interventiva e diversificada, ora como iniciador, inspirador, incitador e mesmo intercessor da atividade teatral, ora como autor, tradutor, teórico, crítico e até censor do Conservatório Dramático. Essa teimosa (pre)ocupação teatral, que o acompanha de maneira sinuosa durante toda a sua vida, atinge uma intensidade e exclusividade especialmente concentrada entre 1859 e 1867; anos de formação nos quais, graças à sua relevante, embora irregular, produção literária e à sua não menos notável ação reflexivo-cultural, adquire um prestígio que, no futuro e durante o seu percurso vital, irá crescendo até converter Machado num dos maiores escritores e mais influentes intelectuais brasileiros (e não só).

Apesar dessa contundente realidade, a atividade teatral deste nosso (paradoxal) contemporâneo tem sofrido durante muito tempo – e, em menor grau, ainda hoje – uma secundarização valorativa e uma desconsideração crítica que, muito a pouco e pouco e com não escassas objeções, têm sido mitigadas nos últimos tempos. *Grosso modo*, poderíamos dizer que, face ao unânime juízo positivo do seu acurado exercício reflexivo e crítico sobre o teatro brasileiro da sua época, a respeito da, com certeza, irregular produção teatral do autor de *Memorial de Aires*¹², tem-se questionado, à maneira de um suposto

12 Dúplice consideração consensual que, para só citar um exemplo paradigmático, pode ser representada por drásticas e assertivas palavras do teor de “[o] Machado de Assis crítico teatral é bem superior ao Machado de Assis comediógrafo” ou por juízos assertórios como o da “falta de *páthos* e de corrosão nas suas comédias literárias” (Teles, 1980: 12 e 14), assim como deve ser contextualizada, de maneira complementar, com afirmações como as seguintes, perante ‘o espetáculo assombroso de um crítico

dernier mot, tanto a sua efetiva entidade de espetáculo, quanto o seu interesse dramático – este último, em todo o caso, só reconhecido dentro dos redutores parâmetros da escrita estritamente literária e no âmbito de um estilo conciso em que, evidenciando-se a marca pessoal, não se exclui nunca a profundidade.

É por vários preconceitos – como, *verbigratia*, o de considerar desimportante ‘obra de juventude’ a maior parte da produção dramática –, por diversos – por assim dizer – mal-entendidos, aos quais depois nos referiremos, e como resultado, em parte, da comparação com – e da sobreposição de – a imensa sombra da sua inigualável obra ficcional de ‘madurez’, que, nas páginas que se seguem, não só edificaremos uma descritiva e sintética radiografia do heterogêneo labor machadiano a respeito do teatro e, em especial, da sua desigual obra dramática, mas também, emitindo juízos de valor criteriosos – pois *de gustibus non est disputandum* –, a contextualizaremos e ponderaremos, reivindicando-a naquilo que, na nossa modesta opinião¹³, tem de positivo e, mesmo, de objetivamente excelente.

Desconsiderando o facto de, no conjunto da muito sinuosa coerência da obra machadiana, não existir nada mais precioso do que as suas evidentes contradições – pois, como o próprio autor disse, ‘todos os contrastes estão no homem’ –, colocamo-nos, portanto, *à rebours* de certas valorações cansadas ou, por repetidas, já cansativas. Procedendo *ut aliena umbra latentes*, isto é, utilizando o amparo da senequista sombra alheia¹⁴, esperamos, em lógica consequência, que não nos aconteça o mesmo que a certo discípulo – alguém, com certeza, preferiria dizer trânsfuga ou traidor – de Pitágoras que, ao sair a anunciar que a harmonia do mundo não existia, foi rapidamente

de teatro que crê no teatro’, de que se autoadmirava o próprio Machado: “[o] certo é que o estudo de Machado de Assis como teatrólogo é inglório” ou “[a]s obras teatrais nada acrescentam ao artista Machado de Assis, mesmo [...] as mais perfeitas”, em referência a *Tu, só tu, puro amor...*, *Quase ministro e Lição de Botânica* (Pontes, 1960: 11 e 82).

13 Mesmo assumindo, como assumimos, o *dictum* do ensaio «Da opinião», em que Roberto Calasso defende que “a opinião é a camisa de Nessos do pensamento” (1998: 45).

14 Neste sentido, para uma acurada e exata visão de conjunto do sinteticamente exposto a seguir por nós, remetemos ao excelente e documentado estudo do professor da Universidade de São Paulo João Roberto Faria sobre «Machado de Assis, leitor e crítico de teatro» (2004: 299-333), assim como aos ensaios introdutórios das suas edições: tanto da obra teatral machadiana, «A comédia refinada de Machado de Assis» (2003: IX-XXX), quanto dos textos críticos e escritos diversos a respeito do teatro, «Machado de Assis e o Teatro de seu tempo» (2008: 21-102).

lapidado pelas turbas defensoras do sagrado espaço do, durante muito tempo, comunal e consensualmente assumido.

Com vinte anos de idade, Machado praticamente inicia a sua atividade no mundo das letras associado ao âmbito do dramático e ao intercâmbio intelectual em que participava nas reuniões da relevante Sociedade Petalógica, colaborando como crítico teatral no jornal *O Espelho*, entre setembro de 1859 e janeiro de 1860, e, em março deste último ano, publicando em *A Marmota*, em três partes, a “comédia em um ato imitada do francês” *Hoje avental, amanhã luva*. A pequena obra assenta num enredo simples que, como era o costume da época, é ‘imitado’ de uma obra prévia: neste caso, da comédia ligeira *Chasse au lion*, de Gustave Vattier e Émile de Najac, estreada no Théâtre de l’Odéon parisiense, em 19 de maio de 1852. Obedecendo a um desenvolvimento dialogal impecável, a acertada versão do dramaturgo apresenta-nos, no carnaval carioca de 1859, como a criada Rosinha recebe Durval, pretendente da senhora da casa, e o conquista com a ajuda de Bento, o seu criado. A ‘caça do leão’, que se *aggiorna* numa arteira e elegante “caça ao dândi”, no âmbito social burguês do Rio de Janeiro e com os modos expressivos e as maneiras impressivas cariocas e urbanas, (de)mostra assim a verdade programática do título machadiano a respeito do ascenso social servindo-se do matrimónio: a criada que hoje usa avental, amanhã como senhora (bem) casada acabará por vestir luva.

Neste primeiro ensaio teatral assistido (por adaptado), podem observar-se já alguns dos elementos que, com diferentes resultados e desigual fortuna, constituirão os repetidos suportes e configurarão o teor de um parcial realismo aburguesado, característico de grande parte do posterior teatro de comédia machadiano: a génese proverbial do argumento; a convencionalmente descontraída *socialité* e o quotidiano moral da alta burguesia em ascensão; a família e o círculo amical como espaço da representação, com o referente da atualidade e do âmbito por extenso da cidade fluminense por excelência; a aparência da inação; o enredo simples e instigante, com um desenvolvimento argumental consabido (por previsível) e um *happy end* obrigatório; o diálogo fácil, brilhante e efetivo; a elegância conceitual como suporte de uma subtil e grácil comicidade; etc.

No ano de 1861, estes elementos são retomados na sua primeira comédia original, *Desencantos*, dedicada ao relevante homem de teatro Quintino Bocaiúva. Na parte inicial desta “fantasia dramática”, Machado, num ambiente delicada e amavelmente burguês, apresenta Clara de Souza, uma viúva com uma concepção realista do mundo e do amor, e os seus diversos pretendentes, o também ‘realista’ Pedro Alves e o propensamente ‘(para)romântico’ Luís de Melo. A jovem opta pelo primeiro, decidindo o segundo, em consequência, empreender uma longa viagem pelo exótico Oriente. Já na segunda parte da peça, que transcorre cinco anos depois, Pedro, agora deputado, encontra-se em contínuos dissabores e discordâncias com a agora sua esposa Clara, enquanto o antanho idealista Luís, desencantado do seu passado amor, regressa ao Rio e se apaixona pela filha de Clara, pedindo a sua mão àquela que, ao aceitar o casamento, finalmente devirá sogra.

Como acontecerá com as duas comédias seguintes, também alicerçadas, mais do que na linguagem teatral, na linguagem *tout court*, esta “fantasia”, deixando de parte o delicado humorismo derivado de algumas situações e diálogos plenamente acabados, peca de maneira intermitente por falta de tensão e de ritmo dramáticos, fundamentalmente pela descontinuidade, artificiosidade e inconsistência dos instáveis contrastes dialogais.

Em 1862¹⁵, o nosso já considerado literato elabora outras duas comédias originais num ato, *O caminho da porta* e *O protocolo*, estreadas no Ateneu Dramático, que, publicadas conjuntamente no ano seguinte, são basicamente inspiradas e influenciadas pelos modos do ‘teatro proverbial’ de Alfred de Musset, assim como o de Gustave Nadeau ou o de Émile de Najac, do mesmo teor genérico.

O caminho da porta (de)mostra, à maneira de dramatizado *diktat*, o provérbio “quando não se pode atinar com o caminho do coração

15 Ano em que, em 24 de novembro, Machado emite um parecer censório sobre a comédia *As leões pobres*, de Émile Augier e Édouard Fournier – cujo texto original em francês, *Les Lionnes pauvres*, fora precisamente censurado por imoral na França, ao privilegiar o ponto de vista do marido enganado e desonrado, não sendo representada a peça até 1857, após intervenção do Prince Napoléon-Jérôme. No parecer, Machado de Assis declara significativamente o que se segue: “Sempre que o poeta dramático limita[r]-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 à 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 moral” (Assis, 2008: 276).

toma-se o caminho da porta”. A viúva Carlota não se decide por nenhum dos seus dois atuais pretendentes, Valentim e Inocência, como também não se decidira antes no tocante ao Doutor Cornélio, que, agora, observa, comenta e age, com inteligência e distância, nas tentativas, finalmente fracassadas, de conquista da viúva, autêntica e abandonada “Penélope sem juízo”, como, aliás, é definida à maneira de caracterizadora e metafórica parábola.

Com uma clara ascendência de um certo repertório temático do teatro realista francês, colorida de intenção civilizadora – tão garrettiana e lorquiana – e em paralelo argumental, mas com notáveis diferenças, com a obra *O que é o casamento?* – que, nesse mesmo ano, estreará também no Ateneu Dramático José de Alencar –, *O protocolo* trata de dois cônjuges, Elisa e Pinheiro, orgulhosamente caprichosos. Ambos, de maneira obstinada, mantêm o seu matrimônio em crise, facilitando o consequente assédio amoroso da esposa por Venâncio, um oportunista pretendente: assédio falido finalmente, pela intervenção da prima Lulu que os ajuda a (re)descobrirem o amor que realmente sentem e o absurdo das suas disputas ou dos seus choques de opinião, ao não terem nem diferentes aspirações nem confrontados interesses.

Da referida publicação destas duas irregulares peças dramáticas que, como *Desencantos*, se pretendem mostras (falidas, em maior ou menor grau) da alta comédia curta, surge um – talvez o mais persistente e equívoco – dos mal-entendidos críticos antes referidos. O volume incorpora as duas cartas cruzadas entre Machado, que com modéstia declara as suas intenções ao elaborar as duas comédias, submetendo-as à valoração do seu ‘Eckermann’ e amigo Quintino Bocaiúva, e a resposta deste último dramaturgo. Nela, entre outros genéricos considerandos de teor paternalista, Bocaiúva considera as duas peças “como um ensaio, como uma experiência”, “como uma ginástica de estilo”, “modeladas ao gosto dos provérbios franceses”, às quais “[c]omo lhes falta a idéia, falta-lhes a base. São belas, porque são bem escritas. São valiosas, como artefatos literários, mas até onde a minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo o sujeito sem alma”, acrescentando que “são para serem lidas e não representadas”, que “podem distrair o espírito”, mas “não podem pretender sensibilizar a ninguém”, para finalmente pedir ao

divulgador do borbismo ou do humanitismo filosófico do doido de Barbacena que apresente “nesse mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original e mais completo. Já fizestes esboços, atira-te à grande pintura” (Assis, 2008b: 22-23).

Com a passagem do tempo, o demolidor juízo – excessivo, por exagerado – sobre estes dois textos concretos enquanto teatro (e não só) foi assumido, por completo e maioritariamente, e aplicado, em sentido lato e sem grandes distinções, ao conjunto do teatro machadiano de maneira injusta e mecânica¹⁶. Na verdade, a opinião, não estando isenta, em parte, de base objetiva em relação ao julgado, só se pode ponderar nos seus justos e relativos termos, se se atentar tanto aos pressupostos restritos da poética e da estética realistas de que parte o juízo de Bocaiúva – para ele, e também para Machado de Assis, alicerces ‘convenientes’ e ‘necessários’, por renovadores, da cena brasileira daqueles anos –, quanto a diversas circunstâncias e aspetos contextuais. Daqueles e destes deriva, por um lado, a constatação da tensão, do *décalage* e do desfasamento entre a defesa de um teatro realista burguês, moral, civilizador e socialmente útil, promovida pelo Machado crítico – que José de Alencar, em 1868, considerará publicamente “primeiro crítico brasileiro” –, teórico e censor, e os mais neutros, limitados e discrepantes – mas não menos frutuozos – parâmetros mussetianos em que se moldam a escrita e a estrutura teatrais das duas peças.

De facto, na segunda metade do século XIX, o panorama teatral hegemónico e com maior presença de certos autores *demodés*, assim como de algumas obras – autênticas “composições-múmiás” para o nosso autor –, tendências e montagens teatrais ultrapassadas, foi visto com olhos sumamente críticos por Machado de Assis, em diversos escritos jornalísticos divulgados em diferentes publicações periódicas: entre outras, a partir de 1860, quando nela começa a colaborar, em *A Semana Ilustrada* ou, trabalhando nele, até 1867, como redator, no *Diário de Rio de Janeiro* e, muito especialmente,

16 Integrandose, aliás, naquilo que Cecília Loyola (1998: 194) denominara “crítica adjetiva” – e que nós preferiríamos qualificar de ‘paternalista’ –, por servir-se, de modo restrito, de expressões tópicas, como, por exemplo, ‘peças agradáveis’ ou ‘teatro fino e requintado’, reveladoras de uma certa superioridade e condescendência. Qualificação adjetiva para qualquer crítica substantiva que, com certeza e para além de em parte ter vingado, resulta paradoxal, em especial, quando aplicada a um Machado que aconselhava os governantes que levassem em conta que ‘os adjetivos passam e os substantivos ficam’.

entre 1862 e 1865, anos em que exerce maciçamente o seu papel de censor do Conservatório Dramático, a que, de maneira mais ocasional, também se dedicará posteriormente.

É assim que, a partir das suas opiniões “eccléticas em absoluto”, com plena independência e liberdade de qualquer militância unívoca ou maquiavelismo valorativo, dos diversos pareceres censuradores que emite e das opiniões, posicionamentos e comentários que estabelece nas suas críticas, vemos como, de maneira indubitável, se alinha na facção dos defensores do teatro realista, de (mais ou menos) contemporânea ascendência francesa, que se opunha à preponderância do até à altura (e ainda posteriormente) todo-poderoso teatro romântico. Tendência realista que, além do mais, acompanha a evolução do gosto da poderosa burguesia, que exige o retorno às outrora comédias ou dramas do, não por acaso, conhecido como *genre sérieux*, apesar de que, como afirmara Gilberto Mendonça Teles (1980: 18), “[a] dicção intelectual de Machado de Assis devia ser estranha ao gosto da época, em que o teatro funcionava apenas como meio de diversão numa cidade sem maiores opções neste sentido”.

Com efeito, além do exercício machadiano da crítica, na esteira de críticos como Louis Ulbach, Émile Montégut ou outros das publicações periódicas *Moniteur Universel* ou *Revue des Deux Mondes*, essa filiação teatral, realista e francesa, deriva também do labor de Machado como tradutor de, entre outras obras dramáticas, *Montjoye* (1864), de Octave Feuillet, *Suplício de uma mulher* [*Le supplice d'une femme*] (1865), de Alexandre Dumas Filho e René Louis de Girardin, *O anjo da meia-noite* [*L'ange de minuit*] (1866), de Théodore Barrière e Édouard Plouvier, *O barbeiro de Sevilha* [*Le barbier de Séville*] (1866), de Pierre-Augustin de Beaumarchais, *A família Benoiton* [*La famille Benoiton*] (1867), de Victorien Sardou, *Como elas são tolas* [*Un caprice*] (1869), de Alfred de Musset, ou da comédia em versos alexandrinos *Os demandistas* [*Les plaideurs*] (1873), de Jean Racine.

Como se deduz facilmente desta relação, Machado traduziu, de preferência e não por acaso, textos de repertório que, como tem afirmado Helena Tornquist (2002: 81), lhe permitiram “o contato com a dramaturgia e com os nomes mais representativos do teatro francês, identificados com a modernidade”. Contacto, aliás, evidente,

pois, para só dar um exemplo explícito, atente-se no facto de, em 20 de julho de 1862¹⁷, afirmar ele próprio o seguinte: “[e]u já conhecia a peça que agora vem sujeita ao julgamento do conservatório. Costumo acompanhar o movimento dramático da França e sabia desta composição assim como do estrondoso efeito que ela produziu no público e na crítica” (Assis, 2008: 273).

Neste sentido e ponderando esta amálgama referencial, ousaríamos defender *ad hoc* que o contexto, o fundamento social e a caracterização da pugna teatral daqueles anos no Rio de Janeiro poderiam resumir-se, *mutatis mutandis*, às palavras que Jean-Jacques Roubine (1990: 96) utilizou para referir-se à renovação teatral produzida, já com anterioridade, nos palcos de Paris:

La nouvelle comédie de moeurs d’Augier, les pièces dites “ à thèse ” de Dumas fils vont rechercher la demi-teinte et la quotidienneté de sentiments moyens. Elles vont habilement donner au public bourgeois l’impression qu’il ne perd pas son temps en divertissements futiles, que le théâtre est une école qui lui permet d’appréhender les grandes questions qui se posent à la société contemporaine. En fait, elles contribuent à le conforter dans sa bonne conscience, dans ses *a priori* et dans son idéologie.

Il s’agit en somme d’un théâtre-miroir, ou supposé tel. Sa base théorique est double. La scène, croit-on, s’emploie à renvoyer à la salle une image “ ressemblante ” d’elle même. En même temps, elle véhicule une ‘ morale ’, des “ directives ” qui prétendent assurer la gestion harmonieuse de la vie quotidienne et de ses inévitables conflits.

Na verdade, Machado, como sempre com uma nítida consciência teórico-filosófica e artística, situa-se explicitamente a favor do centro nevrálgico de difusão e encenação do renovador, moralizador e civilizador repertório realista em âmbito carioca, o Teatro Ginásio Dramático, inspirado já desde o nome no, em traços largos, equivalente *Gymnase Dramatique* parisiense. Este teatro do bando realista colocava-se em clara e frontal oposição ao centro referencial da dramaturgia romântica, o Teatro S. Pedro de Alcântara, dirigido

17 Na altura em que o censor Machado emite um parecer (altamente positivo) sobre a comédia *As Garratujas*, tradução de A. E. Zaluar de *Les Pattes de mouches*, de Victorien Sardou, representada em Paris dois anos antes.

CRITÉRIOS DE EDIÇÃO

Os cinco textos teatrais que, a seguir, se editam são o resultado de uma escolha que, da parte dos editores e à maneira do poeta português Mário Cesariny, pretende ser “tendenciosíssima”, obedecendo a um critério parcial – isto é, *partielle et partial* –, mas que, do mesmo modo, quer ser paradigma do melhor teatro machadiano – também daquele com uma maior potencialidade cénica –, coincidindo tanto com a opinião tendencialmente comunal, quanto com os juízos de valor mais consensuais.

É assim que as cinco peças teatrais selecionadas, produzidas em e representativas da dramaturgia machadiana ao longo de mais de quatro décadas, aspiram a representar as diversas tipologias da *comédia* da altura que foram cultivadas por Machado de Assis: isto é, *bref*, a ‘comédia fársica’ (*Quase ministro* [1862]), a ‘comédia mítico-alegórica em verso’ (*Os deuses de casaca* [1864-1865]), a ‘comédia histórico-ficcional’ (*Tu só, tu, puro amor...* [1880]) e a ‘comédia burguesa’ (*Não consultes médico* [1896] e *Lição de botânica* [1905]).

Além da lógica adaptação à modalidade brasileira do vigente Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009, para a fixação e o estabelecimento do texto de cada uma das obras reproduzidas neste volume, partimos da *collatio* entre as primeiras edições em livro, que utilizamos como ponto de partida, e a coordenada por Teresa Marinho (1982), assim como a organizada por João Roberto Faria (2003), que, por sua vez, podem ser consideradas como as mais importantes *vulgatas*, moderna e contemporânea, do teatro machadiano. Além disto, para resolver com liberdade algumas lições textuais e certos trechos discursivos de relativa dificuldade ou indeterminação, acudimos, quando necessário e de maneira pontual, ao confronto com outras diversas edições. Contudo, dada a sua escassa relevância e discutível pertinência, por via de regra, não indicamos as ‘variantes’ editoriais – por considerá-las insubstanciais –, assim como reduzimos ao mínimo

possível as ‘notas’, editoriais ou explicativas, – por considerá-las, além de enfadonhas, desnecessárias.

Como já é habitual, três das peças estão acompanhadas dos escritos machadianos *ad hoc*, publicados nas respectivas primeiras edições em livro de 1863, 1866 e 1881: a «Nota preliminar» de *Quase ministro*, as notas explicativa inicial e informativa final de *Os deuses de casaca*, assim como a «Advertência» prévia de *Tu só, tu, puro amor...* A estes escritos de caráter contextualizador e/ou elucidativo, nesta nossa edição, acrescenta-se, a seguir e referida ao texto de *Não consulte médico*, uma nota comemorativa, publicada *a posteriori* por Machado, em janeiro de 1897, como carta ao diretor, José Veríssimo, no volume IX da *Revista Brasileira*.

ÍNDICE

DUAS PALAVRAS de MARCO LUCCHESI	7
INTRODUÇÃO – UMA DISCUTIDA MAGIA DA AUSÊNCIA – MACHADO DE ASSIS E O TEATRO	11
Cronologia (biobibliográfica) de Machado de Assis.....	47
Referências bibliográficas	50
Critérios de edição.....	54
Dos editores.....	56
CINCO COMÉDIAS MACHADIANAS.....	59
QUASE MINISTRO	61
OS DEUSES DE CASACA.....	91
TU SÓ, TU, PURO AMOR... ..	143
NÃO CONSULTES MÉDICO	179
LIÇÃO DE BOTÂNICA.....	213



O TEATRO TAMÉN SE LE
(1997-2017)
20 ANOS DE PUBLICACIÓNS

Serie azul [SA]. *Literatura Teatral Galega* (Directora: Laura Tato Fontañá) ■ **Serie branca [SB].** *Otras Literaturas Teatrais* (Director: Carlos Paulo Martínez Pereiro) ■ **Serie gris [SG].** *Pensamento e Estética* (Director: Carlos Paulo Martínez Pereiro) ■ **Serie ouro [SO].** *Documenta* (Director: Manuel Ferreiro) ■ **Serie verde [SVd].** *Literatura Teatral en Lingua Portuguesa* (Director: Francisco Salinas Portugal) ■ **Serie vermella [SVm].** *Literatura Teatral en Lingua Francesa* (Director: X. Carlos Carrete Díaz)

1. Xaime Quintanilla: DONOSIÑA (Edición e estudo de Laura Tato) [SA]
2. Denis Diderot: O PARADOXO SOBRE O ACTOR (Edición bilingüe de X. Carlos Carrete Díaz e Francine Sucarrat Boutet) [SVm]
3. Antón Villar Ponte: ENTRE DOUS ABISMOS E NOUTURNIO DE MEDO E MORTE (Edición e estudo de Emílio Xosé Ínsua López) [SA]
4. Oscar Wilde: ERNEST (Edición bilingüe de Miguel Pérez Romero) [SB]
5. Aristóteles: POÉTICA (Edición bilingüe de Fernando González Muñoz) [SB]
6. Hildegarde de Bingen: O DESFILE DAS VIRTUDES (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz) [SB]
7. Ramón Otero Pedrayo: O FIDALGO E O TEATRO. TRES TEXTOS DRAMÁTICOS (Edición e estudo de Xosé Manuel Sánchez Rei) [SA]
8. TRES PEZAS CÓMICAS MEDIEVAIS (Edición bilingüe de Henrique Harguindey Banet) [SVm]
9. Pedro P. Riobó Sanluís: O TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO (1936-1996) [SA]
10. O TEATRO DE CHARLES BAUDELAIRE. PROXECTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez) [SVm]
11. Ricardo Carvalho Calero: ESCRITOS SOBRE TEATRO (Edición de Laura Tato) [SA]
12. António Ferreira: CASTRO (Edição e estudo de M^a Rosa Álvarez Sellers) [SVd]
13. Rosvita de Gandersheim: OBRA DRAMÁTICA (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz) [SB]
14. Llorenç Villalonga: DESBARATOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez) [SB]
15. José Oliveira Barata: O ESPAÇO LITERÁRIO DO TEATRO. ESTUDOS SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA [SVd]
16. Alexandre Ballester: NUN PREGUE DE VELUDO (Edición bilingüe de Xesús González Gómez) [SB]
17. O TEATRO DE XAN DA COVA. LA GALICIANA E MARÍA PITA (Edición e estudo de Goretta Sanmartín Rei) [SA]
18. Josep Pere Peyró: DESERTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez) [SB]
19. Afonso Álvares: AUTO DE SANTIAGO (Edição e estudo de Juan M. Carrasco González) [SVd]
20. Ramón Cabanillas: A VIRXE DO CRISTAL (Edición de Manuel Ferreiro e Goretta Sanmartín Rei) [SA]
21. TEATRO BRASILEIRO: TEXTOS DE FUNDAÇÃO (Edição e estudo de Maria Aparecida Ribeiro) [SVd]
22. Roberto Cordovani: TEATRO BRASILEIRO NA GALIZA (Edição de Eisenhower Moreno) [SVd]
23. Joan Guasp: O VENDEDOR DE AMENDOÍNS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez) [SB]
24. François Riccoboni: A ARTE DO TEATRO (Edición bilingüe de Roberto Salgueiro) [SVm]
25. M^a Isabel Morán Cabanas: FESTA, TEATRALIDADE E ESCRITA. ESBOÇOS TEATRAIS NO CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE [SVd]
26. Ana Kiffer: ANTONIN ARTAUD. UMA POÉTICA DO PENSAMENTO (Prefácio de Evelyne Grossman) [SG]
27. Paulino Pereiro: A MÚSICA TEATRAL [SG]
28. Francisco Gomes de Amorim: FÍGADOS DE TIGRE (Edição e estudo de Carme Fernández Pérez-Sanjulián) [SVd]
29. Gil Vicente: FARSA DOS ALMOCREVES (Edición e estudo de Xoán Carlos Lagares) [SVd]
30. Manuel María: EDIPO (Estudo introdutorio de Miguel A. Mato Fondo) [SA]
31. Eugène Iabiche [e Marc-Michel]: UN CHAPEU DE PALLA ITALIANA (Edición bilingüe de Ana Luna Alonso) [SVm]
32. Manuel Lourenzo: INSOMNES (Estudo introdutorio de Carlos Paulo Martínez Pereiro) [SA]

33. Cándido A. González: ¡MAL OLLO!... (Edición de Manuel Ferreiro e Laura Tato) [SA]
34. Iolanda Ogando: TEATRO HISTÓRICO: CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA E CONSTRUCCIÓN NACIONAL [SA]
35. Euloxio R. Ruibal: MINIMALIA. 20 PEZAS DE TREATRO BREVE (Estudo introductorio de Inmaculada López Silva) [SA]
36. Antoni Nadal: O TEATRO MALLORQUINO DO S. XX [SB]
37. Emilio Xosé Ínsua López: SOBRE O MARISCAL, DE CABANILLAS E VILLAR PONTE [SA]
38. Xesús Pisón: NOITE INVADIDA (Estudo introductorio de Henrique Rabuñal) [SA]
39. Duarte Ivo Cruz: O TEATRO PORTUGUÉS: ESTRUTURA E TRANSVERSALIDADE [SVd]
40. Afonso Becerra de Becerreá: O RITMO NA DRAMATURXIA. TEORÍA E PRÁCTICA DA ANÁLISE RÍTMICA (A PARTIR DA PRIMEIRA DRAMATURXIA GALEGA EN VERSO) [SA]
41. DOCUMENTOS PARA A HISTORIA DO TEATRO GALEGO (1919-1924) (Edición de Silvana Castro García) [SO]
42. QUE (NON) É O TEATRO? [Manuel Lourenzo / José Oliveira Barata] / CATÁLOGO DE PUBLICACIÓNS (1997-2005) [SG]
43. Marica Campo: CONFUSIÓN DE MARÍA BALTEIRA (Estudo introductorio de María Pilar García Negro) [SA]
44. Manuel Lugo Frere: A COSTUREIRA D'ALDEA (Edición e estudo de Teresa López) [SA]
45. Hélène Cixous: A CONQUISTA DA ESCOLA DE MADHUBAI (Edición bilingüe de Purificación Cabido Pérez) [SB]
46. Uxío Carré Aldao: MEMORIA CRÍTICO-BIBLIOGRÁFICA SOBRE EL TEATRO REGIONAL GALLEGO (Edición de Xoán López Vifias) [SO]
47. Manjula Padmanabhan: LUCES FÓRA! (Edición bilingüe de Antía Mato Bouzas) [SB]
48. Teresa Rita Lopes: COISAS DE MULHERES! TEATRO REUNIDO (Prefacio de Perfecto E. Cuadrado) [SVd]
49. D. Francisco Manuel de Melo: O FIDALGO APRENDIZ (Edição e estudo de Evelina Verdelho) [SVd]
50. Aristóteles: POÉTICA (Segunda Edición bilingüe revisada de Fernando González Muñoz) [SB]
51. Carlo Gozzi: TURANDOT. Volume I (Edición crítica italiana e versión galega de Javier Gutiérrez Carou) [SB]
52. Carlo Gozzi: TURANDOT. Volume II (Edición crítica italiana e versión galega de Javier Gutiérrez Carou) [SB]
53. Luís de Camões: AUTO CHAMADO DOS ENFATRIÓES (Edição e estudo de Leticia Eirín García) [SVd]
54. Marica Campo: O DIVINO SAINETE (Adaptación teatral da obra homónima de Curros Enríquez) [SA]
55. Antonio Gramsci: ESCRITOS SOBRE TEATRO I [1916-1917] (Edición e versión galega de Xesús González Gómez) [SG]
56. Antonio Gramsci: ESCRITOS SOBRE TEATRO II [1918-1920] (Edición e versión galega de Xesús González Gómez) [SG]
57. Camilo Castelo Branco: O MORGADO DE FAFE EM LISBOA E O MORGADO DE FAFE AMOROSO (Edición e estudo de Carlos Paulo Martínez Pereiro) [SVd]
58. Xosé Teixeira: DOUTOR, POR FAVOR, MÁTEME CON XEITO (Edición bilingüe de Francine Sucarrat Boutet e Xosé Carlos Carrete Díaz / Prefacio de Carlos Paulo Martínez Pereiro) [SVm]
59. Laura Tato Fontañá: RELACIÓN DE NOTICIAS SOBRE TEATRO NOS FONDOS DA BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL 'FRANCISCO PILLADO MAYOR' (1882-1975) [SO]
60. Alva Martínez Teixeira: O HERÓI INCÓMODO – UTOPIA E PESSIMISMO NO TEATRO DE HILDA HILST' [SVd]
61. Iolanda Ogando: ALMEIDA GARRETT, RETRATO PARATEXTUAL COM TEATRO AO FUNDO [SO]
62. Henrique Rabuñal: O TEATRO EN JENARO MARINHAS DEL VALLE [SA]
63. Pepetela: A REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS (Edição e estudo de Francisco Salinas Portugal) [SVd]
64. Raúl Dans: MÁTALOBOS (Estudo introductorio de Dani Salgado) [SA]
65. Octave Mirbeau: OS MALOS PASTORES (Edición bilingüe de María Obdulia Luis Gamallo) [SVm]
66. Teresa Moure: CÍNICAS (Estudo introductorio de Carlos Paulo Martínez Pereiro) [SA]
67. Maria de Lourdes Nunes Ramalho: A FEIRA. O TROVADOR ENCANTADO (Edição e estudo de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, Valéria Andrade e Ría Lemaire) [SVd]
68. A ARCA DE NOÉ (Tradución ao galego de Noah's Ark do Newcastle (non-cycle) Play e The Fall of Angels (York Cycle)) (Edición bilingüe de Isabel Moskovich, Begoña Crespo e Cristina Mourón Figueroa) [SB]
69. Leandro Carré: TEATRO RECUPERADO (Edición de Carlos Caetano Biscainho Fernandes) [SA]
70. Julio Montero, Paulino Pereiro e Juan Pérez Berná: MÚSICA ESCÉNICA. TRES PROPOSTAS [Libro/CD] (Prefacio de Carlos Paulo Martínez Pereiro) [SG]
71. A. D. R. Castelo, G. Salinas, A. Nan de Allariz, E. Charlón e M. S. Hermida, E. Balás, X. M. López Castiñeiras, S. Cabeza de León, M. Posse, X. Ares, M. Vidal e M. Rei Pose: TEXTOS RECUPERADOS (Edición de Iolanda Ogando e Estudo introductorio de Laura Tato) [SA]
72. MACHADO DE ASSIS E A MUNDANA COMÉDIA. CINCO PEÇAS TEATRAIS (Edição e estudo de Alva Martínez Teixeira e Carlos Paulo Martínez Pereiro / Prefacio de Marco Lucchesi) [SVd]