

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**GABRIELA MARIA LISBOA PINHEIRO**

**A Construção da Comicidade no Teatro de Machado de Assis**

**São Paulo  
2008**

GABRIELA MARIA LISBOA PINHEIRO

**A Construção da Comicidade no Teatro de Machado de Assis**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

**São Paulo**

**2008**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

STAMIC

Pinheiro, Gabriela Maria Lisboa

A construção da comicidade no teatro de Machado de Assis / Gabriela Maria Lisboa Pinheiro; orientador João Roberto Gomes de Faria. -- São Paulo, 2008.

130 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira) Departamento Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade da São Paulo.

1. Assis, Machado de 1839-1908. 2. Teatro realista. 3. Teatro brasileiro - comédia. 4. Literatura brasileira. I. Título. II. Faria, João Roberto Gomes de.

À minha família:  
meus pais Carminha e Joel, e minha irmã Graziela,  
amores incondicionais.

Ao Emerson,  
promessa de um futuro cheio de amor, felicidade e boas risadas.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor João Roberto Faria, pela excelente orientação, pela confiança depositada em mim e pela gentileza e generosidade, suas grandes qualidades.

Aos professores da minha banca de qualificação, Elizabeth Azevedo e Wagner Martins Madeira, pela riquíssima contribuição a esta pesquisa; e aos professores com os quais cursei as disciplinas de pós-graduação: Hélio de Seixas Guimarães, José Antonio Pasta Júnior, Gilberto Pinheiro Passos e João Roberto Faria.

Aos meus pais e à minha irmã, pelo apoio fundamental e estímulo constante.

Ao Emerson, pelo amor, pelo incentivo dado desde o início da pesquisa e pela imensa paciência, especialmente nos momentos finais do trabalho.

Às amigas Flávia Biazetto, Camile Tesche, Camila Lopes e Bibiana Almeida, e ao amigo Fúlvio Torres Flores, pela amizade e por ter tornado o período de graduação e pós-graduação tão prazerosos e divertidos.

A todos os meus queridos amigos dos tempos de colégio e que hoje estão espalhados por aí, mas sempre presentes no coração.

Às minhas tias, generosas em compreender que o tempo é cada vez menor, dificultando as visitas de que sinto tanta falta.

Aos meus colegas de trabalho e alunos, que incentivaram meu trabalho e apoiaram as ausências necessárias neste último ano.

*“Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.”*

*“... no viver tudo cabe.”*

Riobaldo, *Grande Sertão: Veredas*

João Guimarães Rosa

## RESUMO

**PINHEIRO, G. M. L. *A Construção da Comicidade no Teatro de Machado de Assis*. 2008. 130 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.**

Esta pesquisa desenvolve um estudo em torno do teatro escrito por Machado de Assis, privilegiando a análise das formas de comicidade utilizadas pelo autor em suas peças. Quatro comédias são analisadas no presente trabalho: *O caminho da porta* e *O protocolo*, publicadas em 1863, e *Não consulte médico* e *Lição de botânica*, publicadas, respectivamente, em 1896 e 1906. Além da análise formal das peças e de seus recursos cômicos, abordamos o contexto histórico e estético em que seu teatro foi escrito, o gênero do provérbio dramático - utilizado como modelo na criação das comédias estudadas - e a forma como a crítica especializada tem recebido, ao longo dos anos, a produção teatral de Machado de Assis.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; Teatro Realista; Comédia; Teatro Brasileiro; Literatura Brasileira.

## ABSTRACT

**Pinheiro, G. M. L. *The Construction of the Comical in the theatre of Machado de Assis*. 2008. 130 f. Dissertation (Masters Program) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.**

This research develops an analysis of the plays written by Machado de Assis, specially reflecting upon the comical forms used by the author in his plays. Four comedies are analyzed in this research: *O Caminho da Porta (The Way to the door)* and *O Protocolo (The Protocol)*, published in 1863, *Não consulte Médico (Don't Consult Doctors)*, published in 1896, and *Lição de Botânica (Botany Lesson)*, published in 1906. Besides analyzing the formal construction of the plays and their comic resources, we also investigate the historical and aesthetic context in which these plays were written, the dramatic proverb genre – used as a model in the creation of the comedies – and the understanding the critics built concerning Machado de Assis's theater through the years.

**Key Words:** Machado de Assis; Realist Theater; Comedy; Brazilian Theater; Brazilian Literature.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO: MACHADO DE ASSIS E O TEATRO</b>	<b>09</b>
1.1. Período de formação	12
<b>2. A RELAÇÃO ENTRE A CRÍTICA E A OBRA TEATRAL DE MACHADO DE ASSIS</b>	<b>20</b>
<b>3. ANÁLISE DAS PEÇAS <i>O CAMINHO DA PORTA</i> E <i>O PROTOCOLO</i></b>	<b>33</b>
3.1. <i>O caminho da porta</i>	35
3.1.1. Valentim	37
3.1.2. Inocência	47
3.1.3. Doutor Cornélio	52
3.1.4. Carlota	57
3.1.5. Comicidade, humor e Machado de Assis	63
3.2. <i>O protocolo</i>	66
3.2.1. Venâncio	69
3.2.2. Lulu e Elisa	72
3.2.3. Pinheiro	77
<b>4. ANÁLISE DAS PEÇAS <i>NÃO CONSULTES MÉDICO</i> E <i>LIÇÃO DE BOTÂNICA</i></b>	<b>83</b>
4.1. <i>Não consultes médico</i>	83
4.1.1. D. Leocádia	85
4.1.2. Cavalcante	89
4.2. <i>Lição de botânica</i>	94
4.2.1. Barão Sigismundo de Kernoberg	96
4.2.2. D. Helena e o casamento	103
<b>5. CONCLUSÃO</b>	<b>109</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>125</b>



## 1. INTRODUÇÃO: MACHADO DE ASSIS E O TEATRO

Machado de Assis, apesar da sua imensa e incontestável importância dentro da história da literatura brasileira, pouco é lembrado como autor teatral. Não é incomum observar que suas peças teatrais ficam muitas vezes esquecidas nos textos críticos que tratam de sua obra. A dramaturgia permanece, ainda, pouco explorada, apesar de ter estado presente em toda a trajetória do escritor.

Durante a juventude Machado esteve envolvido com o universo teatral trabalhando como crítico, escrevendo e traduzindo peças e atuando como censor do Conservatório Dramático. Em 1856, aos 17 anos, assinou seus três primeiros artigos no jornal *A Marmota Fluminense*, de seu amigo Paula Brito, apresentando algumas opiniões sobre poesia e teatro. Estreou como crítico teatral na seção chamada *Revista de Teatros* do jornal *O Espelho*, em 1859, aos vinte anos de idade. Em 1862 tornou-se censor do Conservatório Dramático, onde permaneceu por três anos. Até 1870 o autor dedicou-se quase exclusivamente ao teatro, escrevendo boa parte de suas peças.

O trabalho como crítico teatral, desempenhado pelo autor em diversos jornais cariocas, foi fundamental para que os historiadores do teatro brasileiro pudessem perceber as importantes mudanças pelas quais a dramaturgia passou na segunda metade do século XIX. Estas mudanças estão principalmente relacionadas com o embate, presenciado por Machado desde o início de sua carreira, entre as escolas romântica e realista. Este trabalho recebeu e recebe ainda muita atenção, pois representa o melhor registro crítico e histórico daquele período. A atuação como crítico e o contato com autores e artistas ligados ao teatro da época provavelmente estimularam Machado a escrever suas primeiras peças.

Temos ao todo onze peças escritas pelo autor: *Hoje avental, amanhã luva; Desencantos; O caminho da porta; O protocolo; Quase ministro; As forcas caudinas; Os deuses de casaca; Uma ode de Anacreonte; Tu só, tu, puro amor; Não consultes médico; Lição de botânica*. Machado escreveu outras obras teatrais que ficaram perdidas, como a peça *Gabriela*, representada em São Paulo em 1862 e comentada no jornal *Correio Paulistano*<sup>1</sup>. Há também textos menos conhecidos, como *Odisséia dos Vinte Anos* (inacabado), publicado em 1860 na *Marmota*. Este texto foi chamado pelo autor de “fantasia em um ato”, é uma história dialogada, “teatral”, mas pouco cênica segundo o crítico Jean Michel-Massa<sup>2</sup>. Machado escreveu ainda diversos textos com características teatrais, como é o caso de *Antes da Missa, Viver, Lágrimas de Xerxes*, ou ainda os famosos contos *Singular ocorrência e Teoria do Medalhão*. Estes textos são compostos de diálogos, mas não possuem elementos suficientes para serem considerados peças teatrais.

É curioso o fato das peças de Machado terem sido quase sempre deixadas de lado pela crítica; poucos pesquisadores abordaram de maneira mais lúcida e esclarecedora esta parte da obra do autor. É certo que, por se tratar de textos teatrais, muitos críticos talvez tenham achado mais prudente não aprofundar na análise destas obras, deixando-as para os especialistas em teatro. Isto não justifica, por sua vez, as opiniões apressadas e definitivas que muitos expressaram.

Vários estudiosos da obra de Machado de Assis que se dedicaram a analisar com cuidado suas peças apontam para equívocos da crítica e para a falta de uma observação mais criteriosa desses textos. Helena Tornquist, que mais recentemente desenvolveu importante estudo sobre a obra teatral de Machado, chama atenção para este fato:

---

<sup>1</sup> MASSA, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pág. 326. A nota sobre a representação da peça *Gabriela* foi publicada em 20 de setembro de 1862 no jornal *Correio Paulistano*, segundo Massa. Ubiratan Machado, em *Machado de Assis: roteiro da consagração*, transcreve este texto, também publicado posteriormente no *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 316.

O romance e o conto de Machado de Assis têm despertado o interesse da crítica, instigada pelo desafio permanente de textos que estão entre os melhores já produzidos na literatura brasileira. O mesmo não pode ser dito sobre as peças de teatro, uma vez que estas, em geral, ficam à margem, quando não passam completamente despercebidas dos estudiosos. O fato de Machado ter-se dedicado ao teatro no início de sua carreira, chegando mesmo a considerá-lo como seu destino literário, já seria motivo suficiente para que recebessem mais atenção.<sup>3</sup>

Também é certo que os estudos críticos estão permanentemente em construção, e é natural que a obra de Machado tenha passado por sucessivas mudanças de interpretação. Em 1969, José Aderaldo Castello iniciava seu livro *Realidade e ilusão em Machado de Assis* abordando este aspecto nos estudos da obra do autor:

Machado de Assis é o escritor brasileiro que mereceu a maior soma de estudos especializados, de atenções da crítica e do leitor. Não é de estranhar que as opiniões e interpretações a que tem sido submetido sejam controvertidas, ora satisfatórias, ora parciais e até improcedentes. Em bom número, são reincidentes. Já em vida foi exaltado e foi negado, também mereceu ensaios equilibrados e esclarecedores. E na crítica dos seus coevos, enraízam-se muitas idéias e orientações dos nossos dias, algumas ultrapassadas, outras revistas e ampliadas.<sup>4</sup>

No presente trabalho, além da análise das peças, pretendemos estabelecer um diálogo com aquilo que foi dito de mais importante e, de certa forma, decisivo sobre a obra teatral de Machado, dando continuidade a este processo de reavaliação do autor.

Estudar as peças teatrais de Machado exige, necessariamente, que observemos o contexto teatral de sua época, para que possamos analisá-las dentro de uma perspectiva histórica e estética adequada. A falta desta perspectiva parece ser a principal falha que podemos apontar nos críticos que julgaram seu teatro pouco importante ou sem qualidades

---

<sup>3</sup> TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002, pág. 19.

<sup>4</sup> CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, pág. 15.

suficientes para merecer atenção. Suas peças, quando analisadas em conjunto e tendo em vista o sistema teatral da época, ganham força e expressividade e suas qualidades se tornam mais visíveis. Portanto, a atenção a este aspecto será fundamental para o desenvolvimento da análise das peças escolhidas. Antes, vejamos sucintamente a realidade teatral com a qual Machado conviveu em sua juventude literária.

### **1.1. Período de formação**

Com a fixação da escola romântica surgem as primeiras personalidades de destaque da vida teatral brasileira: Martins Pena, Gonçalves de Magalhães e João Caetano. Martins Pena foi um dos mais importantes autores de comédia de seu tempo, deu às suas peças “cor local”, com referências ao país e especialmente aos acontecimentos da cidade do Rio de Janeiro, sendo responsável pela primeira tradição cômica teatral no Brasil. Machado de Assis, embora viesse a utilizar recursos cômicos bastante diferentes em suas comédias, reconheceu o talento e a importância deste comediógrafo em um cenário ainda carente de tradição teatral.

Gonçalves de Magalhães foi considerado nosso primeiro escritor romântico, embora sua obra (particularmente o teatro) estivesse muito ligada ao estilo neoclássico. Foi um marco a encenação da peça *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* em 1838, protagonizada por João Caetano, pois neste momento reuniam-se autor, atores e enredo que se ligavam ao Brasil e, como sabemos, o nacionalismo foi uma das mais fortes características do romantismo.

João Caetano foi o maior e mais reconhecido ator deste período, e fez dos dramas e melodramas seu principal repertório. Ele teria trazido da França o estilo “arrojado” de

interpretar, com “grande ação corporal”, explosões físicas e emocionais, diferentes do estilo cadenciado do teatro clássico<sup>5</sup>. O ator conquistou o reconhecimento de uma sociedade que encontrava no teatro não apenas uma fonte de prazer, mas uma forma de civilizar-se. Sua importância está também na maneira como contribuiu para a movimentação teatral no Rio de Janeiro, já que conseguiu estabelecer uma união entre autores, artistas e o próprio governo, que o apoiou financeiramente.

Décio de Almeida Prado, em sua *História Concisa do Teatro Brasileiro*, refere-se à importância do romantismo no cenário brasileiro, e à atmosfera de fantasia que envolvia e dava liberdade ao escritor de teatro:

O romantismo alargara na França, mestra do Brasil, a porta estreita do classicismo para que o fluxo do século XIX pudesse passar. Nada de tempo e espaços ficcionais limitados de antemão, nada de regras impostas à visão poética do escritor, nada de enredos centralizados em uma história só. O poeta, ou seja, o criador, pois esta é a raiz etimológica da palavra, deve voar na amplidão, sustentado pelas asas da imaginação, pelo dom da fantasia que lhe faculta, em princípio, todas as liberdades, as formais não menos que as de conteúdo. A arte foi feita para libertar, não para constranger.<sup>6</sup>

O aparecimento de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, em 1852, lança um novo tema e a uma nova escola na França: a escola realista. Este acontecimento gerou consequências no Brasil, especialmente nos palcos do Rio de Janeiro. A partir de 1855 o teatro romântico passa a sofrer concorrência com a escola realista através do Teatro Ginásio Dramático, criado neste ano. A importância deste teatro, inspirado no *Gymnase Dramatique* de Paris, foi a divulgação desse novo repertório, que renovou a cena teatral. Machado de Assis, assim como vários intelectuais e escritores da época, entusiasmou-se com o Ginásio Dramático e com os novos ares que este teatro trouxe para o Rio de Janeiro.

---

<sup>5</sup> PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 1999, pág. 44.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 77.

Os intelectuais e a crítica passaram então a questionar o repertório romântico e as interpretações de João Caetano, que, subsidiado pelo governo, parecia não se interessar pelas novidades que vinham da França. O maior ator deste período, à frente do Teatro São Pedro, chegou a ser acusado de colaborar para a estagnação em que o teatro se encontrava. O Ginásio Dramático começou seus trabalhos com representações de comédias de Scribe, com o objetivo de divertir uma platéia já cansada dos dramas e melodramas românticos. Essas peças não possuíam o caráter moralizador que o teatro realista buscava, mas, com a receptividade tão positiva do novo teatro, não demorou para que as comédias realistas passassem a ser o principal repertório do Ginásio. Uma das importâncias dessas comédias está também nas modificações que provocaram, como já dissemos, na cena teatral. Tais modificações se deram através da renovação cênica e de repertório (que estimulou jovens escritores como Machado de Assis), dos artistas que se destacaram trabalhando como atores e encenadores e da movimentação cultural que provocaram, em razão da rivalidade com o Teatro São Pedro, em uma cidade carente de estímulos.

A concorrência entre o Teatro São Pedro e o Ginásio Dramático durará cerca de uma década. Além das renovações técnicas, a escola realista possuía uma moralidade que agradou a sociedade burguesa de então, pois trouxe para o palco temas importantes para este público. O núcleo temático, que no drama romântico era a nação, passava a ser, no realismo, a família, afirma Décio de Almeida Prado. Segundo o crítico, o teatro realista, espelho da sociedade burguesa, “(...) devia não apenas retratar a realidade cotidiana, mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade.”<sup>7</sup> Ainda em relação aos temas e objetivos da escola realista:

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 qual dirigiam sua produção. Questões relativas à família, ao

---

<sup>7</sup> Ibidem, pág. 80.

casamento, ao trabalho, ao dinheiro, à prostituição, entre outras, foram então debatidas no palco, transformado em tribuna consagrada dos valores éticos da burguesia. Quanto a esse aspecto, são inegáveis as afinidades com a École du Bon Sens, de cujas fileiras, aliás, saiu Émile Augier, dramaturgo que nas duas fases de sua carreira foi ardoroso defensor das virtudes burguesas.<sup>8</sup>

Entre os principais escritores do Ginásio Dramático merecem destaque Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar. Este último teve uma importância decisiva na formação do jovem Machado de Assis, e por esta razão, algumas de suas idéias devem ser destacadas.

Alencar, assim como Machado, acompanhou a rivalidade entre o Teatro Ginásio Dramático e o Teatro São Pedro, deixando clara, em seus folhetins, a preferência pelo primeiro. Seu entusiasmo pela nova escola parece tê-lo atraído também para a criação dramaturgica, pois em 1857, dois anos depois do aparecimento do Ginásio, Alencar lança três peças: *O Rio de Janeiro*, *Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar* e *O Crédito*, conseguindo sucesso com as duas primeiras. Em carta a Francisco Otaviano, publicada em 14 de novembro de 1857 no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, José de Alencar fala sobre sua peça *O Demônio Familiar*, e tece importantes considerações a respeito da nova forma de se fazer comédia, comparando-a com aquelas combatidas pelos entusiastas do realismo teatral. Eis um trecho que exemplifica seus ideais:

[...] Pena, muito conhecido por suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia. Entretanto Pena tinha esse talento de observação, e essa linguagem chistosa, que primam na comédia; mas o desejo dos aplausos fáceis influenciou no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas idéias ao gosto pouco apurado da época.  
[...]

Não acho pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira; a França. [...] É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou

---

<sup>8</sup> FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1993, pág. 26.

a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral. O jogo de cena, como se diz em arte dramática, eis a grande criação de Dumas; seus personagens movem-se, falam, pensam como se fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala; não representam, vivem; e assim como a vida tem seus momentos fúteis e insípidos, a comédia, a imagem da vida, deve ter suas cenas frias e calmas.<sup>9</sup>

Seu objetivo principal era reproduzir a naturalidade na cena, de forma que os artistas pudessem representar o cotidiano da platéia burguesa. Também utilizou recursos cômicos elegantes, para não constranger a platéia. O efeito moralizador do teatro, que para ele era fundamental, também está presente em *O Demônio Familiar* e em outras peças de sua autoria, pois o teatro deveria ser um veículo de ensinamento para a platéia. José de Alencar desejava contribuir para a criação de um teatro nacional, formado por autores, textos e artistas nacionais, e criticava a preferência de muitos por peças estrangeiras, muitas vezes mal traduzidas e adaptadas para a realidade brasileira.

Machado, desde o início de sua atuação como crítico, posiciona-se da mesma forma que Alencar em relação ao teatro. É o que podemos observar nesta citação, que comenta um dos textos críticos escritos por Machado:

Favorável ao teatro utilitário, ao palco transformado em espaço para o debate de questões sociais, Machado, contrário à arte pela arte, recheou seu texto com referências ao teatro como “um canal de iniciação”, “um meio de propaganda” ou “um meio de educação pública”, aproximando-o da imprensa e da tribuna. Porém, mais insinuante e eficaz do que a palavra escrita ou falada, a palavra dramatizada é que tinha melhores condições de inocular na veia do povo “o sangue da civilização”. Um país sem literatura dramática estaria, portanto, condenado ao atraso moral e ao desconhecimento de si próprio, pois à arte é que cumpria “assinalar como um relevo as aspirações éticas de um povo – e aperfeiçoá-las, para um resultado de futuro grandioso”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> FÁRIA, João Roberto. *Idéias Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2001, pág. 470-471.

<sup>10</sup> FÁRIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1993, pág. 154.



Machado também não poupou elogios a Alencar ao comentar as peças do autor, de quem viria a se tornar grande amigo, pois enxergava nelas a realização daquilo que defendia. Mas, apesar do grande entusiasmo em relação ao teatro realista, Machado, já mais maduro e experiente, não deixou de valorizar a escola romântica, seus autores e João Caetano, especialmente pela contribuição que deram à movimentação da vida teatral da cidade.

Os anos em que as peças realistas - também conhecidas como “dramas da atualidade” - foram encenadas no Rio de Janeiro (e em que o Teatro Ginásio Dramático funcionou com maior intensidade) representaram, de acordo com os historiadores, o período de maior florescimento do teatro brasileiro no século XIX. Surgiu nesse momento um número considerável de peças e autores dramáticos, além das traduções de peças francesas que foram muito freqüentes; a França desempenhou um papel fundamental nesse período, como fonte do repertório e do modelo realista. A respeito disso, Mário de Alencar disse:

Quase não houve escritor brasileiro que não experimentasse a sua vocação para o gênero. O entusiasmo era sincero. Quem não podia compor obra original contentava-se em traduzir as recentes produções chegadas da Europa. Em todos era o mesmo empenho de criar um teatro nacional.<sup>11</sup>

É nesse ambiente de entusiasmo e renovação que Machado de Assis começa seu trabalho com o teatro. O autor desenvolveu suas idéias teatrais segundo modelos franceses, especialmente de autores como: Dumas Filho, Théodore Barrière, Émile Augier e Octave Feuillet. Esses escritores desejavam renovar o teatro francês, dando conta das transformações pelas quais a sociedade e a arte passavam. Além disso, Machado assistiu ao surgimento de um número razoável de peças e autores brasileiros, que certamente o estimularam e despertaram seu interesse pelo teatro.

---

<sup>11</sup> ALENCAR, Mário de. “O teatrólogo”. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pág. 252.

O contato de Machado com as peças realistas se deu através do Teatro Ginásio Dramático, dirigido por Furtado Coelho, amigo do escritor e figura de grande importância nas modificações iniciadas nos palcos realistas. Machado passou a conviver com artistas e com o meio artístico de sua época; a corte desejava o cosmopolitismo, ir ao teatro representava, de certa maneira, aproximar-se deste objetivo. Seus textos críticos deixaram registrados, entre outras coisas, suas preferências estéticas e o profundo sentimento que possuía da necessidade de se ter um teatro nacional consistente, que pudesse servir como guia para a sociedade. O pensamento crítico do autor e de outros críticos importantes estará presente ao longo deste trabalho, ajudando a compreender melhor as peças e contextualizando-as de maneira mais adequada.

Machado de Assis, assim como muitos outros escritores de seu tempo, também iniciou seu trabalho como escritor de teatro traduzindo peças de autores franceses. Tal hábito supria de certa forma a falta de um conjunto necessário de peças teatrais nacionais. Esse exercício também possibilitou ao autor um contato direto com o repertório francês, que o influenciou e colaborou nas escolhas estéticas para seu trabalho como dramaturgo. Helena Tornquist chama atenção para este fato:

Um exame dos escritos dessa fase evidencia que a tradução representou para o jovem escritor a porta de entrada para o mundo do teatro: a tarefa de traduzir textos do repertório francês constituiu efetivamente uma abertura de horizontes, permitindo-lhe o contato com a dramaturgia e com os nomes mais representativos do teatro francês, identificados com a modernidade.<sup>12</sup>

Machado via, certamente, a constante necessidade da crítica e da produção teatral para a formação de uma literatura dramática nacional. Acreditava que a arte dramática aperfeiçoaria e conduziria as aspirações de uma nação, e contribuiria para o desenvolvimento do espírito e a unidade do país. Foi nesse período de efervescência que aparecem as primeiras peças do autor.

---

<sup>12</sup> TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002, pág. 81.

Na fase posterior, principalmente depois do começo de 1870, o trabalho do escritor tomará novos rumos, onde o teatro terá uma importância secundária, mas nunca será abandonado por completo. As razões que o levaram a deixar o teatro em segundo plano foram abordadas com frequência pela crítica, e serão discutidas na conclusão deste trabalho.

## 2. A RELAÇÃO ENTRE A CRÍTICA E A OBRA TEATRAL DE MACHADO DE ASSIS

“Envolver-se com o teatro de Machado de Assis implica em duplo risco. Significa, por um lado, enfrentar a palavra crítica da tradição que o cristalizou como pouco afeito à cena, isto é, não teatral. Por outro lado, determina combater o costume, mais antigo ainda, de deixar as coisas como estão; pois, afinal, os argumentos de autoridade são como as sólidas portas de madeira de lei, trancadas a sete chaves. Mas, não se lê Machado de Assis impunemente. Toda esta malha que compõe o frágil tecido da nossa leitura histórica torna-se visível e permanece, desafiadoramente, no conjunto da obra.”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o teatro das convenções*. Rio de Janeiro: Uapê, 1997, pág. 13.

Machado de Assis, ao publicar *Ressurreição*, seu primeiro romance, gozava de bom prestígio no meio literário em que vivia. O autor, que contava trinta e três anos, já havia escrito a maior parte de suas peças teatrais, além de já ter atuado como poeta, crítico teatral, censor dramático e tradutor de peças estrangeiras. Seu primeiro reconhecimento veio, portanto, pela contribuição como poeta e homem de teatro.

Desde a iniciação de Machado como dramaturgo, a crítica em torno de suas peças tem sido bastante variada, e é fácil observar como ela é pouca se comparada aos trabalhos que tratam de seus melhores contos e romances, além de serem quase sempre superficiais. Poucos se dedicaram a aprofundar na análise de suas peças, e apenas recentemente temos observado uma maior atenção ao seu teatro. Ao iniciarmos este trabalho de análise não poderíamos deixar de mencionar algumas importantes considerações que foram feitas sobre o teatro de Machado de Assis, pois além de indicarem por que suas peças foram muitas vezes desprezadas por parte da crítica, permitem que possamos refletir sobre possíveis equívocos. É claro, também, que muitas são estimuladoras, e permitirão uma análise mais esclarecedora de suas peças nos capítulos seguintes.

É necessário começar pela famosa carta que Quintino Bocaiúva enviou para Machado. Uma análise mais detalhada e criteriosa desta carta é fundamental, porque foi nela que muitos críticos se apoiaram para explicar (ou apenas justificar) a falta de qualidade de suas peças, deixando assim de dar a devida atenção a esta parte da obra do autor. Entender os equívocos cometidos por Quintino, e por sua vez os possíveis erros de interpretação da própria carta por parte da crítica podem desmistificar determinadas opiniões que mais parecem “sólidas portas de madeira de lei”, como sugeriu Cecília Loyola.

Na carta, Quintino se pronunciava a respeito de *O caminho da porta* e *O protocolo*, duas peças que estão entre as primeiras obras teatrais escritas por Machado. Esta carta era uma resposta ao autor, que (também em carta) pedia as opiniões do amigo a respeito das duas

comédias. As cartas foram publicadas em 1863, juntamente com as peças. Quintino aborda vários aspectos nos textos de Machado, mas as idéias de que aquelas duas comédias representavam ainda “um ensaio”, valiosas apenas como “artefatos literários”, peças para “serem lidas e não representadas” se tornaram quase que verdades definitivas dentro da crítica machadiana<sup>14</sup>. Quintino fazia referência à falta de teatralidade<sup>15</sup> e também de “idéias” mais sérias, originais e completas nas duas peças de Machado, construídas de acordo com o modelo dos provérbios dramáticos.

O autor da carta certamente tinha em mente a comédia realista ao fazer esta análise, gênero valorizado e cultivado pelo próprio Quintino. Estabelecer, mesmo que indiretamente, uma comparação entre as comédias realistas e os provérbios escritos por Machado foi possivelmente o equívoco maior. Embora guardem algumas semelhanças com a comédia realista (por tratarem de temas semelhantes, desenvolvidos em um ambiente culto e elegante), os provérbios são peças que não aprofundam os conflitos tratados em seus enredos. Além disso, a teatralidade não é uma característica forte nos provérbios, todo o desenvolvimento da história acontece através dos diálogos entre as personagens, razão pela qual o tratamento com a linguagem é tão importante nesse gênero. Pensando nas diferenças formais e no tratamento dos temas entre os provérbios e as comédias realistas, talvez encontremos uma justificativa favorável para Machado em relação às críticas feitas na famosa carta. A falta de idéias mais sérias e de dramaticidade apontada por Quintino pode ser justificada, portanto, em razão da escolha que Machado fez ao optar pelos provérbios, gênero, aliás, que o autor irá cultivar até suas últimas peças. É necessário ainda dizer que, embora o tratamento do tema seja diferente nos dois gêneros, o caráter moralizador tão defendido pelos simpatizantes do teatro realista

---

<sup>14</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 125-127.

<sup>15</sup> Segundo David Ball, “Teatral é algo que retém os espectadores no teatro: agudo suspense, interesse vivo, grande diversão, importância poderosa, sentimento profundo. (...) Teatral é o oposto de enfadonho.” BALL, David. *Para trás e para frente*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pág. 57-58.

também está presente nas peças de Machado, especialmente em *O protocolo*. Esta questão, também não observada por Quintino, será tratada durante a análise da peça.

Além de não perceber as diferenças entre as comédias realistas e os provérbios dramáticos, boa parte da crítica acabou por, descuidadamente, relacionar as idéias de Quintino a toda a produção teatral de Machado. Valdemar de Oliveira observa que:

Essa carta, que se referia exclusivamente às duas peças então editadas, continua a ser inserida em edições posteriores, como a de 1910, quando a ela se juntam outras produções de Machado sobre as quais semelhante parecer pecaria por excessivo.<sup>16</sup>

Valdemar de Oliveira não só aponta para o olhar equivocados da crítica, como mostra um erro do próprio Quintino. Ele não soube reconhecer nas duas peças o afastamento que Machado teve dos processos de criação teatral então vigentes: “O seu espírito, pois, não poderia alcançar a contribuição que aquelas duas peças, despretensiosas na aparência e na destinação que o autor lhes dava, traziam ao rejuvenescimento da cena nacional, ainda pejada de soturno lances peripatéticos.”<sup>17</sup> Ou seja, Quintino não reconheceu as diferenças e semelhanças entre os provérbios do autor e as comédias realistas, assim como a contribuição de Machado na renovação da cena teatral.

Esta carta tem sido citada e analisada por vários estudiosos, como Jean Michel-Massa. No comentário feito pelo crítico francês está presente a questão da forma inapropriada de se interpretar as duas comédias de Machado comparando-as ao teatro realista, assim como a importância de analisá-las de acordo com sistema teatral da época. O crítico diz:

Sem dúvida, do ponto de vista da concepção de teatro que Bocaiúva e Machado de Assis defendiam, as duas peças foram condenadas. Bocaiúva constatou que seu amigo não escreveu comédias morais, sociais, populares, numa palavra “comprometidas”, segundo o modelo traçado por Dumas Filho e de acordo com

---

<sup>16</sup> OLIVEIRA, Valdemar. *Eça, Machado, Castro Alves, Nabuco... e o Teatro*. Recife: Imprensa Universitária, 1967, pág. 40.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 41

as idéias de Victor Hugo. Em relação a esta ideologia é que as peças de Machado de Assis se mostram sem valor. (...) A crítica de Bocaiúva, muito severa, embora plena de encorajamentos atenuantes, deve ser apreciada à maneira da teoria do teatro que vigorava na época. Equivale isto a dizer que estas peças têm algum valor em relação a outra concepção de teatro? Com efeito, ao lado das peças “comprometidas”, há o “anfiteatro” da época, o teatro dos provérbios. (...) As obras do gênero, cujos mestre são, no século XIX, Feuillet e Musset, têm outra densidade.<sup>18</sup>

As palavras de Quintino parecem ter sido de fato definitivas para muitos críticos. É o que podemos observar em *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi. O crítico, que indiscutivelmente se tornou um dos maiores especialistas na obra de Machado de Assis, tece algumas poucas opiniões a respeito das peças teatrais do autor no capítulo dedicado ao teatro daquele período:

Das primeiras comédias de Machado de Assis disse Quintino Bocaiúva ao próprio autor que lhe pedira um parecer franco: “são para serem lidas e não representadas”. Era opinião sensata que o tempo confirmou, pois, fora dos salões onde estream, as peças do nosso maior romancista quase não voltariam a recitar-se. (...) A precocidade da experiência, se deu ao futuro narrador um bom manejo do diálogo, foi nociva ao dramaturgo que cedo se viu preso a esquemas de convenção mundana e semi-romântica, só de raro em raro superados nas melhores comédias, *Quase Ministro* e *Os Deuses de Casaca*. O desvencilhamento que se opera nessas obras deve-se, porém, antes à finura do observador dos costumes políticos que a uma possível evolução formal do escritor dramático.<sup>19</sup>

Certamente que a confirmação das idéias de Quintino se dá aqui mais por uma desatenção às características próprias do teatro, e mais especialmente dos provérbios dramáticos. Como dissemos (e ainda voltaremos a esta questão), os provérbios eram peças que de fato possuíam pouca movimentação cênica, estavam apoiados mais em diálogos, e por

---

<sup>18</sup> MASSA, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pág. 326.

<sup>19</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, pág. 242.



isso pareciam mais “literários” do que “teatrais”. Em relação ao tempo ter confirmado este fato já podemos dizer com segurança que não é verdadeiro, o próprio Musset já foi considerado, em seu tempo, não “representável”. Hoje, como mostraremos mais adiante, o problema da falta de dramaticidade nestes textos (se é que podemos chamar de problema) é resolvido nas mãos de bons diretores. Acreditamos também que suas últimas peças, ainda escritas de acordo o modelo dos provérbios, apresentaram melhores resultados formais e cênicos, como tentaremos mostrar à frente.

Ao contrário do que normalmente se pensa, as peças de Machado voltaram a ser recitadas com sucesso. É o caso da encenação de *O Protocolo*, realizada no final da década de 1950 pelo Teatro Cacilda Becker, e comentada por Gilda de Mello e Souza:

As experiências teatrais de Machado de Assis, quase todas de mocidade, parecem à simples leitura desprovidas da centelha que permite num texto prever o bom espetáculo. É verdade que os recursos, de que lança mão hoje em dia um diretor, talvez conseguissem salvar o tom excessivamente literário do diálogo, a monotonia de construção das cenas e a banalidade da situação. Mas como reagiria uma platéia pouco afeita ao teatro, ante uma comédia tão inatural, onde, ao que sabíamos, o diretor havia acentuado pela estilização todos os traços do artificialismo? A representação valeu por um teste: no palco, a peça se revelou extremamente teatral, e o público reagiu de maneira exemplar a todos os achados da direção. Os que a tinham lido antes e a supunham muito frágil, concluíram surpresos que o êxito fora apenas de Ziembinski. (...) Mas, ao meu ver, o que fez da direção d’*O Protocolo* um grande êxito foi, justamente, o fato de, percebendo-lhe as deficiências, ter sabido retirar do próprio texto e do próprio Machado os elementos que possibilitaram a vitória.<sup>20</sup>

É interessante notar nesta citação que Gilda de Mello e Souza reconhece estar não apenas na direção da peça, mas no próprio texto (e em seu autor) o mérito que conferiu a *O protocolo* o sucesso da representação, já que Ziembinski soube aproveitar e reforçar as

---

<sup>20</sup> MELO E SOUZA, Gilda. "Machado em cena". In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pág. 117-118.

qualidades do texto de Machado. Para não mais nos estendermos na análise da carta de Quintino (que voltaremos a citar durante a análise das peças), continuemos nosso percurso de observação do que foi dito de mais expressivo sobre o teatro machadiano. Mário de Alencar, em 1909, escreveu um texto intitulado *O teatrólogo*, que foi publicado pela editora Nova Aguilar no volume de peças teatrais do autor. Neste texto, Mário de Alencar diz que, entre 1860 e 1870, não houve quem revelasse “verdadeiro engenho” dramático, embora tenha sido um período com uma produção dramática notável pelo “número” e “não raro pela qualidade” dos textos. Ele diz que o caso de Machado de Assis era típico:

Ninguém mais do que ele possuía as qualidades ou condições capazes de suprir algum dom de que carecesse: tinha o engenho forte, a pertinácia do esforço, a leitura dos mestres, a constância do estudo, a vontade de produzir, o gosto apurado, o conhecimento da língua, a habilidade de observar e generalizar. Pois em todos esses elementos ele não pôde adquirir o talento dramático. Ele próprio o sentiu e reconheceu; mas nos primeiros anos de moço parecia confiar na ação da sua vontade e na continuidade do trabalho. E a sua ambição nesse tempo era a obra do teatro.<sup>21</sup>

Mário de Alencar, apesar de reconhecer algumas das qualidades notáveis de Machado de Assis, incorre em um erro de avaliação. Quando diz que Machado “sentiu” e “reconheceu” a falta de talento dramático, Mário de Alencar possivelmente se refere à carta endereçada a Quintino Bocaiúva, a propósito de *O caminho da porta* e *O protocolo*. Na carta, o autor diz: “Tenho o 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 o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurarei e procuro fazer.” Mais adiante, o autor ainda diz: “Tão difícil me parece este gênero literário, que, sob as dificuldades aparentes, se me afigura que outras haverão menos superáveis e tão sutis, que

---

<sup>21</sup> MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, v. 3, pág. 1135.

ainda as não posso ver.”<sup>22</sup> Machado tinha então 23 anos, e viria a escrever outras peças de melhor qualidade. Portanto, este “reconhecimento” da falta de talento dramático, se é que assim o podemos considerar, se aplicaria apenas ao momento em que o autor acabava de escrever duas de suas primeiras peças. Além disso, Mário de Alencar não foi capaz de observar qualidades nas peças de Machado, o que tentaremos mostrar neste trabalho. Machado de Assis, de fato, não se dedicou ao trabalho como dramaturgo da maneira como parecia desejar quando jovem, e a razão pode não estar na idéia de que lhe faltava talento. O autor deu continuidade ao seu trabalho como escritor de peças de teatro, sem grandes pretensões, é certo, mas com cuidado e permanecendo fiel ao estilo e às opções formais da mocidade.

Mais tarde, José Veríssimo, importante historiador da literatura brasileira, também falou da obra teatral de Machado de Assis em sua *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1916:

Fizera teatro não só porque o momento, o de maior florescimento do nosso, lho acoroçoava, mas por gênero que o atraía, cuidando que nas qualidades para ele se apurariam com o tempo e o trabalho. [...] uma porção de dons somemos, mas essenciais ao bom sucesso na arte inferior que é o teatro, faltavam a Machado de Assis. No teatro nunca pôde ele passar de composições ligeiras, ao gosto de “provérbios” franceses, sainetes, contos porventura espirituosamente dialogados, algumas encantadoras de graça fina e elegante estilo, mas sem grande valor teatral.<sup>23</sup>

Tudo, porém, não passava de um ato, excelente como literatura amena para deleitar-nos uma hora, mas sem a ação, a força, a emoção que deve trazer a obra teatral.<sup>24</sup>

Assim como Mário de Alencar, José Veríssimo aponta a expectativa que Machado tinha, na juventude, de que o tempo e o esforço colaborariam para que ele se tornasse um

---

<sup>22</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 126.

<sup>23</sup> VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954, pág. 345.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 358.

grande autor teatral. Mas, talvez a melhor observação que podemos fazer a partir desta citação de Veríssimo é a visível desvalorização do provérbio dramático (escolhido por Machado como modelo para a maioria de suas peças) em relação aos gêneros que provavelmente o crítico considerava os verdadeiramente dignos para a realização da obra teatral. Mais uma vez é possível que José Veríssimo tivesse em mente a alta comédia realista, que ganhou espaço e admiradores na segunda metade do século XIX, e que Machado de Assis tanto valorizou. Certamente, esse juízo de valor a respeito dos provérbios feito pelo crítico colaborou para a desvalorização da obra teatral do autor. Além disso, de maneira semelhante a Quintino Bocaiúva, José Veríssimo também menciona o valor de suas peças como realizações literárias, mas ainda sem as qualidades necessárias para serem levadas ao palco. O problema da adequação das peças do autor para o palco (que pode ser justificado através das características próprias do provérbio dramático) representa um das questões mais apontadas pelos críticos que se apegaram às idéias de Quintino. Entretanto, esta questão já foi desmistificada por críticos especializados em teatro, que serão ainda citados neste capítulo e em outros momentos oportunos do trabalho.

Décio de Almeida Prado publica, em 1955, *A evolução da literatura dramática*, que faz parte do livro *A literatura no Brasil* de Afrânio Coutinho. Percebemos então uma outra visão sobre a obra teatral de Machado:

As suas duas primeiras comédias, *O caminho da porta* e *O protocolo*, apesar de pouco significativas, surgem como verdadeiros milagres de finura e simplicidade quando comparadas à turgidez declamatória então em moda. (...) Não representam ainda o melhor Machado, mas já revelam a sua inteligência, a sua graça subjacente, o seu gosto característico pela parábola (...). (...) Não – está claro – que seu teatro restante seja de qualidade inferior. Ao contrário, uma peça como *Lição de Botânica*, por exemplo, é uma pequena obra prima de humor romântico, de ironia e delicadeza sentimental.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> PRADO, D. A. “A evolução na Literatura Brasileira”. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1955, pág. 271.

A visão diferenciada de Décio de Almeida Prado talvez se dê pela vantagem histórica de poder observar as diferenças das peças de Machado com o teatro que se fazia no Brasil, algo que certamente não passou despercebido pelo público leitor e expectador da época, já que o que se buscava era justamente este afastamento. O crítico também possui, é claro, uma visão mais apurada das qualidades (maiores do que nas primeiras peças) que podemos encontrar em *Lição de Botânica*, última peça escrita pelo autor.

Joel Pontes, observando a falta de estudos sobre a obra teatral de Machado de Assis, escreve, em 1958, *Machado de Assis e o Teatro*. A página inicial de seu livro nos parece pouco estimuladora, mas chama atenção para a necessidade do estudo das peças de Machado: “O certo é que o estudo de Machado de Assis como teatrólogo é inglório. Desmonta uma obra sem brilho, muito longe daquelas perfeições que a crítica já adjetivou, consagradoramente, como *machadianas*. Não obstante, é um trabalho necessário”.<sup>26</sup> Esta necessidade Joel Pontes justificará de diversas maneiras. No início de seu livro, o crítico vê a importância do estudo das peças de Machado porque elas já anunciam o escritor futuro, aquele dos consagrados contos e romances, e completa: “É nisto que vejo a importância do estudo do teatro de Machado de Assis. E mais ainda: na obra pela obra e na relação com a literatura dramática de então, no Brasil.”<sup>27</sup> Mais adiante, o crítico reafirma a idéia sobre a influência do teatro nas obras futuras: “Só paga a pena de estudá-la a melhor compreensão da evolução estética do autor – e neste particular é importante não esquecer o espaço de tempo que o teatro ocupa em sua vida literária.”<sup>28</sup> É possível notar certa contradição nos argumentos apresentados pelo autor, que dirá ainda que este teatro, simplesmente por pertencer a Machado de Assis, já merece atenção. Esse último argumento também foi defendido por outros críticos, como Valdemar de Oliveira, que lembrou o que Afrânio Peixoto já havia dito a respeito de

---

<sup>26</sup> PONTES, Joel. *Machado de Assis e o Teatro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, pág. 11.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 13.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 41.

*Gonzaga e a Revolução de Minas*, de Castro Alves : “De um homem de gênio que tanta influência exerceu no seu tempo, e além dele, nada é descurioso”.<sup>29</sup>

Embora um pouco contraditório ou confuso em suas afirmativas, as razões apresentadas por Joel Pontes para justificar o estudo da obra teatral de Machado de Assis são válidas, mas o que nos interessa aqui é (aproveitando as palavras de Joel Pontes) o estudo da “obra pela obra”, e “na relação com a literatura dramática de então”.

Ruggero Jacobbi, italiano que viveu no Brasil e atuou como diretor, professor e crítico teatral, oferece uma boa contribuição a respeito do teatro de Machado de Assis, em seu livro *O espectador Apaixonado*, de 1962:

O teatro brasileiro da época de Gonçalves Dias não merecia um Gonçalves Dias, assim como o teatro brasileiro do tempo de Machado não mereceu um Machado de Assis. A crítica literária, singularmente apressada e injusta neste ponto, chegou à conclusão de que nem Gonçalves Dias nem Machado de Assis possuíam vocação para o teatro. A verdade é que hoje, quando temos do ponto de vista do espetáculo: ator, encenador, cenografia – um teatro de nível internacional, basta a apresentação de *Leonor de Mendonça* ou da *Lição de Botânica*, no teatro e na TV, no Rio e em São Paulo, para causar espanto num público mais que desconfiado.<sup>30</sup>

A experiência de Ruggero Jacobbi como diretor de teatro e cinema pôde transformar alguns dos aspectos negativos apontados pela crítica machadiana, em relação às peças do autor, em problemas que podem ser solucionados quando trabalhados no palco. Muito do que se falou a respeito das peças de Machado, como já dissemos anteriormente, foi justamente o que Quintino havia apontado em sua carta: “suas comédias são para serem lidas e não representadas”. A falta de ação dramática e a concentração de diálogos poderiam fazer com

---

<sup>29</sup> OLIVEIRA, Valdemar.. *Eça, Machado, Castro Alves, Nabuco... e o Teatro*. Recife: Imprensa Universitária, 1967, pág. 31.

<sup>30</sup> JACOBBI, Ruggero. *O espectador apaixonado*. Porto Alegre: Publicação do curso de Arte Dramática / Universidade do Rio Grande do Sul, 1962, pág. 53.

que estas peças não obtivessem sucesso quando levadas ao palco, opinião desmistificada por Ruggero Jacobbi, e também por outros críticos, como Gilda de Melo e Souza.

Lúcia Miguel Pereira em seu famoso capítulo que desvenda com precisão a psicologia por trás do pensamento do autor e de suas personagens, em *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção, de 1870 a 1920*, dedica apenas algumas linhas ao teatro de Machado:

Há uma singular unidade na obra toda – contos, romances e crônicas, porque seu teatro, muito abaixo do resto, não deve ser levado em conta – desse homem que escreveu tanto e durante tanto tempo, sempre fiel a si mesmo, à sua descrença no destino e na natureza humana, à sua crença na arte.<sup>31</sup>

Comparar a qualidade de seu teatro aos seus melhores textos em prosa pode de fato causar certa frustração a algumas pessoas. As obras que o consagraram definitivamente dentro da literatura brasileira provavelmente estão entre as melhores já produzidas em língua portuguesa e quem sabe em qualquer outra língua (como tem sido sugerido por alguns críticos estrangeiros) e claro, seu teatro não alcança tamanha representatividade. Este tipo de comparação não favorece seu teatro, mas ao mesmo tempo não se justifica, pois suas obras teatrais não só têm qualidades como também possuem grande importância para a história do teatro brasileiro, especialmente do século XIX. Parece ser difícil para parte da crítica machadiana considerar que a figura genial que reconhecemos em Machado de Assis também tenha produzido obras de menor alcance (e aí acrescentamos alguns romances e contos, além da poesia, também pouco estudada) quando comparadas a *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou *Dom Casmurro*.

Como já se afirmou no início deste trabalho, as peças de Machado devem ser analisadas dentro do sistema teatral da época, e certamente aí elas ganham pontos. Além disso, deixar de lado o estudo de determinadas obras acarretaria prejuízos para a avaliação do

---

<sup>31</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950, pág. 101.

conjunto da obra do autor. É o que sugere Lúcia Granja, em seu livro *Machado de Assis, escritor em formação*:

Se acreditássemos, como já o fizeram alguns estudiosos de Machado, que os primeiros anos de sua carreira não produziram textos de valor literário suficiente, certamente deixaríamos de desvendar alguns dos mistérios que nos inquietam e propõem que tentemos conhecer os meandros pelos quais se desenvolveu o estilo literário do escritor.<sup>32</sup>

Além dos autores citados, outros críticos machadianos voltaram a falar sobre sua obra teatral, dedicando-lhe maior ou menor atenção; ao longo da análise das peças traremos suas idéias mais relevantes. Entre eles merecem destaque Cecília Loyola e Helena Tornquist, que produziram trabalhos mais completos e fundamentais a respeito destes textos teatrais, além de Jean Michel-Massa, que realizou importante estudo sobre a juventude do autor. Além deles, historiadores do teatro brasileiro também passaram pela dramaturgia de Machado de Assis, reconhecendo com mais justiça suas qualidades e problemas.

---

<sup>32</sup> GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação*. São Paulo/Campinas: FAPESP/Mercado das Letras, 2000, pág. 12.



### 3. ANÁLISE DAS PEÇAS *O CAMINHO DA PORTA E O PROTOCOLO*

No estado atual das coisas, 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.<sup>33</sup>

As peças teatrais de Machado de Assis, quando vistas em conjunto, revelam uma fidelidade nas opções formais, feitas pelo autor, para conferir comicidade às suas histórias e personagens, especialmente na linguagem utilizada por elas. Serão justamente estas formas de comicidade, constantemente presentes em suas peças, que serão analisadas neste capítulo.

Quando comparamos os recursos cômicos presentes em suas primeiras peças com aqueles utilizados nas peças escritas já no fim de sua vida, percebemos como o autor foi consciente nas escolhas estéticas da mocidade. Estas escolhas foram importantes porque representaram o esforço de um jovem escritor que já considerava superada a escola romântica e os modelos cômicos largamente utilizados por escritores como Martins Pena. As peças de Machado de Assis contribuíram positivamente neste processo de transição entre o teatro romântico e o teatro realista, como veremos ao longo deste trabalho. Foram escolhidas quatro peças para a análise, duas escritas no início de sua carreira como escritor (*O caminho da porta* e *O protocolo*) e duas que já estão entre seus últimos trabalhos (*Não consulte médico* e *Lição de Botânica*).

---

<sup>33</sup> Artigo escrito por Machado de Assis e publicado em *A Marmota*, no dia 23 abril de 1858. Fonte: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pág. 111.

*O caminho da porta* é certamente inspirada em *É preciso que uma porta esteja aberta ou fechada* de Alfred de Musset e foi encenada no Ateneu Dramático em setembro de 1862 e publicada em 1863. Antes dela Machado já havia escrito *Hoje avental, amanhã luva* (imitação da comédia francesa *Chasse au Lion*, de Gustave Valtier e Émile de Najac) e *Desencantos*, primeira peça de autoria própria, além de ter realizado traduções de peças estrangeiras. *O caminho da porta* foi publicada juntamente com *O Protocolo* (também encenada no Ateneu Dramático em 1862), e estas foram as duas primeiras peças encenadas do jovem escritor. *O protocolo* será a segunda peça analisada neste capítulo.

A escolha das duas peças se dá por algumas razões. Primeiramente porque elas fazem parte das primeiras obras teatrais escritas por Machado, e já nos mostram os passos iniciais dados pelo autor e suas escolhas no campo estético. A segunda razão estaria no fato de que estas primeiras peças, colocadas ao lado das últimas, formarem um conjunto que revela como o autor se manteve fiel às escolhas da mocidade.

O fato de Machado não ter abandonado o teatro e, além disso, ter-se mantido fiel às primeiras escolhas formais e estilísticas, mostra-nos como podem ser frágeis as opiniões críticas de que o autor, independentemente de sua qualidade como dramaturgo, não teria saído da “experimentação” no campo teatral.

Apesar das evidências reveladas pela cronologia de sua obra, dado o desequilíbrio da qualidade entre a épica e a dramática, a crítica relativa a Machado de Assis incorreu, de modo geral, em equívoco ao ignorar as suas atividades como crítico teatral, censor e dramaturgo, e ao concentrar a atenção em seus romances, contos e crônicas, sugerindo, dessa forma, o abandono da dramaturgia, que não aconteceu. Aliás, Machado, ao contrário de muitos contemporâneos seus, notadamente José de Alencar, não foi dos que exercitaram a dramaturgia como etapa preparatória do romancista, tendo com ela convivido durante toda a sua carreira literária.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> RIBEIRO, M. A.; GUINSBURG, J. "Machado de Assis e suas controversas figuras". In: GUINSBURG, J. *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: Edusp, 1992, pág. 197.

Na conclusão final deste trabalho faremos uma reflexão a respeito das possíveis razões que levaram Machado a continuar a escrever peças seguindo os mesmos modelos e utilizando as mesmas formas de comicidade.

### **3.1. *O caminho da porta***

*O caminho da porta*, composta por um ato, trata da disputa de dois pretendentes ao amor de uma mulher. Os pretendentes são: Valentim e Inocência; Carlota é a jovem viúva cortejada. Há ainda outra personagem, Doutor Cornélio, um ex-petendente de Carlota e figura fundamental no desenvolvimento da peça. Esta temática da disputa amorosa se repetirá em boa parte da produção teatral de Machado de Assis, assim como o universo onde se passa a história, a elegante e culta sociedade carioca de meados do século XIX.

A comicidade mais marcante nas peças de Machado, como é o caso de *O caminho da porta*, é aquela ligada à linguagem. Esta era uma característica evidente nas peças criadas de acordo com o gênero dos provérbios dramáticos, adotado nesta pequena comédia. Os provérbios tiveram sua origem e foram muito populares nos salões aristocráticos franceses da segunda metade do século XVII. Eles funcionavam como um entretenimento intelectual, em que amadores encenavam um provérbio popular para que sua platéia o adivinhasse. Estas pequenas peças eram compostas por poucas cenas, e toda sua dramaticidade e conteúdo eram concentrados nos diálogos, por isso a comicidade presente neste gênero dramático desenvolvia-se principalmente na linguagem utilizada por suas personagens<sup>35</sup>. Voltaremos a falar sobre os provérbios dramáticos ao longo do trabalho.

---

<sup>35</sup> BRENNER, Clarence D. *The french dramatic proverb*. Berkley, California, 1977.

Henri Bergson tratou, em *O Riso*, das possibilidades de se construir a comicidade através da linguagem:

Poderíamos dizer que a maioria das palavras apresenta um sentido físico e um sentido moral, conforme a tomemos em seu sentido próprio ou figurado. Toda palavra começa designando um objeto concreto ou uma ação material, mas pouco a pouco seu sentido pode espiritualizar-se em relação abstrata de uma idéia pura. Portanto, se nossa lei for conservada aqui, deverá assumir a forma seguinte: obteremos efeito cômico se fingirmos entender uma expressão no seu sentido próprio quando ela é empregada no sentido figurado. Ou ainda: quando nossa atenção se concentra na materialidade de uma metáfora, a idéia expressa se torna cômica.<sup>36</sup>

Podemos, dessa forma, colocar dentro deste processo observado por Henri Bergson todas as formas de ironia, chistes, trocadilhos, todos próprios da linguagem cômica. Um outro recurso, que também pode estar ligado à linguagem, será muito utilizado por Machado: a paródia.

A qualidade ou o tipo de linguagem é também indissociável do perfil psicológico e humano que cada personagem apresenta, por isso é impossível analisar os recursos cômicos da linguagem sem pensar, ao mesmo tempo, no caráter ou perfil de cada uma. Henri Bergson também trata, no mesmo livro, daquilo que chamou de “comicidade de caráter”, que se forma naquelas personagens que apresentam uma “rigidez” em suas ações. A rigidez está ligada ao comportamento, sempre o mesmo, da personagem em relação ao ambiente em que vive, ao comportamento das demais personagens e também em relação ao comportamento que os expectadores esperam dela.

A causa da rigidez por excelência é esquecer-se de olhar em torno de si e sobretudo para si: como modelar-se a pessoa pela pessoa do outro se ela não começa por tomar conhecimento dos outros e também de si mesma? Rigidez,

---

<sup>36</sup> BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pág. 85.

automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpreta, e é de tudo isso que é feita a comicidade de caráter.<sup>37</sup>

A mecanização, portanto, do comportamento de uma personagem (que foge àquele esperado e considerado ideal pelas demais personagens e pelos espectadores) consiste em um forte traço de comicidade. Esta rigidez ou mecanização pode ser a simples repetição de um atitude (a personagem não sabe agir de maneira diferente e de acordo com as situações em que se encontra), pode ser a constância de um comportamento que destoa do ambiente ou contexto em que vive, ou ainda a repetição de movimentos e ações já conhecidos pelas demais personagens e espectadores. Em *O caminho da porta*, Valentim é a personagem da qual podemos tirar os melhores traços cômicos. Verificaremos como Machado de Assis constrói a comicidade nesta personagem, que já revela em seu nome os traços característicos de sua personalidade.

### **3.1.1. Valentim**

Valentim, como o próprio nome diz, encarna um valente e incansável conquistador. Sua personagem é construída ao longo da peça de forma a conduzir o leitor ou espectador ao universo da literatura romântica. A linguagem e atitudes românticas colocadas dentro do contexto de *O caminho da porta* tornam esta personagem naturalmente cômica. É importante lembrar que esta peça, feita de acordo com o modelo dos provérbios dramáticos, dialogava em muitos aspectos com o teatro realista que começava a se desenvolver nos meios teatrais da época. Este novo modelo teatral, iniciado com *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas

---

<sup>37</sup> Ibidem, pág. 110.

Filho, se distanciava bastante dos dramas e melodramas românticos, e das comédias que utilizavam recursos do baixo cômico. O repertório realista pretendia colocar em cena questões morais e sociais importantes para a burguesia, fazendo um retrato verdadeiro da sociedade burguesa, de seus costumes e ideais. Os provérbios dramáticos não possuíam o mesmo objetivo de discutir com profundidade questões morais, sua moralidade era mais sutil, mais irônica, menos imediatista que a comédia realista. Mas os provérbios se desenvolviam no mesmo ambiente burguês, culto e elegante; evitavam, como no teatro realista, o exagero, a sentimentalidade, o melodrama, as situações violentas. Os recursos cômicos dos provérbios também se pareciam com os da comédia realista, uma vez que provocavam uma discreta e elegante comicidade.

Os provérbios dramáticos usavam personagens da vida diária e situações que retratavam o cotidiano da vida burguesa, assim como no teatro realista. Além das personagens, situações e enredos que mostravam a vida real, o cenário agora refletia as próprias casas dos espectadores, e a interpretação dos atores tomava feições mais naturais. Todo este novo universo formará um contraste com a figura de Valentim.

Para a construção desta personagem Machado utilizou, especialmente, o recurso da paródia. Segundo Linda Hutcheon, paródia seria a “transcontextualização” de um texto ou qualquer outro discurso codificado para uma nova obra, para um novo contexto, utilizando a ironia como meio para realizar este processo. De acordo com a autora,

(...) a paródia pode, obviamente, ser toda uma série de coisas. Pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz<sup>38</sup>.

Para a autora, qualquer forma codificada pode ser parodiada, o que significa uma repetição com “distância crítica” da obra ou código que serviu como fonte. A paródia seria,

---

<sup>38</sup> HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985, pág. 28.

ainda, uma alteração de formas estéticas, trazidas para um novo contexto<sup>39</sup>. A idéia da distância crítica é fundamental para a análise desta peça de Machado. O autor, em meio às discussões e polêmicas sobre o teatro romântico e o realista, conseguiu, através de recursos formais como a paródia, demonstrar que estava, de fato, inclinado em favor do segundo.

As personagens românticas e realistas (embora esta peça esteja associada ao gênero do provérbio dramático, podemos observar traços semelhantes entre algumas das personagens de *O caminho da porta* e as do teatro realista) se diferenciavam em muitos aspectos: na sua construção psicológica, na postura cênica que adotavam (no caso do teatro) e na linguagem utilizada por elas. As personagens do teatro realista se tornaram mais racionais e menos emotivas; no palco, deixaram de lado os exageros e a linguagem ficou mais natural. Portanto, o universo romântico que envolve a personagem de Valentim, quando colocada ao lado das demais personagens de *O caminho da porta*, deixa latentes as diferenças entre os dois estilos. A platéia, que neste período passava a ser formada por um público mais refinado, certamente era capaz de observar as diferenças que se estabeleciam entre os dois repertórios.

O objetivo de Valentim é conquistar Carlota, e para isso utiliza-se basicamente de argumentos; por isso devemos nos concentrar em suas falas e em sua linguagem para encontrar seus traços cômicos. As falas de Valentim são marcadas por exageros de todo tipo, deixando transparecer seu caráter romântico, que diversas vezes parecerá um tanto artificial. Nos diálogos com Carlota, a atmosfera romântica que o envolve ficará em contraste com a racionalidade e inteligência da viúva. É o que podemos observar na cena IV:

VALENTIM: (*senta-se junto à mesa defronte 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 uma fera indomável; V. Exa. tem certeza disso e não deixa de lançá-lo em cima de mim.

CARLOTA: Então sou temível? Confesso que ainda agora o sei. (*uma pausa*) Em que cisma?

---

<sup>39</sup> Ibidem, pág. 85.

VALENTIM: Eu?... Em nada!

CARLOTA: Interessante colóquio!

VALENTIM: Devo crer que não faço uma figura nobre e séria. Mas não me importa isso! A seu lado eu afronto todos os sarcasmos do mundo. Olhe, eu nem sei o que penso, nem sei o que digo. Ridículo que pareça, sinto-me tão elevado o espírito que chego a supor em mim algum daqueles toques divinos com que a mão dos deuses 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 uma prova suprema do seu poder? Dou-me por fraco, certo de que nem pincel nem lira poderão fazer mais do que eu.

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

VALENTIM: Os espelhos são obras humanas; imperfeitos, como todas as obras humanas. Que melhor espelho, quer V. Exa., que uma alma ingênua e cândida?<sup>40</sup>

Este trecho nos permite observar alguns aspectos interessantes destas duas personagens. Valentim se compara aos mártires romanos, sente-se tocado por mãos divinas, elevado em relação aos mortais, dono de uma alma cândida e ingênua. Todos estes traços seriam naturais em personagens românticas, mas exageradas e artificiais dentro da atmosfera realista (quando dizemos “realista”, pensamos especialmente no ambiente destas peças que retratava de forma mais real a vida e as pessoas). O próprio Valentim reconhece que não parece uma figura nobre e séria, e sim ridícula aos olhos de Carlota, mas acredita que este pode ser um caminho para chegar ao coração da viúva. Carlota, por sua vez, deixa clara a artificialidade das palavras de Valentim, que chega a compará-la a uma deusa. Ela prefere o espelho da verdade, embora a verdade não seja tão agradável quanto a idealização.

Mais adiante, no mesmo diálogo, Valentim diz:

---

<sup>40</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 144.



VALENTIM: Oh! não queira V. Exa. trocar os papéis. Bem sabe que os seus perfumes e as suas palavras é que embriagam. Se eu falo um tanto diversamente do comum é porque falam em mim o entusiasmo e a admiração. Quanto a V. Exa. basta abrir os lábios para deixar cair deles aromas e filtros cujo segredo só a natureza conhece.<sup>41</sup>

Mesmo depois de Carlota rejeitar seus argumentos, Valentim continua a encarnar o conquistador romântico, reconhecendo que foge ao comum dos homens. Carlota é clara nas suas opiniões, demonstrado como são irrealis as palavras de seu admirador e respondendo com sarcasmo ou mesmo crueldade, como será dito por ele posteriormente. Ainda assim, contraditoriamente, Valentim sente-se embriagado da viúva, e diz que seus lábios exalam aromas misteriosos, e assume todo o entusiasmo e admiração que sente por ela.

Os contemporâneos de Machado sempre enxergaram nele um conhecedor, e acima de tudo, um estudioso do teatro. Dessa forma, o autor soube aproveitar desde o início a tradição na construção de suas peças. Valentim é uma personagem que pode ser inserido dentro de uma tradição cômica teatral, mesmo pertencendo a um universo que retratava o cotidiano da vida burguesa, como bem ressalta Helena Tornquist:

Como já foi mencionado, nas peças de Machado não deixam de comparecer tipos cômicos bem conhecidos no teatro: em *O caminho da porta* temos Inocêncio, o galã à antiga, descendente de Pantaleão, e Valentim, o jovem enamorado que, evocando Lélío, o enamorado da *commedia dell'arte*, tudo faz para ser aceito pela amada (...).<sup>42</sup>

Diante das respostas negativas de Carlota, Valentim lança mão de um outro recurso desesperado, tipicamente romântico: a insinuação de um suicídio. Mas os ares da vida comum e real parecem tê-lo feito desistir de tal atitude, se é que ela realmente existiu. Em diálogo com o Doutor Cornélio diz na cena VI:

---

<sup>41</sup> Ibidem, pág. 146.

<sup>42</sup> TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002, pág. 216.

VALENTIM: Sabes que a amo. Ela é invencível. Às minhas palavras amorosas respondeu com a frieza do sarcasmo. Exaltei-me e cheguei a proferir algumas palavras que poderiam indicar, da minha parte, uma intenção trágica. O ar da rua me fez bem; acalmei-me...<sup>43</sup>

A expressão “o ar da rua” indica aqui uma aproximação, inevitável, desta personagem com a atmosfera da vida real, ressaltando a figura deslocada que ela representava no contexto desta peça. Mas Valentim quer, a todo custo, encontrar o caminho do coração da viúva, e para isso está disposto a tentar diversas estratégias. O ingênuo e cômico apaixonado não havia funcionado, assim como o desesperado suicida; ele tentará agora o tipo heróico. É o que diz a Doutor Cornélio na continuação desta mesma cena:

VALENTIM: Ouve: sinceramente aflito e apaixonado, apresentei-me a Dona 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.

DOUTOR: Muito bem. Vejo que raciocinas; é porque o amor e a razão dominam em ti com força igual. Graças a Deus, mais algum tempo e o predomínio da razão será certo.<sup>44</sup>

O raciocínio de Valentim, que segundo o Doutor Cornélio é parte dominado pela razão, demonstra um pouco da artificialidade, mencionada anteriormente, das palavras e atitudes românticas desta personagem. Isto porque seu raciocínio nos mostra que suas estratégias de conquista são escolhidas conscientemente, embora ele não tenha plena consciência do tipo que representa. Valentim tentará todos os caminhos possíveis para chegar ao coração de Carlota.

---

<sup>43</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 161.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 161.

Durante a cena X, Valentim narra seu heroísmo ao caçar uma onça em certa viagem que havia realizado. Atitudes heróicas assim seriam dignas de grandes e valentes personagens românticas, como o inesquecível Peri, de José de Alencar.

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 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 ao encaço, e durante algum tempo andamos, eu e ela, a dançar à roda do tronco. Repentinamente levantou as patas e tentou esmagar-me abraçando a árvore, mais rápido que o raio, agarrei-lhe as mãos e apertei-a contra o tronco. Procurando escapar-me, a fera quis morder-me em uma das mãos; com a mesma rapidez tirei a faca de caça e cravei-lhe no pescoço; agarrei-lhe de novo a pata e continuei a apertá-la, até que os meus companheiros, orientados pelo tiro, chegaram ao lugar do combate.

CARLOTA: E mataram?...

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

CARLOTA: Ora, mas isto é a história de um quadro de Academia.<sup>45</sup>

Dentro do contexto da peça, que dialoga com o universo do teatro realista, imaginar Valentim nesta situação chega a ser um completo exagero, tamanha é a incoerência em aceitar que um homem (especialmente como ele) seja capaz de vencer uma onça em uma situação real, e da maneira como a narrada por ele. A reação irônica de Carlota, ao dizer que aquela era uma história digna de um quadro de Academia (e daí podemos imaginar aqueles belos quadros retratando cenas heróicas a ornamentar instituições e academias), demonstra o exagero desta história. Como temos dito, Valentim até este momento tem usado estratégias de conquista que nos remetem ao universo romântico. A linguagem utilizada por esta

---

<sup>45</sup> Ibidem, pág. 175.

personagem, nos argumentos lançados a Carlota, aparece aqui como uma representação paródica das convenções estéticas da linguagem romântica, e a ironia de Carlota é fundamental para que se construa (e para que possamos identificar) este recurso cômico.

Em relação à história narrada por Valentim, ela jamais seria cômica dentro do universo romântico, justamente porque seria interpretada, de fato, como um ato de heroísmo naquele contexto. Atos assim eram mesmo esperados nos textos da literatura romântica. Mais adiante, no mesmo diálogo, Carlota faz uma reflexão muito clara sobre esta questão. Suas palavras chegam a ser didáticas para os leitores ou espectadores da peça.

CARLOTA: (...) Essa valentia fora do comum não é dos nossos dias. As proezas tiveram seu tempo; não me entusiasma essa luta do homem com a fera, que nos aproxima dos tempos bárbaros da humanidade. Compreendo agora a razão por que usa dos perfumes mais ativos; é para disfarçar o cheiro dos filhos do mato, que naturalmente há de ter encontrado mais de uma vez. Faz bem.

VALENTIM: Fera verdadeira é a que V. Exa. me atira com esse riso sarcástico. O que pensa então que possa excitar o entusiasmo?

CARLOTA: Ora, muita coisa! Não o entusiasmo dos heróis de Homero; um entusiasmo mais condigno nos nossos tempos. Não precisa ultrapassar as portas da cidade para ganhar títulos à admiração dos homens.<sup>46</sup>

Carlota revela-se aqui uma personagem já completamente inserida dentro da atmosfera criada em peças como esta, uma atmosfera que evoca a vida real. Doutor Cornélio e Carlota, personagens que serão analisadas mais adiante, são capazes de observar a figura deslocada e ridícula que Valentim representa. A capacidade de interpretação destas duas personagens dá força à construção paródica criada por Machado. Na primeira cena da peça Doutor Cornélio já se refere ao ridículo que pode ser observado em Valentim:

DOUTOR: [...] Realmente dói-me ver-te há tantos dias exposto ao sol, sobre o penedo, com o caniço na mão, a gastar as tuas iscas e a tua saúde, quero dizer, a tua honra.

VALENTIM: A minha honra?

---

<sup>46</sup> Ibidem, pág. 177.

DOUTOR: A tua honra, sim. Pois para um homem de senso e um tanto sério o ridículo não é uma desonra? Não há um dia em que não venhas gastar três, quatro, cinco horas a cercar esta viúva de galanteios e atenções, acreditando talvez ter adiantado muito, mas estando ainda hoje como quando começaste. Olha, há Penélopes da virtude e Penélopes do galanteio. Umas fazem e desmancham teias por terem muito juízo; outras as fazem e desmancham por não terem nenhum.<sup>47</sup>

A obstinação demonstrada por Valentim desde o início, e analisada aqui por Doutor Cornélio, revela aquele enrijecimento indicado por Henri Bergson anteriormente. A repetição do mesmo comportamento, observada pelas demais personagens, leitores e espectadores da peça, gera comicidade sempre que esta personagem aparece.

Embora a movimentação das personagens seja pouca nos provérbios dramáticos, é possível observar ainda alguns movimentos em Valentim que satirizam as personagens românticas. Na cena IV, Valentim está tentando descobrir o caminho certo que leve ao coração da jovem viúva. Carlota, que rabiscava desinteressadamente um papel durante a conversa, deixa cair seu lápis:

VALENTIM: Prefiro esta franqueza. Mas V. Exa. deixa-me no meio de uma encruzilhada com quatro ou cinco caminhos diante de mim, sem saber qual hei de tomar. Acha que isso é de coração compassivo?

CARLOTA: Ora! siga por um deles, à direita ou à esquerda.

VALENTIM: Sim, para chegar ao fim e encontrar um muro; voltar, tomar depois por outro...

CARLOTA: E encontrar outro muro? É possível. (...)

VALENTIM: Sim. Mas, se depois de tanto esforço for encontrar-me no verdadeiro caminho com algum outro viandante de mais tino e fortuna?

CARLOTA: Outro?... que outro? Mas... isto é uma simples conversa... O senhor 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!

---

<sup>47</sup> Ibidem, pág. 134.

VALENTIM: (*levantando-se*) É preciso por um termo a isto!<sup>48</sup>

A reação de Valentim ao pegar o lápis, ajoelhando-se e mantendo-se nesta posição, representa uma eterna imagem romântica. Esta atitude, deslocada no tempo, parece ridícula a Carlota, assim como deveria parecer aos leitores e espectadores ligados ao universo do teatro realista, que era hegemônico nos palcos fluminenses quando *O caminho da porta* foi encenada. Além disso, a queda do lápis parece bastante prosaica. No romantismo o que caía das mãos de uma mulher era, normalmente, um lenço, um leque, ou objeto parecido (não nos esqueçamos do memorável episódio de *O Guarani* em que Peri corre para pegar uma caixinha que Ceci havia deixado cair na perigosa mata localizada abaixo da janela de seu quarto). A atitude de Valentim ao ajoelhar-se para pegar um lápis (símbolo, aqui, da indiferença de Carlota) ressalta o aspecto anacrônico da imagem, além de criar, nesta cena, uma sátira de um comportamento romântico. Machado, ao trabalhar com a comicidade em *O caminho da porta*, aproxima-se ora da paródia, ora da sátira. Esta gama de possibilidades da construção do ridículo através da paródia e da sátira faz com que estes dois gêneros se aproximem, sendo importante, neste momento, entender as diferenças e ligações entre eles.

Segundo Linda Hutcheon, a paródia é, normalmente, muito confundida com outros gêneros e recursos cômicos, como a citação, a alusão, o pastiche, o burlesco, e de maneira especial a sátira. As diferenças entre paródia e sátira estariam, para a autora, na intenção do autor, na presença em maior ou menor grau da ironia e na restrição do foco: a paródia remete sempre a um texto codificado (obras literárias, quadros, música...) e suas convenções estéticas, e a sátira ao mundo (pessoas, tipos, comportamentos...). Ambas fazem uso da ironia, podem ser usadas conjuntamente e implicam em distanciamento crítico, por isso não é difícil confundi-las. A sátira, porém, possui uma carga irônica mais negativa, pois tem a intenção de corrigir questões morais e sociais, pessoas e comportamentos.

---

<sup>48</sup> Ibidem, pág. 147.

Ao analisarmos as cenas acima transcritas, devemos observar qual destas duas intenções está em primeiro plano: a crítica ao comportamento da personagem, ao tipo ridículo que ela representa, ou a transcontextualização de um modelo estético, neste caso, a literatura romântica. O primeiro plano estaria ligado à sátira, enquanto o segundo, à paródia. Machado, ao dar a personagem de Valentim uma linguagem construída de acordo com convenções estéticas da literatura romântica, aproxima-se do gênero da paródia; mas, ao fazer Valentim ter atitudes como as de uma personagem tipicamente romântica, como no episódio em que se ajoelha para pegar o lápis, aproxima-se da sátira. Este jogo de variações entre paródia e sátira será recorrente nesta e em outras peças de Machado.

### **3.1.2. Inocência**

Inocência se aproxima do perfil observado em Valentim, embora não apresente contornos tão nítidos quanto os da personagem analisada anteriormente. Seu nome também está ligado ao seu tipo: ingênuo e inocente. Esta personagem chega quase a passar despercebida entre as demais, tendo as atenções voltadas para ela apenas quando é para ser ironizada. Ele é o melhor alvo das ironias de Doutor Cornélio, sendo ridicularizado até mesmo por Valentim. “Inocência, em sua ingenuidade, jamais compreende de imediato os chistes do Doutor Cornélio ou de Valentim. Ele é um personagem quase farsesco, ridículo o tempo todo, porque não tem nenhuma inteligência, porque destoa do próprio ambiente que a peça evoca.”<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> FARIA, João Roberto. *Machado de Assis, leitor de Musset*. Revista Teresa, São Paulo: USP/Editora 34/Imprensa Oficial, n. 6/7, pág. 11, 2006.

Inocência também tem por objetivo conquistar Carlota, e para isso lança mão das mesmas armas que Valentim, aparecendo como uma personagem cujas atitudes românticas são constantemente satirizadas. Uma diferença que se estabelece entre os dois é que Valentim tinha certa consciência do seu ridículo, suas atitudes pareciam um tanto artificiais, já que foi capaz, conscientemente, de lançar mão de várias estratégias para conquistar a viúva. Inocência faz o mesmo (sem tanta criatividade como Valentim), mas parece fazê-lo simplesmente porque não é capaz de ser diferente ou de ter atitudes mais apropriadas. No início da cena II Inocência conversa com Doutor Cornélio:

INOCÊNCIA: Onde está a encantadora D. Carlota? Trago-lhe este ramallete que eu próprio colhi e arranjei. Olhem como estas flores estão bem combinadas: rosas, paixão; açucenas, candura. Que tal?

DOUTOR: Engenhoso!

INOCÊNCIA: (*dando-lhe o braço*) Agora ouça, Sr. Doutor. Decorei umas quatro palavras para dizer ao entregar-lhe estas flores. Veja se condizem com o assunto.

DOUTOR: Sou todo ouvidos.

INOCÊNCIA: “Estas flores são um presente que a primavera faz à sua irmã por intermédio do mais ardente admirador de ambas”. Que tal?

DOUTOR: Sublime! (*Inocência ri-se à socapa*) Não é da mesma opinião?

INOCÊNCIA: Pudera não ser sublime: se eu próprio copiei isto de um Secretário dos Amantes!

DOUTOR: Ah!<sup>50</sup>

O arranjo das flores e a declaração de amor decorada são atitudes marcadas pelas ironias de Doutor Cornélio (é interessante lembrar que o *Secretário dos Amantes* costuma aparecer em vários textos de Machado, sempre fazendo referência a uma literatura de estilo e forma ultrapassados). Ele representa um tipo ingênuo e seu comportamento é completamente previsível, como pudemos observar nesse trecho. Inocência não é capaz sequer de entender a ironia de Doutor Cornélio quando menciona a escolha das flores, e continua a fazer o mesmo

---

<sup>50</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 137.



papel ridículo diante de seu interlocutor. Seu comportamento mecanizado ajuda a conferir comicidade a sua personagem.

Doutor Cornélio não deixa de lançar suas opiniões escarnecedoras a respeito de Inocêncio, assim como fazia com Valentim. Na seqüência do mesmo diálogo, diz a Valentim o que pensa de Inocêncio:

VALENTIM: (*baixo ao Doutor*) Gabo-te a paciência!

Doutor: (*dando-lhe o braço*) Pois que tem! É miraculosamente tolo. Não é da mesma espécie que tu...

VALENTIM: Cornélio!

DOUTOR: Descansa, é de outra muito pior!<sup>51</sup>

Embora Doutor Cornélio não esclareça a que “espécie” pertence Inocêncio, é bem provável que se referisse àquelas personagens farsescas que encontramos nas obras de Martins Pena. A comicidade nesta personagem está mais centrada em suas atitudes; o que Machado faz seria, portanto, uma sátira a certos comportamentos e personagens que representavam tipos já conhecidos dos espectadores. Machado não defendia recursos farsescos, burlescos ou fortemente satíricos em comédias; ao contrário sempre defendeu em seus folhetins os recursos do alto cômico, utilizados na comédia realista. Quando Machado constrói a sátira em peças como *O caminho da porta*, o faz de maneira fina e elegante, dando assim a sua contribuição para esta nova maneira de se fazer comédia. Esta questão foi levantada por vários críticos que comentaram a produção teatral de Machado. Helena Tornquist, em *As novidades velhas*, aborda-a de maneira especial:

Vale lembrar que, no caso específico do teatro de Martins Pena, era visível a opção pelas camadas populares da sociedade com seus costumes mais pitorescos e livres, o que ensejava a introdução de elementos da farsa e, conseqüentemente, a obtenção de um efeito cômico imediato. Já o autor de *Desencantos*, apesar de mais de uma vez ter demonstrado simpatia pelo predecessor, situava-se no campo em que a forma de riso implicava uma participação mais qualificada do público.

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, pág. 138.

Assim, em suas peças, a ausência de situações que implicavam o riso franco, próprio da comédia de costumes e do vauville, está relacionada ao modo como concebia a comédia e ao projeto de dramaturgia que acalentava para o país.<sup>52</sup>

O contraponto que se estabelece entre Valentim e Inocência, e Doutor Cornélio e Carlota, é bastante importante para que se possa compreender os recursos paródicos e satíricos criados por Machado. Para os leitores e espectadores da época em que a peça foi escrita e encenada, estes recursos eram ainda mais claros, já que todos os envolvidos com a vida teatral deveriam estar por dentro das discussões e mudanças pelas quais o teatro passava. É importante ainda lembrar que estes recursos cômicos, especialmente o que se faz através da paródia, só têm sentido se for possível reconhecê-los como tal, por isso as escolhas formais do autor devem ter sido bastante conscientes. A respeito disso, Linda Hutcheon diz:

Se o leitor não consegue reconhecer uma paródia como paródia (já por si uma convenção estética canônica) e como uma paródia a uma certa obra ou conjunto de normas (no todo ou em partes), então falta-lhe competência. Talvez seja por esta razão que a paródia é um gênero que, como vimos, parece florescer essencialmente em sociedades democráticas geralmente sofisticadas.<sup>53</sup>

Pensando no perfil das duas personagens analisadas, Valentim e Inocência podem perfeitamente ser ligados àquela rigidez de caráter apontada por Henri Bergson. Seus comportamentos e linguagem repetem os clichês românticos: não são capazes de ter maleabilidade diante das situações adversas, tornando-se figuras mecanizadas. A respeito disso, Bergson diz: “As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica.”<sup>54</sup> Esta mecânica pôde ser observada, por exemplo, no momento em que Valentim ajoelha-se diante de Carlota, repetindo assim um movimento muitíssimo utilizado nas histórias românticas. O autor ainda

---

<sup>52</sup> TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002, pág. 202.

<sup>53</sup> HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985, pág. 120.

<sup>54</sup> BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pág. 22.

faz uma ligação deste processo com a paródia: “Sugerir essa interpretação mecânica deve ser um dos procedimentos favoritos da paródia. (...) É que a vida bem viva não deveria repetir-se. Quando há repetição, similitude completa, suspeitamos do mecanismo a funcionar por trás do que está vivo.”<sup>55</sup> O comportamento mecanizado também pode ser ligado à sátira, mostrando como estes dois gêneros, unidos pela ironia, compartilham recursos semelhantes para gerar comicidade aos textos.

Ivo Bender, em seu livro *Comédia e Riso*, analisa a presença dos elementos cômicos nas personagens de comédias, e suas idéias cabem adequadamente dentro desta análise feita em torno de Valentim e Inocência. O autor diz: “O segundo elemento básico para o estudo da comédia é a personagem rebaixada. Detentor de falhas, o caráter cômico provoca o riso pelo defeito ou vício que lhe é peculiar.”<sup>56</sup> Mais adiante completa: “Desse modo, junto com o enredo, a personagem rebaixada e a evidência de seu ridículo atravessarão a história da comédia.”<sup>57</sup> Este rebaixamento se dá, em nosso caso, através de recursos como a sátira e a paródia.

O repertório de peças românticas competiu, por um tempo, com o repertório realista, e Machado foi um espectador atencioso do que ocorria nos palcos do Rio de Janeiro, como podemos comprovar em seu trabalho como crítico teatral. Seu desejo ao escrever *O caminho da porta* foi, talvez, aproveitar o momento em que se debatiam as diferenças entre os dois repertórios criando uma leve e bem humorada história, seguindo não o modelo da alta comédia realista, mas o dos provérbios dramáticos. O autor dava, assim, uma contribuição pessoal às discussões que se faziam na época a respeito das mudanças no estilo de se fazer teatro.

---

<sup>55</sup> Ibidem, pág. 25.

<sup>56</sup> BENDER, Ivo. *Comédia e Riso*. Porto Alegre: Editora da UFRGS e EDPUCRS, 1996, pág. 34.

<sup>57</sup> Ibidem, pág. 35.

### 3.1.3. Doutor Cornélio

Ocupando um lado oposto ao de Valentim e Inocência, aparece a personagem do Doutor Cornélio, que na primeira cena da peça apresenta-se com uma linguagem vivamente espirituosa. A comicidade presente em Doutor Cornélio estará ligada aos traços irônicos de suas falas, aos chistes, aos jogos de palavras e idéias. Mais uma vez, a comicidade estará centrada na linguagem.

Na primeira cena da peça Doutor Cornélio já deixa transparecer o caráter irônico de seu pensamento e de sua linguagem. Neste momento a personagem chega a casa de Carlota e encontra Valentim, esperando pela viúva:

VALENTIM: És divertido como os teus protestos de virtuoso! Aposto que me queres fazer crer no desinteresse das tuas visitas a D. Carlota?

DOUTOR: Não.

VALENTIM: Ah!

DOUTOR: Sou hoje mais assíduo do que era há um mês, e a razão é que há um mês que começaste a fazer-lhe a corte.

VALENTIM: Já sei: não me queres perder de vista.

DOUTOR: Presumido! Eu sou lá inspetor dessas coisas? Ou antes, sou: mas o sentimento que me leva a estar presente a essa batalha pausada e paciente está muito longe do que pensas; estudo o amor.

VALENTIM: Somos então os teus compêndios?

DOUTOR: É verdade.

VALENTIM: E o que tens aprendido?

DOUTOR: Descobri que o amor é uma pescaria...

VALENTIM: Queres saber de uma coisa? Estás prosaico como os teus libelos.

DOUTOR: Descobri que o amor é uma pescaria...

VALENTIM: Vai-te com os diabos!

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

VALENTIM: És um tolo!<sup>58</sup>

Valentim leva a sério as palavras de Doutor Cornélio, que intencionalmente brinca e escarnece seu interlocutor. A “prosaica” metáfora sobre o amor irrita Valentim, que o tem como coisa muito séria. Esta metáfora ganha força em sua comicidade justamente porque Valentim não é capaz de entendê-la, ou de se adequar ao comportamento repetidamente irônico de Doutor Cornélio. Bergson já havia sugerido (na citação colocada no início do capítulo) que obtemos efeito cômico quando se entende uma expressão no seu sentido próprio quando ela é empregada em seu sentido figurado, e por isso o humor e a comicidade dependem tanto da inteligência. As metáforas irônicas são freqüentes nos textos teatrais de Machado, e em *O caminho da porta* ela será a arma principal nas falas de Doutor Cornélio.

Cabe aqui uma breve reflexão sobre a ironia, importante recurso cômico utilizado pela literatura e tão presente nas peças de Machado. Lélia Parreira Duarte, em seu livro *Ironia e humor na literatura*, chama atenção para a importância da ironia não só como recurso cômico, mas também como ferramenta didática e social:

Um dos grandes recursos da literatura de todos os tempos é a ironia. O seu princípio básico é, aliás, o mesmo da literatura: ambas se baseiam na antífrase e – ou na ambigüidade e na flutuação de sentidos. Usada inicialmente como ingrediente da sátira, voltada portanto para o contexto, a ironia teve uma função crítica, pragmática e didática, de defesa de valores morais e sociais.<sup>59</sup>

Perceberemos, na análise das peças, que as ironias praticadas pelas personagens possuem uma finalidade que vai além da de simplesmente provocar o riso. Elas estão carregadas de valores em torno do comportamento humano, de códigos de conduta social, de críticas em relação a comportamentos e pensamentos. Por isso, pensar na função crítica, pragmática e didática da ironia (como nos revela a citação acima) nos faz perceber o objetivo

---

<sup>58</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 132.

<sup>59</sup> DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas/ Labareda, 2006, pág. 153.

das falas destas personagens criadas por Machado. O objetivo é justamente este que temos demonstrado: o de colocar em pauta as diferenças de dois modelos teatrais, o romântico e o realista. Voltaremos ainda a tratar da ironia e de sua importância neste estudo.

Doutor Cornélio lida muito bem com a palavra, como bom advogado que é. Sua linguagem, cheia de entrelinhas, aborrece seus interlocutores, gerando diálogos engraçados. Suas falas deixam transparecer também a inteligência e a racionalidade de seu pensamento. Esta racionalidade certamente estava mais de acordo com os ideais daqueles que defendiam o realismo teatral e que podiam perceber o momento histórico e artístico que presenciavam. A personagem era capaz de julgar o que já parecia ultrapassado, e suas “alfinetadas” bem humoradas deviam despertar nos leitores da peça este sentimento crítico. A comicidade gerada por sua linguagem, assim como seu pensamento crítico, está ligada às ironias lançadas às personagens da peça, especialmente Valentim e Inocêncio. Vejamos alguns breves exemplos, como este da cena I, além daqueles que pudemos observar em citações anteriores, que mostram a qualidade de sua linguagem.

VALENTIM: Faço o papel de Sísifo. Rolo a minha pedra pela montanha; quase a chegar com ela ao cimo, uma mão invisível fá-la despenhar de novo, e aí volto a repetir o mesmo trabalho. Se isto é um infortúnio, não deixa de ser uma virtude.

DOUTOR: A virtude da paciência. Empregavas melhor essa virtude em fazer palitos de que em fazer a roda a esta namoradeira. Sabes o que aconteceu aos companheiros de Ulisses passando pela ilha de Circe? Ficaram transformados em porcos. Melhor sorte teve Acteon que por espreitar Diana passou de homem a veado. Prova evidente de que é melhor pilhá-las no banho do que andar-lhes à roda nos tapetes da sala.

VALENTIM: Passas de prosaico a cínico.

DOUTOR: É uma modificação. Tu estás sempre o mesmo ridículo.<sup>60</sup> (Grifos nossos)

---

<sup>60</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 135.

Doutor Cornélio demonstra muita agilidade em seu raciocínio para encontrar as palavras, expressões e alusões (como esta em que estabelece uma comparação entre cortejar uma mulher e fazer palitos) apropriadas para revelar seu espírito. As citações e alusões que faz a Ulisses e Acteon demonstram também o universo culto destas personagens (e de seus leitores também, já que provavelmente estas referências eram reconhecidas por eles), além de poderem funcionar de maneira cômica. A linguagem irônica e chistosa, a agilidade do raciocínio e as alusões são traços que comprovam sua inteligência, ao mesmo tempo em que fazem Valentim parecer inferior em relação a Doutor Cornélio. Vejamos outro exemplo na cena V:

DOUTOR: Não me dirá, minha senhora, o que tem Valentim que passou por mim como um raio, agora, na escada?

CARLOTA: Eu sei! Ia mandar em procura dele. Disse-me aqui umas palavras ambíguas, estava exaltado, creio que...

DOUTOR: Que se vai matar?... *(correndo para a porta)* Faltava mais esta!... *(estaca)* Não, não se há de matar!

CARLOTA: Ah! por quê?

DOUTOR: Porque mora longe. No caminho há de refletir e mudar de parecer. Os olhos das damas já perderam o condão de levar um pobre diabo à sepultura; raros casos provam uma diminuta exceção.<sup>61</sup> (Grifo nosso)

A justificativa que dá à pergunta de Carlota é espirituosa e desmancha qualquer possibilidade de tensão em torno da suposta decisão de Valentim de se matar. Neste exemplo, Doutor Cornélio, além de continuar com sua peculiar linguagem chistosa, mostra seu pensamento racional e fincado na realidade presente. Sua opinião a respeito dos poderes das mulheres sobre os homens prova isto. Acrescentemos ainda a própria “encenação” feita por Dr. Cornélio ao correr em direção a porta, sugerindo uma preocupação em relação aos planos trágicos de Valentim. Esta breve atitude “teatral” reafirma seu comportamento repetidamente

---

<sup>61</sup> Ibidem, pág. 151.

cômico, e suas intenções irônicas. Vejamos um último exemplo, que também faz parte da cena V:

DOUTOR: (...) Também eu já trepei pela escada de seda para cantar a cantiga do Romeu à janela de Julieta.

VALENTIM: Ah!

DOUTOR: Mas não passei da janela. Fiquei ao relento, do que me resultou uma constipação.

VALENTIM: É natural. Pois como havia ela de amar a um homem que quer levar tudo pela razão fria dos teus libelos e embargos de terceiros?<sup>62</sup> (Grifo nosso)

Este último exemplo nos lembra o episódio em que Brás Cubas, tentando encontrar uma fórmula que o levasse ao reconhecimento eterno, abre a janela para que o pensamento flua melhor e acaba pegando uma pneumonia, que o leva à morte. A fala de Doutor Cornélio desconstrói a idéia de um Romeu apaixonado olhando para a janela de uma Julieta, a espera de um encontro ou uma simples troca de olhares, o que nos parece uma imagem bastante romântica. Este episódio representa mais uma sátira em torno do comportamento romântico.

Os recursos cômicos da linguagem utilizados por Doutor Cornélio, como a ironia, os chistes, a linguagem espirituosa, estavam de acordo com o tipo de comicidade que Machado buscou, uma comicidade fina, inteligente e elegante. Embora a linguagem de Doutor Cornélio seja construída com recursos cômicos, seu caráter já não se enquadra naquela rigidez apontada por Bergson. Sua facilidade em captar a natureza de seus interlocutores, e a presteza nas repostas que dá fazem dele uma figura que possui certo “jogo de cintura”, o contrário do que podemos considerar mecânico. Há sem dúvida atitudes e comportamentos repetitivos, cuja intenção seria provocar ironicamente seus interlocutores. Doutor Cornélio, como já dissemos, é um homem mais ligado à racionalidade e ao seu tempo, diferentemente de Valentim e Inocência, e mais próximo de Carlota, como veremos a seguir.

---

<sup>62</sup> Ibidem, pág. 164.



### 3.1.4. Carlota

Carlota forma, juntamente com Doutor Cornélio, uma oposição a Valentim e Inocêncio. Machado de Assis parecia já ter predileção, nessa época, por personagens femininas inteligentes e dominadoras. Pois é dessa forma que aparece Carlota: capaz de dominar com inteligência as situações que surgem em torno de si e, também, seus pretendentes (embora o resultado final se dê de outra forma, como veremos). Sua linguagem não chega a ser tão espirituosa como a de Doutor Cornélio, mas também é possível encontramos ironias e chistes. A respeito dela, Helena Tornquist esclarece:

Dotada de senso crítico, argumentando com segurança, ela trata os homens com desdém. Sabe ser autoritária quando convém e rechaçar presenças inconvenientes quando necessário. Além disso, tira partido da condição de viúva, o que lhe assegura liberdade de receber visitas masculinas, sem que isso a comprometa.<sup>63</sup>

Ingrid Stein, ao analisar as personagens femininas dos romances de Machado de Assis, faz uma interessante reflexão sobre a presença de viúvas nos textos do autor. Muitos de seus romances e contos giram em torno de mulheres que se encontram na condição de viúvas, muitas ainda jovens e interessantes. Este é o caso em *O caminho da porta*, e será também em outras peças do autor. Para Ingrid Stein, a escolhas por viúvas devia ter uma razão especial:

Entre a realidade feminina de classe média e alta na segunda metade do século XIX e das figuras de Machado há estreita concordância. Ao contrário da solteira, por quem falava o pai ou o responsável, e da casada, subordinada ao marido-chefe de família, a mulher viúva encontrava-se no único estado civil que lhe podia proporcionar uma maior liberdade e relativa autonomia. Além disso, ela já se livrara do risco da pecha de solteirona; havia ingressado na instituição do casamento e, com isto, adquirido o único status idealmente reconhecido pela sociedade para a mulher. Portanto, sou de opinião que, para Machado de Assis,

---

<sup>63</sup> TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002, pág. 244.

uma das raras possibilidades técnicas de construir personagens femininas em torno das quais a ação gire, que influam em energia no mecanismo da história – é concebê-las viúvas. Deste ponto de vista, as viúvas que optam por “viver” sua viuvez, a exemplo das vidas casadas e solteiras que tiveram, teriam continuado, com a viuvez, “na sombra”.<sup>64</sup>

Carlota não vive “na sombra”, muito pelo contrário, é considerada uma namoradeira que incentiva a corte dos três homens que a rodeiam. Ela se enquadra no perfil apontado pela autora: faz parte de uma classe social privilegiada e possui certa liberdade conferida por sua condição de viúva (o que certamente atraía a atenção dos homens). Isso permite, de acordo com a análise da autora, que a história gire em torno de sua figura, pois sua vida permite mais que apenas afazeres e responsabilidades domésticas.

No teatro, como sabemos, é possível observar o perfil de uma personagem através de suas falas, dos diálogos estabelecidos com outras personagens, dos apartes e dos monólogos, já que não temos a presença de um narrador. Em *O Caminho da porta* podemos entender o caráter e o comportamento de Carlota não só através de suas falas e de sua linguagem, mas através do juízo que fazem dela as demais personagens. A respeito disso, Décio de Almeida Prado diz, em *A personagem de ficção*: “Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito.”<sup>65</sup> Estas três vias são aproveitadas por Machado para indicar o perfil da personagem, inclusive o de ser namoradeira. Carlota se mostra muito amável com seus admiradores (embora mantenha uma superioridade sobre eles), age de forma a incentivar seus pretendentes, e seus interlocutores apontam traços de seu caráter. Sobre ela, Sábato Magaldi diz:

Em *O caminho da porta*, acentuam-se seus traços de coqueteria, sendo vários os homens a girar em torno dela, sem receber nunca uma palavra definitiva de

---

<sup>64</sup> STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. São Paulo: Paz e Terra, 1984, pág. 90.

<sup>65</sup> PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pág. 88.

concordância. Fica patente a inclinação de namoradeira, satisfeita em entreter mas inacessível a um assentimento duradouro. Seria o caso de indagar se ela continua presa à memória do esposo, explicando-se daí a recusa do presente. O texto, porém, nada sugere a respeito. O estado de viuvez não envolve compromisso sentimental da mulher. Parece escolhido pelo autor para dar a ela aura maior de mistério, de encanto e sobretudo de independência.<sup>66</sup>

Anteriormente havíamos visto que Doutor Cornélio, em conversa com Valentim, refere-se a Carlota como uma “Penélope” sem juízo: “Olha, há Penélopes da virtude e Penélopes do galanteio. Umaz fazem e desmancham teias por terem muito juízo; outras as fazem e desmancham por não terem nenhum.”. Doutor Cornélio já sugere aqui o comportamento típico de Carlota, que por falta de juízo incentiva, sem nenhuma intenção mais séria, a corte dos homens que a rodeiam.

Mais adiante, na cena V, doutor Cornélio volta a falar sobre o comportamento de Carlota, agora em relação a Valentim:

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 revolta?<sup>67</sup>

Carlota, embora questione Doutor Cornélio, é capaz de reconhecer este seu comportamento peculiar. Na mesma cena V, ao ser prevenida da paixão que Valentim e Inocêncio nutrem por ela, diz a Doutor Cornélio, com uma ponta de ironia:

CARLOTA: Não sei até que ponto é verdadeira toda essa história, mas consinta que lhe observe quanto andou errado em bater em minha porta. Que lhe posso eu fazer? 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.

---

<sup>66</sup> MAGALDI, SÁBATO. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1996, pág. 131.

<sup>67</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 158.

CARLOTA: Obrigada!

DOUTOR: Em troca do adjetivo deixe acrescentar outro não menos merecido: namoradaira.

CARLOTA: Hein?

DOUTOR: Na – mo – ra – dei – ra!<sup>68</sup>

Carlota, que conhece bem sua condição de mulher bonita e sedutora, tem um outro papel importante no desenvolvimento de *O caminho da porta*. Ela aponta, junto com Doutor Cornélio, os tipos ridículos representados por Valentim e Inocêncio, colaborando na construção da paródia e da sátira nesta peça. Pudemos ter alguns exemplos disso nas citações em que apontava o comportamento exagerado de Valentim, quando analisamos este último personagem.

Os provérbios dramáticos, em sua origem, funcionavam como um jogo de salão, muito apreciado pela alta sociedade (especialmente a francesa), como dissemos no início da análise. Este gênero, muito popular durante o século XVII, voltava a despertar o interesse durante o século XIX com autores como Alfred de Musset, na França. Como foi dito no início da análise, Machado se inspirou na peça *É preciso que uma porta esteja aberta ou fechada* de Alfred de Musset para escrever *O caminho da porta*. A personagem da viúva se aproxima da personagem do autor francês, confirmando a intertextualidade entre estes dois textos:

Se há um parentesco claro entre as heroínas femininas de Musset e Machado é exatamente esta superioridade que têm em relação aos seus pretendentes. Ambas se divertem com o ridículo das comparações de amor que não são mais que chavões muito gastos. No entanto, há uma diferença fundamental entre a marquesa e Carlota: a primeira leva o amor a sério e não gosta de que lhe façam a corte, por conhecer todos os passos das convencionais estratégias masculinas de conquistas; já a personagem machadiana gosta e incentiva a corte, alimentando as esperanças dos pretendentes, como namoradaira contumaz que é. Por não levar o

---

<sup>68</sup> Ibidem, pág. 153.

amor à sério, seu jogo é vazio e se esgota em si, ao contrário do jogo da marquesa, que tinha uma finalidade clara.<sup>69</sup>

As peças de Machado que seguem o modelo dos provérbios dramáticos trazem, durante o desenvolvimento dos diálogos, a chave para o reconhecimento do provérbio encenado. No caso de *O caminho da porta* o provérbio, que está ligado ao comportamento de Carlota, é revelado pela personagem Valentim ao final da peça.

Cansado de tentar encontrar o caminho do coração da viúva, e alertado por Doutor Cornélio sobre o hábito de namoradeira de Carlota, Valentim resolve tomar o caminho da porta, e desistir de tentar achar o do coração. É na última cena que a personagem informa Carlota sobre a sua decisão, revelando o provérbio, síntese da história:

VALENTIM: Dou-me por satisfeito. Mas já se vê, como cavalheiro, sem rancor nem hostilidade. (*entra Inocência*)

CARLOTA: É arriscar-se a novas tentativas.

VALENTIM: Não.

CARLOTA: Não seja vaidoso. Está certo?

VALENTIM: Estou. E a razão é esta: quando não se pode atinar com o caminho do coração toma-se o caminho da porta. (*cumprimenta e dirige-se para a porta*)<sup>70</sup>

Carlota, surpresa com a saída de Valentim, dirige-se a Doutor Cornélio, que aproveitando aquele momento diz que há muito tempo havia ido pelo caminho da porta, repetindo o provérbio e retirando-se da sala da viúva. Sobre-lhe Inocência, que apesar de perceber que agora Carlota havia lhe dado atenção, parece entender o sentido deste provérbio, e vai embora também. Segundo as indicações de Machado, Carlota sai “arreatadamente” da sala. Seu comportamento de “namoradeira” a fez perder seus admiradores, provocando uma inversão no jogo. A viúva havia estabelecido um jogo incentivando e desprezando as

---

<sup>69</sup> FARIA, J. R. *Machado de Assis, leitor de Musset*. Revista Teresa, São Paulo: USP/Editora 34/Imprensa Oficial, n. 6/7, pág. 10, 2004.

<sup>70</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 180.

investidas de seus admiradores, e agora era ela que recebia este tratamento. A inversão, que pode se dar de várias formas no teatro, também representa um recurso cômico nas comédias, e neste caso serve também como punição ao comportamento pouco virtuoso de Carlota. Esta interpretação nos mostra que a moralidade, cultivada no teatro realista, também está presente neste provérbio, mas de maneira mais sutil e leve.

Os recursos cômicos utilizados por Machado nesta peça, tanto na linguagem quanto no comportamento de suas personagens, foram resultado de escolhas que parecem ter sido bastante conscientes. Como verificaremos, as peças escritas na maturidade repetirão estes modelos de comicidade fina e elegante, que estavam de acordo com os ideais e o gosto das peças francesas representadas no Ginásio Dramático, reduto do teatro realista. No livro *Machado de Assis – Roteiro da Consagração*, Ubiratan Machado traz um texto publicado pelo *Diário de Rio de Janeiro* em 14 de setembro de 1862, a propósito de *O caminho da porta*. O autor do texto e amigo de Machado, Henrique César Muzzio, faz uma reflexão interessante sobre a peça, que está de acordo com aquela levantada por Ruggero Jacobbi, colocada no primeiro capítulo:

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 filigramas do espírito e a esses caprichosos labores 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.<sup>71</sup>

Em *O caminho da porta* não há grandes conflitos, situações complicadas ou profundos dilemas (como acontecia na comédia realista), tudo se mantém numa leve superficialidade cômica. As comédias de Machado contam fatos corriqueiros do dia-a-dia de suas personagens, inserindo neles uma comicidade elegante e discreta. Estas características

---

<sup>71</sup> MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: Roteiro da Consagração*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2003, pág. 40.

certamente foram muito apreciadas pelo público que defendia este novo modo de fazer teatro. Sabemos que Machado não escolheu a alta comédia realista como modelo para escrever suas peças, embora este tenha sido, ao que parece, um desejo na juventude (como sugere na carta enviada a Quintino Bocaiúva a propósito de *O caminho da porta e O protocolo*). Embora guarde semelhanças com os provérbios, a comédia realista se distancia deles especialmente no que se refere ao tratamento dado aos temas, algumas chegam a parecer dramas. Mas, não seria este tratamento leve, com estes recursos de comicidade utilizados nesta e em outras peças, que realmente interessavam a Machado? Voltaremos ainda a esta questão.

### **3.1.5. Comicidade, humor e Machado de Assis**

Já que temos tratado de comicidade, é interessante observar a diferença que Luigi Pirandello estabelece, em seu livro *O Humorismo*, entre o que é humorístico e o que é cômico. Pirandello acredita que apesar das inúmeras formas de se pensar o cômico e o humorístico, a característica mais geralmente observável entre os teóricos é a da “contradição”. A contradição seria o desacordo entre o real e o ideal, entre aquilo que esperamos e o que de fato nos é apresentado. Quando, por exemplo, em uma cena de comédia, observamos uma personagem que foge do comportamento ou do perfil que julgamos ideal (parecendo, por exemplo, caricata ou representante de um certo tipo), estabelecemos o primeiro contato com a contradição. Esta primeira observação da contradição gera o cômico, aquilo que nos provoca o riso imediato. A partir do momento que passamos a refletir sobre esta contradição, a situação deixa de ser cômica para ser humorística. Portanto, a

diferença entre o cômico e o humorístico estaria, segundo Pirandello, na “advertência do contrário” e no “sentimento do contrário”:

Pois bem, nós veremos que, na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira, mas se lhe põe diante, como um juiz (...). O cômico é exatamente uma advertência do contrário. (...) daquela primeira advertência do contrário fez-me passar a esse sentimento do contrário. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico.<sup>72</sup>

Para entendermos melhor este raciocínio, podemos pensar em uma determinada situação (que, aliás, pode ser verificada em *O caminho da porta*) que nos servirá de exemplo. Ao depararmos com uma personagem que está apaixonada por outra, e esta personagem utiliza formas de conquista que nos parecem ultrapassadas, artificiais ou caricatas, elas poderão nos proporcionar momentos cômicos e risíveis. Mas, se passarmos a refletir sobre o sofrimento pelo qual a personagem passa, a sua incapacidade de conquistar a pessoa amada e em seus recursos ultrapassados e irrealis de conquista, o ridículo de sua figura se apresentará de forma diferente. Este sentimento gerado pela reflexão de sua condição fará com que esta personagem deixe de ser cômica para ser humorística.

O cômico é, dessa forma, algo exterior a nós, a simples observação (ou advertência) de um fato que nos faz rir. O humorismo, por sua vez, é algo interior, um sentimento fruto da reflexão do fato cômico. Estas idéias sobre o humorismo se adéquam perfeitamente bem ao humorismo construído em algumas obras de Machado de Assis, especialmente em seus melhores romances e contos. Embora esta parte da obra do autor não seja objeto de análise neste trabalho, observemos como o pensamento de Pirandello (que parte também de outros teóricos) pode explicar o humorismo, tão largamente comentado, em obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

---

<sup>72</sup> PIRANDELLO, L. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996, pág. 131-132.



A característica, por exemplo, de tal peculiar bondade ou benévola indulgência que alguns descobrem no humorismo, já definido por Richter como a ‘melancolia de um espírito superior que chega a divertir-se com o que o entristece’, ‘o tranqüilo, sereno e refletido olhar sobre as coisas’, o ‘modo de receber os espetáculos divertidos que parecem, em sua moderação, satisfazer o senso de ridículo e demandar perdão para o que há de pouco delicado em tal comprazimento’.<sup>73</sup>

Humor e melancolia, estes são os traços mais marcantes da narrativa de Brás Cubas (indicados pelo próprio narrador, no início de suas memórias). Pirandello acredita que estes dois elementos são indissociáveis. Lélia Parreira Duarte, em sua obra já citada, também trata desta questão e retoma a idéia de Schopenhauer, que também observa a seriedade por trás do humorismo:

Schopenhauer chama-o de humorismo (1991, p. 77-83), explicando que, quando a brincadeira se esconde atrás da seriedade, surge a ironia, e quando a seriedade se esconde atrás da brincadeira, surge o humorismo. A inspiração do humorismo seria uma disposição subjetiva, séria e elevada, que se choca involuntariamente com um mundo heterogêneo ou hostil, sobre o qual não tem condições de atuar.<sup>74</sup>

Esse humorismo não se aplica aos textos analisados neste trabalho, o risível se dá de forma diferente na obra teatral de Machado, que se aproxima mais dos recursos de comicidade. No teatro de Machado a discreta comicidade, unida às situações sem grande impacto na vida de suas personagens, não leva a uma reflexão mais aprofundada dos conflitos retratados. Portanto, podemos considerar cômicos os recursos do autor, segundo o pensamento de Pirandello. Este foi o caminho que Machado percorreu durante toda a sua atuação como dramaturgo.

---

<sup>73</sup> Ibidem, pág. 125.

<sup>74</sup> DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humo na literatura*. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas/Labareda, 2006, pág. 154.

### 3.2. *O protocolo*

A peça *O protocolo* foi publicada juntamente com *O caminho da porta*, em 1863. Ela é uma peça curta, de um ato, e possui a mesma filiação ao gênero dos provérbios dramáticos. Por pertencerem ao mesmo gênero, as duas peças lidam com os mesmos recursos de comicidade, ou seja, uma comicidade ligada especialmente à linguagem. Toda a ação de *O protocolo* está centrada nos diálogos estabelecidos pelas suas quatro personagens: Elisa, Pinheiro, Lulu e Venâncio Alves. Elisa e Pinheiro formam um casal que passa por problemas conjugais, fato que os tem afastado um do outro. Eles moram com a prima de Pinheiro, Lulu, que se esforça na tentativa de reconciliar o casal. É neste período de desentendimento que aparece a figura de Venâncio Alves, rapaz jovem e apaixonado por Elisa. Mesmo sabendo da impossibilidade da concretização de seu amor (já que Elisa é casada), Venâncio insiste em se aproximar de Elisa, mas encontra pelo caminho a interferência da zelosa Lulu, além do próprio casal, que se ama verdadeiramente. O ambiente desta peça é o mesmo de *O caminho da porta*, estamos entre personagens que fazem parte de uma classe social privilegiada, dotada de inteligência e cultura.

Jean Michel-Massa, em *A juventude de Machado de Assis*, observa uma importante diferença em *O Protocolo*: nesta obra, Machado se aproxima mais da peça de tese, da defesa de questões morais caras à sociedade burguesa, e conseqüentemente, do teatro realista. O crítico francês diz:

Finalmente Machado de Assis afinava sua criação com a estética teatral do momento. O autor estudou as dificuldades de um jovem casal e refletiu sobre os problemas da vida conjugal (...) Eis aí uma peça moral! Ela corresponde melhor às teorias alardeadas pelos críticos nos seus artigos. Quintino Bocaiúva, em sua célebre carta, não distingue as duas peças, e contudo elas são bem diferentes. Com efeito, *O protocolo* é bastante mais próxima que *O caminho da porta* do

ideal dramático que Bocaiúva e Machado de Assis assinalavam então para o teatro. Aqui a tese, a base, como dizia Bocaiúva, não está ausente. Machado de Assis resolveu fazer uma demonstração sobre a moral conjugal e o teatro foi o meio utilizado para tornar mais perceptível este ensinamento.<sup>75</sup>

Helena Tornquist observa ainda a ligação da peça de Machado com o repertório francês, assinalando a intertextualidade entre os textos do autor brasileiro e de importantes autores franceses. Neste caso, a ligação se dá justamente em razão do tema abordado, mencionado por Jean Michel-Massa.

Embora sem marcas concretas, a peça mantém os vínculos com textos do repertório francês, por meio da temática comum: a defesa da família e do casamento. A presença inoportuna de um jovem que assedia a esposa é precisamente o motivo de *Gabrielle*, peça de Augier que obtivera grande sucesso, inclusive no Brasil, e que, de certo modo, fazia um contraponto a *La Dame aux Camélias* na defesa da integridade da mulher e da família.<sup>76</sup>

Machado não foi o único a tratar, no Brasil, deste tema. José de Alencar estreava, no mesmo ano da publicação de *O protocolo*, a peça *O que é o casamento?*, que abordava a mesma questão. A influência do teatro francês certamente atingiu a todos que se dedicavam a escrever peças de teatro naquele momento.

As características apontadas por Jean-Michel Massa e Helena Tornquist são importantes porque mostram que Machado soube afinar seu teatro com as diretrizes de autores, artistas e críticos engajados na renovação da cena teatral, iniciada com o teatro realista e o Teatro Ginásio Dramático. Nesta peça, o autor se aproximou ainda mais deste novo modelo, mesmo escrevendo provérbios dramáticos. Os provérbios permitiam, sem dúvida, a utilização dos recursos cômicos apontados neste trabalho, como a paródia, a sátira, a ironia e os chistes, menos recorrentes ou mesmo prováveis nas comédias realistas.

---

<sup>75</sup> MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pág. 328.

<sup>76</sup> TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002, pág. 169.

*O protocolo* não apresenta a mesma qualidade de peças que Machado viria a escrever posteriormente (entre elas, *Não consulte médico* e *Lição de Botânica*, que serão ainda analisadas). Seus diálogos, salvo algumas exceções, não possuem o mesmo brilho e não sustentam a atenção do leitor, mesmo se comparados aos diálogos de *O caminho da porta*. As personagens também não são tão bem definidas como as da peça analisada anteriormente. Mas, o que nos interessa aqui é observar como Machado utilizou os recursos cômicos, como estes recursos estavam de acordo com o estilo que o autor defendia e como eles serão conservados e melhor elaborados nas peças que escreveu no final de sua vida, além de apontar algumas semelhanças e diferenças com a peça *O caminho da porta*.

As personagens de *O protocolo* são menos caricatas que as de *O caminho da porta*, com exceção de Venâncio Alves, como veremos mais adiante. Os recursos cômicos, que se centram no tipo de linguagem e nos diálogos, serão basicamente compostos pelas ironias, chistes, e pela inteligência das personagens, que constroem metáforas e fazem alusões com bastante rapidez e presença de espírito. A preocupação com a qualidade literária sempre foi um traço reconhecidamente presente na obra de Machado de Assis, e com o teatro não foi diferente. Seus folhetins críticos deixavam claras as idéias que o autor fazia a respeito desta questão. Em 25 de dezembro de 1859, quando Machado iniciava seu trabalho como crítico literário, o autor falava a respeito do papel do Conservatório Dramático, onde trabalharia poucos anos depois como censor: “Julgar de uma composição pelo que toca às ofensas à moral, às leis e à religião, não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua.”<sup>77</sup>

Mesmo não tendo alcançado todos os méritos literários em sua obra dramática, reconhecer aqueles que estão presentes nas peças do autor não é um exercício difícil,

---

<sup>77</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1959, pág. 22.

especialmente no que se refere à qualidade da linguagem de suas personagens, ou ao “jogo da língua”, como diz o autor. O gênero dos provérbios dramáticos representava um bom campo para se desenvolver os recursos cômicos ligados à linguagem, fazendo-os de forma leve e discreta, como era o desejo do autor.

O tipo de comédia escrita por Machado trata sempre de fatos presentes no cotidiano, as peças não informam ao leitor nada sobre o passado de suas personagens. Portanto, mais uma vez saberemos quem elas são através de seus diálogos, que revelam tanto o perfil de cada uma como também o tipo de linguagem utilizado por elas. Começemos por Venâncio Alves.

### 3.2.1. Venâncio

Esta personagem, assim como Inocêncio de *O caminho da porta*, é satirizada em razão de seu comportamento; ele resume-se a um conquistador que não percebe a inconveniência de suas insistentes tentativas de se aproximar de Elisa, casada com Pinheiro. Suas estratégias de conquista remetem, mais uma vez, ao universo romântico. Vejamos, por exemplo, o que ele diz a Elisa ao final da cena I:

ELISA: Para que seguiu quem passava quieta pela rua? Supunha abrandá-la com as suas mágoas?

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, apanhar-lhe o leque quando caísse... (*cai o leque a Elisa. Venâncio Alves apressa-se a apanhá-lo e entrega-lho*) Finalmente...<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo, Martins Fontes, 2003, pág. 190.

“Viver do rasto de seus pés, das migalhas dos seus olhares” parece ser uma atitude exagerada para as personagens que pertenciam ao universo desta peça, semelhante àquele apontado em *O caminho da porta*. O exagero, aliás, será uma constante na construção das sátiras e paródias que remetem ao universo romântico, presente tanto em *O Protocolo* como em *O caminho da porta*. Este exagero contribui para o rebaixamento destas personagens, fundamental na construção da comicidade.

A movimentação da personagem na cena também nos revela um pouco mais de seu caráter. Mais uma vez nos deparamos com a imagem do objeto que cai da mão da mulher (agora sim um leque), e do rápido movimento de Venâncio em apanhá-lo. Há uma intenção satírica do autor ao colocar em cena, mais uma vez, esta imagem tão comum no Romantismo.

Vejamos outro exemplo, também na cena I, em que Venâncio idealiza a imagem de Elisa, comparando-a a uma fada. A idealização da mulher amada, como todos nós sabemos, era extremamente comum na literatura romântica, e já havia aparecido nas personagens de Valentim e Inocência em *O caminho da porta*. A linguagem metafórica também continua presente nesta peça, como recurso que ajuda a construir a comicidade do texto:

VENÂNCIO: (...) Tive até certo tempo o sossego e a paz do homem que está fechado no gabinete sem se lhe dar da chuva que açoita as vidraças.

ELISA: Por que não se deixou ficar no gabinete?

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

ELISA: Que fez?

VENÂNCIO: Deixei o gabinete, o livro, tudo para seguir a fada do amor!<sup>79</sup>

Na continuação deste diálogo, observamos um outro aspecto interessante:

ELISA: Mas que tencionava fazer se ela não ia só?

VENÂNCIO: Nem sei!

---

<sup>79</sup> Ibidem, pág. 187.

ELISA: Foi loucura. Apanhou chuva!  
VENÂNCIO: Ainda estou apanhando.  
ELISA: Então é um extravagante.  
VENÂNCIO: Sim. Mas um extravagante por amor... ó poesia!  
ELISA: Mau gosto!<sup>80</sup>

Percebemos que Venâncio insiste em deixar transparecer seu espírito romântico, e Elisa, assim como Carlota em *O caminho da porta*, percebe o mau gosto de suas palavras. O romantismo de Venâncio também fica evidente quando a personagem cita a obra *Paulo e Virgínia*, do escritor Bernardin de Saint-Pierre, cuja história narra o amor adolescente, puro e infeliz de dois jovens.

O papel que Elisa desempenha nestes diálogos é muito importante, pois ajuda o leitor ou espectador da peça a reconhecer os traços ridículos de Venâncio. A utilização da linguagem paródica foi uma das maneiras que Machado encontrou, nestas duas peças, de rever criticamente o teatro romântico e suas convenções estéticas. Esta revisão crítica se dá através do riso. No trecho também observamos a inconveniência de Venâncio em cortejar Elisa, que é casada; esse traço de moralidade é feito de um modo metafórico e leve, apropriado para este tipo de peça.

Machado soube aproveitar mais uma vez as fontes geradoras do riso em *O protocolo*, algumas delas apontadas por Ivo Bender em seu livro *Comichidade e Riso*, que retomando o pensamento de Aristóteles, diz: “Recorrendo às observações de Aristóteles, que localiza nas ações e no discurso as fontes geradoras do riso, é possível listar as mais comuns. Entre elas temos: a sátira, a crítica e a paródia literária; o duplo sentido; o jogo de palavras (...).<sup>81</sup>

Em relação ao jogo de palavras e ao duplo sentido, temos dito que os diálogos entre as personagens das duas peças analisadas são repletos de alusões e palavras usadas no sentido figurado, o que torna mais propícios os efeitos de comichidade. No trecho citado, a linguagem

---

<sup>80</sup> Ibidem, pág. 189.

<sup>81</sup> BENDER, I. *Comédia e Riso*. Porto Alegre, Editora da UFRGS e EDPUCRS, 1996, pág. 41.

figurada remete aos exageros românticos, como considerar a mulher uma fada, a “fada do amor”, segundo Venâncio. Elisa nos ajuda a perceber a paródia ao relacionar o mau gosto à linguagem utilizada por Venâncio.

### 3.2.2. Lulu e Elisa

As demais personagens apresentam-se com uma linguagem inteligente, irônica e chistosa, embora não tenham os mesmos traços caricatos de Venâncio. Podemos destacar em *O protocolo* as personagens femininas, mais uma vez pela inteligência e capacidade de lidar com as situações que as cercam, e pela linguagem espirituosa que possuem. Lulu, prima de Pinheiro, é uma jovem esperta e decidida. Sua função na história é reconciliar o casal, e para isso utiliza-se do raciocínio rápido e de uma linguagem chistosa. Ela representa a figura conciliadora, apontada por José Aderaldo Castelo como aquela personagem sempre presente em situações que ameaçam as relações amorosas:

Às vezes, o esquema é triangular, às vezes se compõe de pares que se entrecruzam nos ‘jogos de amor’. Mas há sempre uma figura conciliadora, para esclarecer equívocos, e proporcionar a punição dos atos levianos, pelo ridículo ou pela decepção.<sup>82</sup>

Na cena XI Lulu tenta convencer Pinheiro a voltar a ser o marido que era para Elisa.

Durante a discussão, ocorre a seguinte situação:

PINHEIRO: Ora, prima, para irmã de caridade, és muito criança. Dispensso os teus conselhos e os teus serviços.

LULU: É um ingrato.

---

<sup>82</sup> CASTELLO, J. A. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, pág. 41.



PINHEIRO: Serei.

LULU: Homem sem coração.

Pinheiro: Quanto a isso, é questão de fato; põe aqui a tua mão, não sentes bater?

LULU: Eu sinto um charuto

PINHEIRO: Um charuto? Pois é isso mesmo. Coração e charuto são símbolos um do outro; ambos se queimam e se desfazem em cinzas. Olha, este charuto, sei eu que o tenho para fumar; mas o coração, este creio que está todo no cinzeiro.<sup>83</sup>  
(Grifo nosso)

Mesmo em meio a uma discussão que deveria ser séria, Lulu, de maneira muito natural, é capaz de responder a Pinheiro de maneira chistosa ao referir-se ao charuto, objeto tão presente no universo social em que estas personagens vivem.

Lulu, ao tentar reconciliar o casal, é criticada por Pinheiro, que a considera cheia de romantismos e idealizações que não condizem com a realidade concreta. A causa disto, segundo Pinheiro, estaria nas histórias românticas que a prima gosta de ler. Na cena V ele diz: “Cuida das tuas novelas! Vai encher a cabeça de romantismo, é moda; colhe as idéias absurdas que encontras nos livros, e depois faz da casa de teu marido a cena do que houveres aprendido com as leituras: é também moda.”<sup>84</sup> Mas, a agilidade do pensamento de Lulu, a capacidade de observação da realidade e suas tiradas inteligentes a afastam das idealizações e romantismos (que sugerem ingenuidade) referidos por Pinheiro. Na cena XI, quando a prima tenta prevenir Pinheiro do perigo que corre ao deixar a mulher desamparada, a jovem se lembra da insinuação que Pinheiro havia feito anteriormente, aproveitando para mais uma vez responder de maneira irônica:

LULU: Que curioso! É uma simples observação, não lhe parece que é mau desamparar a ovelha, havendo tantos lobos, primo?

PINHEIRO: Onde aprendeste isso?

LULU: Nos livros que me dão para ler.

(...)

---

<sup>83</sup>MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 219.

<sup>84</sup>Ibidem, pág. 204.

LULU: Não digo mais nada. Onde foi Venâncio Alves?

PINHEIRO: Não sei. Ali está um que não há de ser acusado de lobo.

LULU: Os lobos vestem-se de cordeiros.

PINHEIRO: O que é que dizes?

LULU: Eu não digo nada. Vou tocar piano. Quer ouvir um noturno ou prefere uma polca? (Grifo nosso)<sup>85</sup>

Lulu faz uma provocação a Pinheiro ao se referir aos livros que costuma ler (dados, a propósito, pelo próprio primo), e esta provocação irônica nos mostra que a personagem não era uma leitora iludida pela provável atmosfera romântica e ingênua desses livros. Em relação à referência à polca, percebemos uma discreta e certa ironia. Lulu parece oferecer a opção de dar um sentido triste e melancólico como um noturno, ou leve e bem humorado como uma polca para os “arrufos” de Pinheiro com sua esposa. Embora os problemas conjugais de modo geral representem uma questão séria, Lulu dá a marca da leveza na peça ao ironizar a situação. Certamente a polca estaria mais de acordo com a atmosfera criada por esta comédia.

Junto de Lulu temos Elisa, personagem que nos lembra Carlota, de *O caminho da porta*. Ela também é inteligente, racional e mostra de maneira muito clara o que pensa a respeito dos amores que Venâncio tenta inspirar. Para ela, a paixão de Venâncio não passa de algo passageiro, que não tem muita importância. É o que podemos observar na cena I, quando Venâncio fala de seus sentimentos:

VENÂNCIO: Não; é uma fatalidade! Arder e renascer, como a fênix, suplício eterno, mas amor eterno também.

ELISA: Eia! Ouça uma... amiga. Não dê a esse sentimento tanta importância. Não é a fatalidade da fênix, é a fatalidade do... relógio. Olhe para aquele. Lá anda correndo e regulando; mas se amanhã não lhe derem corda, ele parará. Não dê corda à paixão, que ela parará por si.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Ibidem, pág. 221.

<sup>86</sup> Ibidem, pág. 191.

Helena Tornquist a aproxima de famosas personagens femininas que podemos encontrar na obra de Machado de Assis:

Na peça de Machado, Elisa é uma mulher bela que vive aparentemente de acordo com os valores da sociedade. (...) O problema de Elisa é o tédio gerado pela ociosidade de pessoas afortunadas. Entretanto, ela deixa transparecer certa independência no tom do discurso reivindicatório (...). Talvez fosse um prenúncio dos perfis femininos que viriam mais tarde na ficção, especialmente daquelas mulheres marcadas por uma atitude ambígua que desconcerta e, ao mesmo tempo, seduz – Capitu, Virgília, Sofia.<sup>87</sup>

A atitude ambígua desta personagem a faz afastar-se um pouco de Carlota, de *O caminho da porta*. Ela nos parece em determinados momentos incentivar os galanteios de Venâncio, e em outros momentos desviar-se deles. O fato é que Elisa passa por problemas conjugais (embora não muito sérios), sente-se entediada, recrimina a liberdade concedida aos homens e negada às mulheres e dessa forma tenta provocar ciúmes em seu marido; porém, percebemos, ao final da peça, que tudo volta ao normal no momento em que se reconcilia com Pinheiro. O matrimônio, instituição sagrada para a sociedade burguesa, não seria afetado por Venâncio. No final, tanto Elisa como Pinheiro levam o amor a sério, diferentemente de Carlota.

Entre as cenas em que melhor podemos observar a comicidade na linguagem de Elisa, há uma que merece atenção especial. A cena XII representa um momento de excelente realização da linguagem cômica que Machado buscou construir neste tipo de peça. É um diálogo que trata de coisas graves, como a possibilidade, vista por Pinheiro, de que Elisa o tivesse traído. O diálogo é repleto de ironias, chistes e comparações, que são muito frequentes na comédia. Elisa diz a Pinheiro, diante da insinuação de que poderia ser devolvida ao lar paterno:

---

<sup>87</sup> TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002, pág. 171.

ELISA: Fui tirada há meses da casa de meu pai para ser sua mulher; agora, por um pretexto frívolo, leva-me de novo ao lar paterno. Parece-lhe que eu seja uma casaca que se pode tirar por estar fora da moda?

(...)

PINHEIRO: Qual foi a casaca que já me deu cuidados? Porventura 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?<sup>88</sup>

Percebemos que Pinheiro acata a comparação feita por Elisa (de que ela parecia uma casaca), e neste momento instaura-se a comicidade, acabando com qualquer atmosfera séria que a discussão poderia gerar para o leitor ou espectador da peça. Pinheiro aproveita também o momento para demonstrar a desconfiança que sente da esposa. O diálogo continua:

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: Oh! Suspeita por suspeita! Eu não creio nessa 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.<sup>89</sup>

A utilização das metáforas e alusões que comparam Elisa a uma casaca geram efeitos cômicos que se destacam dentro da peça. Mesmo durante uma discussão que definiria a união

---

<sup>88</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 227.

<sup>89</sup> *Ibidem*, pág. 227.

ou separação do casal, Elisa e Pinheiro mantêm a atmosfera cômica da cena ao utilizarem os duplos sentidos em suas falas, mesmo não tendo a intenção de provocar o riso. Tudo é feito com a espontaneidade que é comum nas personagens das comédias de Machado. Este contraste entre a situação e o tipo de linguagem utilizado colabora ainda mais para o efeito final da cena. Se recordarmos a idéia de Pirandello a respeito da diferença entre o cômico e o humorístico, perceberemos como Machado buscou justamente o primeiro, porque esta cena em nada nos leva a refletir sobre a seriedade da situação. Este tipo de comicidade é bastante apropriado para os provérbios dramáticos que Machado escreveu. O diálogo transcrito acima prossegue no mesmo tom até que aparece um álbum de fotos, presente de Venâncio para Elisa, que conduzirá para o fim da peça.

### **3.2.3. Pinheiro**

No trecho da cena citada anteriormente, observamos a capacidade de Pinheiro em produzir também uma linguagem cômica, embora não tão expressiva como a de Elisa. Mas há um outro traço cômico interessante em sua personagem: a mania de comparar as situações que o cercam com o universo de um Foro (este traço justifica inclusive o título da peça, como veremos a seguir). No decorrer dos diálogos há pequenas passagens que demonstram esse hábito de Pinheiro, como na cena III. Nesta cena ele tenta explicar que o casamento está longe de parecer um conto de fadas, como idealiza Venâncio, seu interlocutor. Venâncio tenta convencê-lo do contrário, e Pinheiro diz, comparando Elisa e ele a dois Estados: “Pode ser

verdade, mas eu peço respeitosamente licença para declarar-lhe que estou com o novo princípio da não-intervenção nos Estados. Nada de intervenções.”<sup>90</sup>

Esta linguagem de Pinheiro volta a manifestar-se em outras cenas da peça, mas é durante a discussão com Elisa, na cena XIV, que a idéia do protocolo (outro item comum dentro do universo jurídico) aparece. Elisa havia ganhado de Venâncio um álbum de fotos, mas ainda não o tinha visto com cuidado. Quem o encontra é Pinheiro, e junto ao álbum vem uma carta de Venâncio. Após uma breve discussão, Pinheiro acredita que Elisa não sabia da carta, e ela agora parece compreender que os galanteios de Venâncio haviam extrapolado os limites aceitáveis. Marido e mulher voltam a se entender, para a felicidade de Lulu, e se juntam para desmascarar o conquistador. É na última cena da peça que todo o conflito é resolvido. A seguir vem a transcrição desta pequena cena, e nela podemos observar não só a razão para o nome da peça, mas também a presença das metáforas, especialmente aquelas ligadas ao universo jurídico:

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 uma notas... uma intervenção da sua parte na dissidência de dois estados unidos pela natureza e pela lei, gabaram-me os seus meios diplomáticos, as suas conferências repetidas, e até veio parar às minhas mãos este protocolo, tornado agora inútil, e que eu tenho a honra de depositar em suas mãos.

VENÂNCIO: Isto não é um protocolo... é um álbum... não tive intenção...

---

<sup>90</sup> Ibidem, pág. 197

PINHEIRO: Tivesse ou não, arquive o volume, depois de escrever nele – que 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.<sup>91</sup> (Grifo nosso)

A moralidade da peça, à qual fizemos referência no início da análise, é a defesa da instituição do casamento, alcançada com o afastamento da figura que colocava em perigo a união do casal, que se amava verdadeiramente. A questão moral – que também está presente em *O caminho da porta*, com a punição do comportamento de Carlota – é mais forte nesta peça. Por essa razão Jean Michel-Massa aproxima *O protocolo* das comédias realista, fato não observado por Quintino em sua carta.

As personagens de Machado de Assis, que aparecem nas duas peças analisadas até aqui, são construídas seguindo uma mesma fórmula: todas possuem um perfil bem definido desde o início. Elas não possuem nenhum tipo de complexidade, mas isso não empobrece de modo algum a qualidade das peças. Estas personagens estão de acordo com o ambiente cômico que as peças possuem. Beth Brait, em seu livro *A personagem*, retoma uma teoria que classifica as personagens, de maneira simples e objetiva, em dois grupos:

Segundo Forster, as personagens, flagradas no sistema que é a obra, podem ser classificadas como planas ou redondas. As personagens planas são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em tipo e caricatura, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor. (...)

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, pág. 232.

As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. Para exemplificar, poderíamos recorrer ao elenco das personagens criadas pelos bons escritores e que permanecem como janelas abertas para a averiguação da complexidade do ser humano e potência da escritura dos grandes narradores.<sup>92</sup>

As personagens teatrais de Machado podem ser colocadas dentro do primeiro grupo. É certo que personagens que possuem as características apontadas no segundo agrupamento feito por Foster são muito valorizadas dentro da literatura de modo geral. É possível que o teatro de Machado tenha sofrido alguma desvalorização por ser habitado por personagens “planas”, mais adequadas para o tipo de comédia que escreveu. Com o fato de seus melhores contos e romances serem compostos por personagens complexas, talvez se tenha estabelecido uma comparação inapropriada daqueles textos com o teatro, desvalorizando-o sob esse ponto de vista.

Esta pequena peça é um bom exemplo do que Machado pretendia como dramaturgo: escrever comédias que estivessem de acordo com os ideais do teatro realista, trazendo à cena uma sutil lição moral e utilizando uma comicidade elegante e discreta. A oposição aos exageros e à imaginação romântica ficaram ainda mais evidentes em suas peças através das situações e dos diálogos cômicos que criou, atingindo assim um dos objetivos da escola realista.

O *protocolo* trata de um assunto que poderia ser bastante grave, mas Machado o faz com graça e leveza; esta seria uma marca que diferenciava sua peça das comédias realistas que se faziam então. José Aderaldo Castelo, em *Realidade e ilusão em Machado de Assis*, faz alguns comentários a respeito da peça, e sobre o tratamento que Machado dá ao tema:

---

<sup>92</sup> BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2006, pág. 41.



Compõe, porém, apenas uma situação equívoca que é logo desfeita pela intervenção sutil e inteligente da graça feminina, sempre explorada pelo escritor. (...) É como se admitisse que o encontro conjugal se faz muito mais pelo riso que pela lágrima.<sup>93</sup>

*O protocolo* representa, assim como *O caminho da porta* e outras peças do autor, um bom exemplo para se observar a comicidade centrada na linguagem. José Aderaldo Castelo também comenta esta questão em seu livro, ao tratar especificamente da linguagem em *O protocolo*:

A sua linguagem é toda tecida de metáforas, comparações, alusões ou citações às vezes eruditas, sempre bem adequadas ao cômico explorado. Revela, igualmente, o gosto clássico, acentuando, antes de quaisquer influências mais próximas, a ligação do seu teatro com o teatro, ou melhor, com o espírito do século XVIII. Presta-se de maneira admirável à demonstração daqueles ‘jogos de amor’, além de favorecerem a eliminação total da pieguice, da sentimentalidade ou da dramaticidade das situações. É o oposto do burlesco e da sátira caricaturesca, elementos tidos como cômicos, ou confundidos com o cômico, contrários ao espírito de Machado de Assis.<sup>94</sup>

Por fim, o jogo do provérbio dramático também está presente nesta peça, como não poderia deixar de ser. Neste caso, o provérbio resume a razão do desentendimento entre o casal Pinheiro e Elisa: “para caprichosa, caprichoso; para caprichoso, caprichosa”. Este provérbio aparece na fala de ambos em momentos distintos da peça:

PINHEIRO: Tua prima é uma caprichosa. De seus caprichos nasceram estas diferenças entre nós. Mas para caprichosa, caprichoso; contrafiz-me, estudei no código feminino meios de por os pés à parede, e tornei-me de antes quebrar que torcer. Se ela não der um passo, também eu não dou.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, pág. 42.

<sup>94</sup> *Ibidem*, pág. 42.

<sup>95</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 201.

ELISA: [...] Caprichou em não levar-me a casa de minha madrinha; é ainda o direito. Daqui nasceram os nossos arrufos, arrufos sérios. Uma santa zangar-se-ia, como eu. Para caprichoso, caprichosa!<sup>96</sup>

Os problemas entre Elisa e Pinheiro se resumem, nestas falas, a meros caprichos, que não provocarão qualquer resultado grave em suas vidas, e é a isto que se resume o provérbio em *O protocolo*. Machado continuará a produzir provérbios dramáticos, sempre utilizando aos mesmos recursos cômicos de *O caminho da porta* e *O protocolo*, e mantendo-se fiel às escolhas feitas em sua juventude.

---

<sup>96</sup> Ibidem, pág. 206.

#### **4. ANÁLISE DAS PEÇAS *NÃO CONSULTES MÉDICO* E *LIÇÃO DE BOTÂNICA***

Após a publicação de *O caminho da porta* e *O protocolo*, Machado continua a se dedicar ao teatro, escrevendo algumas peças e realizando várias traduções de obras teatrais francesas. A partir da publicação de *Ressurreição*, seu primeiro romance, o autor se dedicará muito menos ao teatro, mas ainda escreverá e publicará peças, quase sempre feitas por encomenda para a encenação em saraus, comuns nessa época.

*Não consultes médico* e *Lição de Botânica* foram as últimas peças publicadas pelo autor. A data de publicação da primeira é 1896; da segunda, 1906, dois anos antes de sua morte. É interessante observar como Machado se manteve fiel ao modelo dos provérbios dramáticos, e aos mesmos recursos formais que utilizou na mocidade para construir a comicidade característica de seus textos, observadas e analisadas neste trabalho. As possíveis razões que levaram Machado a persistir nos provérbios, e não se lançar à alta comédia realista, considerada pelo autor, décadas antes, o modelo ideal de teatro e o melhor veículo de ensinamento para as massas, serão analisadas na conclusão deste trabalho. Reservaremos aqui um espaço para uma breve análise de *Não consultes médico* e *Lição de Botânica*, onde tentaremos observar como o autor realizou, de maneira mais delicada e sensível, a construção dos dois textos que consolidaram suas opções estéticas no campo teatral.

##### **4.1 *Não consultes médico***

A peça *Não consultes médico* é composta por cinco personagens: D. Leocádia, D. Carlota, D. Adelaide, Cavalcante e Magalhães. Magalhães é casado com D. Adelaide, ambos

estão de partida para a Grécia em razão do trabalho do marido. A história se desenrola em torno dos problemas vividos pelas personagens D. Carlota (filha de D. Leocádia e prima de D. Adelaide) e Cavalcante, amigo de Magalhães. No início da história, D. Leocádia pretende mandar a filha para a Grécia junto com o casal, porque a garota de dezoito anos havia passado por uma grande decepção amorosa. A finalidade da mãe é que a filha se cure deste mal; D. Leocádia se considera uma médica de almas (no passado havia curado D. Adelaide e Magalhães, casando-os). A cura da filha seria uma temporada de um ou dois anos na Grécia. Cavalcante passa pelo mesmo problema de D. Carlota, também sofreu uma grande decepção amorosa e, ao se consultar com D. Leocádia, recebe uma “pílula” para sua moléstia: dez anos na China. Mas, para satisfação de todos, tudo termina mesmo no Rio de Janeiro, na casa de Magalhães, localizada na Tijuca. A cura final é o casamento de Cavalcante de D. Carlota.

A qualidade desta peça no que diz respeito à construção das personagens, dos diálogos e da comicidade se mostra superior às peças analisadas no capítulo anterior. Esta qualidade é destacada por alguns críticos:

(...) a nova comédia revela melhor domínio da técnica da composição teatral, personagens bem marcados – a tal D. Leocádia, porejante de comicidade sutil, diálogo curto, movimentado, ação fluente, qualidades tanto mais a sopejar quanto há anos Machado esquecera a sua pena de escritor teatral. Isso não impediu que José Veríssimo saudasse, em “Não consultes médico” “um sainete digno de Musset”.<sup>97</sup>

A qualidade da composição teatral está especialmente na composição das personagens e dos diálogos, mais ágeis, chistosos, cheios de ambigüidade, mais vivos. Os recursos cômicos utilizados por Machado continuam os mesmos, mas a construção da ironia e do duplo sentido é mais recorrente em relação às primeiras peças. Para observar estes processos

---

<sup>97</sup> OLIVEIRA, Valdemar. *Eça, Machado, Castro Alves, Nabuco... e o Teatro*. Recife: Imprensa Universitária, 1967, pág. 48.

cômicos analisaremos as personagens e os diálogos que melhor exemplificam a comicidade trabalhada pelo autor.

#### 4.1.1. D. Leocádia

D. Leocádia é uma das personagens cômicas mais expressivas dentre todas que Machado criou para seu teatro, dona de uma linguagem chistosa e ambígua. Há uma particularidade nas personagens desta peça: elas agem e falam de maneira mais espontânea, aparentemente sem a intenção de dizer ou gerar situações engraçadas.

A personagem em questão possui uma mania de se proclamar uma “médica de almas”, médica de doenças morais, como as que atingem sua filha, D. Carlota, e Cavalcante. Há uma frase que sempre aparece ligada a esta personagem, apontada por Magalhães na primeira cena da peça: “A verdade é que nos curou; mas, por muito que lhe paguemos em gratidão, fala-nos sempre da nossa antiga moléstia. ‘Como vão os meus doentezinhos? Não é verdade que estão curados?’”.<sup>98</sup>

A repetição é tradicionalmente utilizada pela comédia como um excelente recurso de comicidade. Dessa forma, a frase citada por Magalhães e repetida várias vezes pela própria D. Leocádia representa uma das fontes geradoras de riso em *Não consultes médico*. Além disso, a repetição nos leva mais uma vez à idéia do enrijecimento de caráter (aquele enrijecimento que faz com que a pessoa tenha sempre o mesmo tipo de comportamento), apontada por Bergson como um dos mecanismos para se criar o cômico. No início da cena II, na primeira vez em que aparece D. Leocádia, ela diz a Magalhães e D. Adelaide:

---

<sup>98</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 515.

D. LEOCÁDIA (*pára à porta, desce pé ante pé, e mete a cabeça entre os dois*):  
Como vão os meus doentezinhos? Não é verdade que estão curados?  
MAGALHÃES (*à parte*): É isto todos os dias.<sup>99</sup>

Está confirmado o que Magalhães havia dito pouco antes. A partir de agora esta personagem, sempre que aparecer em cena, instaurará o cômico. A resposta, à parte, feita por Magalhães, ajuda o leitor ou espectador a compreender o comportamento repetitivo de D. Leocádia. Machado, embora não colocasse em suas peças muitas indicações de como a cena deveria ser representada, cria apartes importantes em *Não consulte médico*, que contribuem positivamente na construção da comicidade em cena. É possível imaginar D. Leocádia, toda animadinha, dizendo sua fala, e Magalhães respondendo com ar enfadonho... A personagem abre uma possibilidade muito grande de exploração do cômico e da caricatura em cena, e isso dependerá, certamente, da qualidade de atuação e direção das pessoas envolvidas na montagem da peça.

Outros traços interessantes desta personagem são a rapidez de seu pensamento e a fala carregada de ambigüidades. Ainda na cena II, há uma situação que exemplifica bem estas características de seu perfil:

D. LEOCÁDIA: A propósito, como irá o Dr. Cavalcante? Que esquisitão! Disse-me ontem que a coisa mais alegre do mundo é um cemitério. Perguntei-lhe se gostava aqui da Tijuca, respondeu-me que sim, e que o Rio de Janeiro era uma grande cidade. “É a segunda vez que a vejo, disse ele; eu sou do Norte. É uma grande cidade, José Bonifácio é um grande homem, a rua do Ouvidor um poema, o chafariz da Carioca um belo chafariz, o Corcovado, o gigante de pedra, Gonçalves Dias, os Timbiras, o Maranhão...” Embrulhava tudo a tal ponto que me fez rir. Ele é doido?

MAGALHÃES: Não.

D. LEOCÁDIA: A princípio, cuidei que era. Mas o melhor foi quando se serviu o peru. Perguntei-lhe que tal achava o peru. Ficou pálido, deixou cair o garfo, fechou os olhos e não me respondeu. Eu ia chamar a atenção de vocês, quando ele

---

<sup>99</sup> Ibidem, pág. 516.

abriu os olhos e disse com voz surda: “D. Leocádia, eu não conheço o Peru...” Eu, espantada perguntei: “Pois não está comendo...?” “Não falo desta pobre ave; falo-lhe da república.”<sup>100</sup>

D. Leocádia fala muito, em contraste com Magalhães que responde por monossílabos (provavelmente por já estar cansado de D. Leocádia). A segunda fala deste trecho é particularmente interessante, em razão do duplo sentido que gera a palavra “peru”. Cavalcante havia se apaixonado por uma mocinha peruana, durante o tempo em que trabalhou na Guatemala (o pai da moça em questão fazia parte do corpo diplomático no país). A menina o abandonou, depois de despertar-lhe uma intensa paixão, e casou-se com um primo. Por isso ele fica todo desconcertado quando D. Leocádia fala do peru, referindo-se a ave que estava sobre a mesa de jantar. Nenhuma das duas personagens entende o que acontece naquela situação, o que gera um *quiproquó*. Este é um outro recurso cômico largamente utilizado pela comédia, e Machado também o utilizará em diversas situações nesta peça.

Além da ambigüidade, os chistes também estão presentes nas falas da personagem. Quando Cavalcante conta seu infortúnio para a personagem, ela lhe responde de uma forma espontânea e espirituosa:

CAVALCANTE: Casou, minha senhora; teve a crueldade de se casar com um primo.

D. LEOCÁDIA: Os primos quase não nascem para outra coisa. (...) <sup>101</sup>

Também nos referimos, inicialmente, aos diálogos ágeis desta peça; eles dão mais dinamismo para o texto, uma qualidade que foi negada muitas vezes aos textos teatrais de Machado. Sem dúvida, tal dinamismo representa uma qualidade superior quando comparamos as últimas peças do autor às suas primeiras. D. Leocádia, que é uma personagem bastante dinâmica, participa de alguns destes diálogos. Vejamos dois exemplos:

---

<sup>100</sup> Ibidem, pág. 518.

<sup>101</sup> Ibidem, pág. 534.

D. LEOCÁDIA (*pegando-lhe nas mãos*): Olhe bem para mim. (*pausa*) Suspire. (*Cavalcante suspira*) O senhor está doente; não negue que está doente, moralmente, entenda-se; não negue! (*solta-lhe as mãos*)

CAVALCANTE: Negar seria mentir. Sim, minha senhora, confesso que tive um grandíssimo desgosto...

D. LEOCÁDIA: Jogo de praça?

CAVALCANTE: Não, senhora.

D. LEOCÁDIA: Ambições políticas malogradas?

CAVALCANTE: Não conheço política.

D. LEOCÁDIA: Algum livro mal recebido pela imprensa?

CAVALCANTE: Só escrevo cartas particulares.

D. LEOCÁDIA: Não atino. Diga francamente; eu sou médico de enfermidades morais, e posso curá-lo. Ao médico diz-se tudo. Ande, fale, conte-me tudo, tudo, tudo. Não se trata de amores?<sup>102</sup>

O teatro, mesmo quando lido, nos faz perceber o potencial cênico que poderia ser desenvolvido em um palco. Cenas como esta podem gerar uma comicidade elegante, sutil e dinâmica. E aqui são particularmente interessantes os argumentos dados por D. Leocádia para o sofrimento de Cavalcante, todos girando em torno das ambições próprias da sociedade que Machado retratou em sua literatura. Cecília Loyola, em seu livro *Machado de Assis e o Teatro das Convenções*, comenta esta cena: “Para abordar Dr. Cavalcante, o grande doente moral de *Não consulte médico*, D. Leocádia se faz de inocente quanto ao mal que o aflige, o mal do amor, do qual ela esta previamente informada (...)”<sup>103</sup>. Pouco mais adiante a autora ainda diz: “Mais uma vez devemos notar o ritmo articulado das perguntas e respostas, do diálogo poético (...)”<sup>104</sup>. A articulação do diálogo dá a esta peça um maior grau de teatralidade.

Há outra cena que exemplifica este tipo de diálogo recorrente na peça, quando D. Leocádia conversa com sua sobrinha a respeito do tratamento que prescreveu a Cavalcante:

---

<sup>102</sup> Ibidem, pág. 531.

<sup>103</sup> LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o teatro das convenções*. Rio de Janeiro: Uapê, 1997, pág. 91.

<sup>104</sup> Op. cit., pág. 91.



D. LEOCÁDIA: Com dois anos de China está curado. (*vendo entrar Adelaide*) O Dr. Cavalcante saiu agora mesmo. Ouviste o meu exame médico?  
ADELAIDE: Não. Que lhe pareceu?  
D. LEOCÁDIA: Cura-se.  
ADELAIDE: De que modo?  
D. LEOCÁDIA: Não posso dizer; é segredo profissional.  
ADELAIDE: Em quantas semanas fica bom?  
D. LEOCÁDIA: Em dez anos.  
ADELAIDE: Misericórdia! Dez anos!<sup>105</sup>

O comportamento de D. Leocádia é constantemente satirizado; Machado, que utilizou bastante este recurso cômico em suas peças, sempre o faz de maneira elegante, de acordo com o modelo de comédia que tinha em vista. Este tipo de comédia, aqui também desenvolvida de acordo com o modelo dos provérbios dramáticos, foi a opção do autor desde sua juventude. Talvez Machado tenha percebido que para conseguir criar a atmosfera leve desta peça, que aparece no tratamento do tema, nas personagens e em seus diálogos, fosse mais apropriado o gênero do provérbio dramático, cultivado desde sua juventude; assim, a vontade de criar a alta comédia realista poderia ter ficado no passado. Voltaremos ainda a abordar esta questão.

#### **4.1.2. Cavalcante**

A outra personagem nitidamente cômica da peça é Cavalcante. Machado, mais uma vez, irá parodiar a linguagem e a alma romântica nesta personagem. Portanto, aqui será a paródia a fonte geradora de comicidade.

---

<sup>105</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 539.

Observamos a forma paródica na personagem através de seu comportamento e do que diz sobre ela Magalhães. Logo no início da peça, na cena II, Magalhães fala para D. Leocádia qual foi a reação de Cavalcante quando sua amada casou-se com outro:

MAGALHÃES: Ah! não me fale! Quis matar-se; pude impedir esse ato de desespero, e o desespero desfez-se em lágrimas. Caiu doente, uma febre que quase o levou. Pediu dispensa da comissão, e, como eu tinha obtido seis meses de licença, voltamos juntos. Não imagina o abatimento que ficou, a tristeza profunda; chegou a ter as idéias baralhadas. Ainda agora, diz alguns disparates, mas emenda-se logo e ri de si mesmo.<sup>106</sup>

Mais uma vez temos aqui o espírito suicida, tão diferente do espírito dos homens racionais do realismo teatral. Aqui não temos outra personagem para analisar a situação e apontar o ridículo deste comportamento, como tínhamos em *O caminho da porta*, mas os momentos paródicos são tantos em torno desta personagem que não haverá dúvida a respeito de seu perfil. Mas, o que Cavalcante diz, não passa despercebido por Magalhães, que é a personagem mais consciente da história. Na mesma cena, Magalhães continua a falar de Cavalcante para D. Leocádia: “Mas, minha tia, devo avisá-la de uma coisa; não lhe fale em casamento. (...) Fica furioso quando lhe falam em casamento; responde que só se há de casar com a morte... (...)”<sup>107</sup> Até aqui Cavalcante ainda não havia aparecido na peça; dessa forma o leitor também já estará prevenido acerca do tipo que representa Cavalcante.

Cavalcante, depois de pensar no suicídio como saída para resolver seu problema, pensa em recorrer ao monastério, outra saída romântica para problemas amorosos. É o que observamos nesta conversa com Magalhães:

MAGALHÃES: Mas, então ainda não perdeste essa idéia de ser frade?

CAVALCANTE: Não.

MAGALHÃES: Que paixão romanesca!

---

<sup>106</sup> Ibidem, pág. 520.

<sup>107</sup> Ibidem, pág. 522.

CAVALCANTE: Não, Magalhães; reconheço agora o que vale o mundo com as suas perfídias e tempestades. Quero achar um abrigo contra elas; esse abrigo é o claustro. Não sairei nunca de minha cela, e buscarei esquecer diante do altar...<sup>108</sup>

Percebemos que Cavalcante é sincero no seu desejo de virar frade, e Magalhães reconhece o romantismo que envolve esta decisão. Em outro momento, Cavalcante volta a falar deste assunto, e assume que esta decisão não é mais comum naqueles dias:

CAVALCANTE: Vou tratar de esquecê-la.

D. LEOCÁDIA: De que modo?

CAVALCANTE: De um modo velho, alguns dizem que já obsoleto e arcaico. Penso em fazer-me frade. Há de haver em algum recanto do mundo um claustro em que não penetre sol nem lua.

D. LEOCÁDIA: Que ilusão! Lá mesmo achará a sua namorada. Há de vê-la nas paredes da cela, no teto, no chão, nas folhas do breviário. O silêncio far-se-á boca de moça, a solidão será o seu corpo.<sup>109</sup>

Nem D. Leocádia acredita mais nas fugas tipicamente românticas. Há ainda um último exemplo que mostra o perfil romântico de Cavalcante, interpretado por muitos como puro “espírito romanesco”. Quando D. Carlota pergunta qual é a moléstia que o ataca, ele responde: “Quanto ao nome, não há acordo: loucura, espírito romanesco e muitos outros. Alguns dizem que é amor.”<sup>110</sup>

Cavalcante também envolve-se em outros quiproquós além daquele a respeito do peru. Na cena V a personagem conversa com D. Carlota, que o havia visto em uma posição cômica na rua, debruçado sobre um cavalo. Ele tenta explicar para ela o que houve:

CAVALCANTE: Quero dizer-lhe que eu levava na cabeça uma idéia séria, um negócio grave.

D. CARLOTA: Creio.

---

<sup>108</sup> Ibidem, pág. 526.

<sup>109</sup> Ibidem, pág. 534

<sup>110</sup> Ibidem, pág. 546.

CAVALCANTE: Deus queira que nunca possa entender o que era! Basta crer. Foi a distração que me deu aquela postura inexplicável. Na minha família quase todos são distraídos. Um dos meus tios morreu na guerra do Paraguai por causa de uma distração; era capitão de engenharia...

D. CARLOTA (*perturbada*): Oh! não me fale!

CAVALCANTE: Por quê? Não pode tê-lo conhecido.

D. CARLOTA: Não, senhor; desculpe-me, sou um pouco tonta. Vou levar o livro à minha prima.<sup>111</sup>

A esta altura o leitor ou espectador da peça já sabe que D. Carlota sofreu uma grande desilusão amorosa com um capitão de engenharia. Mas Cavalcante ainda não sabe, e fica sem entender porque sua interlocutora se perturbou com a informação sobre seu tio. A confusão gera situações cômicas e falas engraçadas, como a terceira fala de Cavalcante neste trecho. Cavalcante também possui uma linguagem chistosa, e nos chama atenção o que ele diz sobre as espanholas para D. Carlota na cena XII: “(...) a minha moléstia casou com um primo. A sua (perdoe esta outra indiscrição; é a última) a sua casou com a viúva espanhola. As espanholas, mormente viúvas, são detestáveis. (...)”<sup>112</sup>

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

A história toda se resolve com o acerto de casamento entre D. Carlota e Cavalcante, e esta será a cura para os males dos dois. Não será necessária nem a viagem para a Grécia, nem para a China. Esta resolução, um tanto quanto repentina e apressada no final da peça pode parecer um pouco exagerada, mas para um provérbio curto e cômico como este não chega a ser incoerente.

---

<sup>111</sup> Ibidem, pág. 529.

<sup>112</sup> Ibidem, pág. 552.

O provérbio encenado nesta peça é explicado pelo próprio título, mas as personagens o citam em três momentos distintos. Na cena XI, D. Carlota está sozinha na sala pensando na Grécia, para onde a mãe a quer enviar, quando avista um livro onde lê: “Entre os provérbios gregos, há um muito fino: Não consultes médico; consulta alguém que tenha estado doente”<sup>113</sup>. Na cena seguinte, Cavalcante, que já havia dito anteriormente que não gostava de médicos, sugere a mesma idéia ao conversar com D. Carlota: “(...) Foi aqui, ao seu lado, que comecei a mudar. A sua voz sai de um coração que padeceu também, e sabe falar a quem padece (...).”<sup>114</sup> A terceira vez que o provérbio aparece é no final da peça, quando estão todos conversando a respeito do acerto do casamento:

D. ADELAIDE (*que ouviu D. Carlota*): Entendo eu. O Dr. Cavalcante contou as suas tristezas a Carlota, e Carlota, meio curada do seu próprio mal, expôs sem querer o que tinha sentido. Entenderam-se e casam-se.

D. LEOCÁDIA (*à Carlota*): Deveras? (*D. Carlota baixa os olhos*) Bem; como é para saúde dos dois, concedo; são mais duas curas!

MAGALHÃES: Perdão; estas fizeram-se pela receita de um provérbio grego que está aqui neste livro. (*abre o livro*) “Não consultes médico; consulta alguém que tenha estado doente.”<sup>115</sup>

O provérbio demonstra claramente a idéia de que os médicos, incluindo aqueles que tratam de problemas “morais”, não são mais eficazes do que alguém que tenha passado pela mesma enfermidade do doente. D. Leocádia, dessa forma, é rebaixada pela idéia transmitida no provérbio encontrado no livro sobre a Grécia.

Já chamamos a atenção para o fato de Machado ter utilizado em *Não consultes médico* os mesmos recursos cômicos que utilizava em suas peças da juventude. O que a difere dos primeiros textos é o acabamento mais sutil destes recursos, a construção mais bem elaborada das personagens e a maior comicidade presente em sua linguagem e em seus diálogos. A peça

---

<sup>113</sup> Ibidem, pág. 543.

<sup>114</sup> Ibidem, pág. 554.

<sup>115</sup> Ibidem, pág. 557.

é também, como já dissemos, mais dinâmica por possuir diálogos mais ágeis, além da movimentação em cena ser mais bem explorada. O riso aqui é, enfim, mais espontâneo do que em *O caminho da porta* e *O protocolo*. Joel Pontes faz referência a esta qualidade de *Não consultes médico*: “Como se vê, um riso de salão, inocente como se poderia esperar de um comediógrafo nas condições de Machado. O que me parece importante é que aparece nesta comédia com mais frequência e principalmente espontaneidade.”<sup>116</sup> E podemos ainda acrescentar o que disse Helena Tornquist, em *As novidades velhas*: “Apoiada no discurso, a comicidade do teatro de Machado de Assis não visava o riso franco; era talvez a forma de rir possível diante dos pressupostos que presidiam sua criação dramática.”<sup>117</sup>

A moralidade também estará presente na peça: o casamento continua sendo uma instituição importante, e tem o poder de curar os males do espírito sofridos por Cavalcante e D. Carlota. Este tema é constante nas peças de Machado, e continuará a ser em *Lição de Botânica*. Sem dúvida, Machado construiu *Não consultes médico* com qualidades suficientes para serem exploradas no palco, não restringindo sua potencialidade aos salões para onde a maioria de suas peças era destinada.

#### **4.2 Lição de Botânica**

*Lição de Botânica*, peça em um ato, é composta por quatro personagens: D. Leonor, D. Helena, D. Cecília e o barão Sigismundo de Kernoberg, um botânico sueco. A história se inicia com uma carta enviada pelo barão a D. Leonor, tia de D. Helena e D. Cecília, com o propósito de pedir licença para que ele pudesse fazer uma visita rápida, cujo objetivo seria de

---

<sup>116</sup> PONTES, Joel. *Machado de Assis e o Teatro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, pág. 57.

<sup>117</sup> TORQUIST, Helena. *As novidades velhas*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002, pág. 213.

grande interesse da ciência. A razão da visita é o pedido para que D. Leonor feche as portas de sua casa a Henrique, sobrinho do barão, que anda de namoro com D. Cecília. O barão de Kernoberg mostra-se desejoso de que o sobrinho se torne botânico como ele, e um casamento atrapalharia a dedicação que se deve dar a ciência.

O tema relacionado ao obstáculo imposto na realização concreta do amor entre dois jovens é tradicional na comédia, mas Machado, surpreendentemente, desvia a atenção do leitor ou espectador da peça para outra situação. Na tentativa de convencer o Barão a permitir o namoro entre D. Cecília e Henrique, D. Helena inicia um jogo que resulta na transformação do próprio barão, que passa a encarar o amor e o casamento de forma muito diferente. Além disso, a história termina com um resultado inesperado: o provável casamento entre D. Helena e o botânico. Aos poucos ficamos completamente envolvidos com o jogo da personagem e com a transformação do barão, só voltando a atenção ao problema de D. Cecília e Henrique no final da peça.

Machado continuou praticando o gênero do provérbio dramático ao escrever *Lição de Botânica*, publicada em 1906; dessa forma, o autor terminava seu trabalho como dramaturgo produzindo o mesmo teatro de sua juventude.

É particularmente interessante nesta última peça o fato de Machado voltar a um provérbio já trabalhado no início de sua carreira como dramaturgo: em *Lição de Botânica* o tema é o mesmo de *O caminho da porta*, de 1862, cuja inspiração estava no famoso texto de Musset. A referência a *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* é ainda mais clara em *Lição de Botânica*, já que a peça do escritor francês é citada por uma das personagens. Logo no início da peça, D. Helena conversa com D. Cecília e tenta fazer com que sua irmã reconheça se ama ou não Henrique. Este diálogo surge a propósito da carta enviada pelo Barão a D. Leonor

D. CECÍLIA: Juro...

D. HELENA: Que o não amas.

D. CECÍLIA: Não é isso.

D. HELENA: Que o amas?

D. CECÍLIA: Também não.

D. HELENA: Mau! Alguma coisa há de ser. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée. Porta neste caso é o coração. O teu coração há de estar fechado ou aberto...

D. CECÍLIA: Perdi a chave.

D. HELENA (*rindo*): E não o podes fechar outra vez. São assim todos os corações aos pés de todos os Henriques. O teu Henrique viu a porta aberta, e tomou posse do lugar. Não escolheste mal, não; é um bonito rapaz.<sup>118</sup>

Está clara, assim, a referência à peça de Musset e ao provérbio que resume as situações vividas pelas personagens, assim como as relações amorosas que serão estabelecidas por elas. Diversas vezes ainda aparecerá nos diálogos a menção à porta, que deve estar aberta ou fechada. Voltaremos a tratar desta questão mais adiante.

Em sua última peça, Machado nos revela uma maior sutileza nos processos cômicos e uma profunda delicadeza de sentimentos. Por esta razão, em *Lição de Botânica* analisaremos outros aspectos além da comicidade, tema central neste trabalho. De qualquer maneira, apontaremos primeiramente para a presença do cômico na peça.

#### **4.2.1. Barão Sigismundo de Kernoberg**

Em *Lição de Botânica* o cômico está presente na figura do barão de Kernoberg, personagem construída mais uma vez com aquele enrijecimento apontado em personagens já analisadas nas peças anteriores. Na cena V, o Barão se apresenta da seguinte maneira a D. Leonor:

---

<sup>118</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 565.



BARÃO: Sou o Barão Sigismundo de Kernoberg, seu visinho, botânico de coração, profissão e tradição, membro da Academia de Estocolmo, e comissionado pelo governo da Suécia para estudar a flora da América do Sul. V. Exa. dispensa minha biografia? (*D. Leonor faz um gesto afirmativo*) Direi somente que o tio de meu tio foi botânico, meu tio botânico, eu botânico, e meu sobrinho há de ser botânico. Todos somos botânicos de tio a sobrinhos. Isto de algum modo explica minha vinda a esta casa.<sup>119</sup>

Neste momento, ainda não conhecemos o barão, a não ser pelo pouco que diz sobre ele D. Leonor, ao receber a carta: “Botânico e sueco: duas razões para ser gravemente aborrecido (...)”<sup>120</sup> Com esta idéia de D. Leonor e a apresentação do próprio barão, o leitor ou espectador da peça passa imediatamente a identificar a comicidade nesta personagem. A apresentação que a personagem faz sobre si mesma representa uma das falas mais bem construídas por Machado em suas comédias, por demonstrar de forma clara e imediata um tipo caricato. A partir desta apresentação, a satirização em torno da personagem ficará mais evidente, até que possamos perceber que seu comportamento começa a apresentar mudanças.

O comportamento exagerado que o Barão apresenta na sua relação com a botânica faz com que a personagem não aceite, em hipótese alguma, o casamento na vida de um cientista. O casamento seria uma forma de desviar a atenção do estudioso, que deve estar voltada exclusivamente para as pesquisas. O Barão é claro neste ponto, durante uma conversa com D. Leonor: “(...) V. Exa. compreende que, sendo para mim ponto de fé que a ciência não se dá bem com o matrimônio, nem eu devo casar, nem... V. Exa. já percebeu.”<sup>121</sup> Mais adiante ele ainda diz: “(...) Impus-lhe que não voltasse a esta casa; ele resistiu-me. Só me resta um meio: é que V. Exa. lhe feche a porta.”<sup>122</sup> A personagem se refere a Henrique, o sobrinho que namora D. Cecília. Em uma cena posterior, o barão nos justifica também a opção por não se

---

<sup>119</sup> Ibidem, pág. 570.

<sup>120</sup> Ibidem, pág. 563.

<sup>121</sup> Ibidem, pág. 571.

<sup>122</sup> Ibidem, pág. 572.

casar de uma outra forma, confidenciada a D. Helena: “Um marido pode perder a mulher, e se a amar deveras, nada a compensará neste mundo, ao passo que a ciência não morre... Morremos nós, ela sobrevive com todas as graças do primeiro dia (...).”<sup>123</sup> O exagero do comportamento e das idéias do barão sobre a incompatibilidade da ciência com o amor colaboram no rebaixamento da personagem, extraindo daí seus traços cômicos.

Em *Lição de Botânica* observamos também que a movimentação em cena é mais bem explorada pelo autor, ajudando a conferir comicidade à peça. Devemos lembrar que no gênero dos provérbios dramáticos são os diálogos e a linguagem os aspectos mais explorados, daí o forte traço literário destas peças. Mas, em sua última comédia, o autor soube aproveitar melhor a movimentação das personagens, principalmente a do barão. A peça, desta forma, ganha pontos quando comparada aos textos dramáticos escritos na juventude do autor.

Vejamos um exemplo desse procedimento na cena X, e para entendê-la melhor, retomemos a situação em que as personagens se encontravam. Após a visita do barão à casa de D. Leonor (para pedir que fechasse a porta a Henrique), o cientista esquece um livro de botânica sobre uma cadeira ou sofá. Ao voltar para buscá-lo, envolve-se no jogo da jovem viúva D. Helena, que acaba por convencê-lo a se tornar seu professor. Ao se despedir de D. Helena, segue em direção à porta, mas volta ao perceber que mais uma vez esquecera o livro sobre a cadeira. Durante este instante, estando pensativo a respeito da conversa que acabara de ter, encontra-se com D. Leonor, dando início ao diálogo da cena referida:

BARÃO (*pensativo*): Até amanhã! Devo eu cá voltar? Talvez não devesse, mas é interesse da ciência... a minha palavra empenhada... O pior de tudo é que a discípula é graciosa e bonita. Nunca tive discípula, ignoro até que ponto é perigoso... Ignoro? Talvez não... (*põe a mão no peito*) Que é isso?... (*resoluto*) Não, sicambro! Não há de adorar o que queimaste! Eia, volvamos às flores e deixemos esta casa para sempre. (*entra D. Leonor*)

D. LEONOR (*vendo o Barão*): Ah!

---

<sup>123</sup> Ibidem, pág. 586.

BARÃO: Voltei há dois minutos; vim buscar este livro. (*cumprimentando*) Minha senhora!

D. LEONOR: Sr. barão!

BARÃO (*vai até a porta e volta*): Creio que V. Exa. não me fica querendo mal?

D. LEONOR: Certamente que não.

BARÃO (*cumprimentando*): Minha senhora!

D. LEONOR (*idem*): Sr. barão!

BARÃO (*vai a porta e volta*): A senhora D. Helena não lhe falou agora?

D. LEONOR: Sobre quê?

BARÃO: Sobre umas lições de botânica...

D. LEONOR: Não me falou nada...

BARÃO (*cumprimentando*): Minha senhora!

D. LEONOR (*idem*): Sr. Barão! (*barão sai*) Que esquisitão! Valia pena cultivá-lo de perto.

BARÃO (*reaparecendo*): Perdão...

D. LEONOR: Ah! Que manda?

BARÃO (*aproxima-se*): Completo a minha pergunta. A sobrinha de V. Exa. falou-me em receber algumas lições de botânica. V. Exa. consente? (*pausa*) Há de parecer-lhe esquisito este pedido, depois do que tive a honra de fazer-lhe há pouco...

D. LEONOR: Sr. Barão, no meio de tantas cópias e imitações humanas...

BARÃO: Eu acabo: sou original.<sup>124</sup>

A movimentação mencionada acima é percebida aqui especialmente através das rubricas, muito importantes na orientação dos atores e da leitura do texto teatral. Segundo o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, estas indicações cênicas acontecem em quase “todo texto”, e explica que, não sendo pronunciadas pelos atores, servem para esclarecer o leitor fazendo-o compreender o modo de apresentação da peça.<sup>125</sup> O barão hesita entre ir em direção à porta, ou seja, sair daquela casa que lhe oferece perigo (já que começa a perceber seu interesse pela jovem viúva); ou em permanecer dentro dela. Ele vai em direção à porta diversas vezes e volta, chegando a sair (e desaparecer da cena) e reaparecer novamente. O

---

<sup>124</sup> *Ibidem*, pág. 593.

<sup>125</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006, pág. 206.

movimento repetitivo é acompanhado pelos cumprimentos também repetitivos de despedida entre o barão e D. Leonor; a repetição representa um recurso tradicional nas comédias, como forma de gerar comicidade. Após o trecho citado, o diálogo sobre as lições de botânica continua por algum tempo, até as personagens se despedirem, da mesma forma, e definitivamente.

Além da movimentação, das rubricas e da repetição, há ainda dois aspectos importantes para serem observados. O barão representa uma figura caricata, deslocada de seu meio social, como acontece com outras personagens teatrais de Machado. Isto é logo percebido por D. Leonor que menciona a singularidade desta figura em meio a todas as outras, e não menos pelo próprio barão, que se acha original. Mais uma vez são as mulheres que percebem este deslocamento, apontando para a figura satirizada na peça.

Ao escrever uma crítica a respeito de uma representação de *Lição de Botânica* feita em 1960 pelo *Teatro Nacional de Comédia*, Bárbara Heliodora refere-se à interpretação dada a esta personagem:

(...) todo o trabalho de Goulart é feito na base da pura caricatura. Graças a isso e à linha de comédia que Machado de Assis dá ao personagem este foi o único ator, durante todo o espetáculo, que tirou alguma reação da platéia.<sup>126</sup>

A reconhecida autora deu um parecer bastante negativo a esta representação do TNC, não em razão da qualidade do texto de Machado, mas em relação à direção da peça e aos atores, que não souberam explorá-la de maneira adequada. O trecho citado, porém, elogia o trabalho de Paulo Goulart; ele foi o único que soube encontrar o tom apropriado para representar esta personagem, e este tom foi dado pelo próprio autor: a caricatura.

Um último aspecto a ser analisado no diálogo citado está relacionado à primeira fala do barão. Percebemos pelas rubricas que a personagem está pensativa, e que em determinado

---

<sup>126</sup> HELIODORA, Bárbara. *Os melhores do ano: Machado de Assis melancólico*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1960.

momento leva a mão ao peito. Este já é um sinal de que algo estava mudando no espírito do barão, e ele talvez tenha notado, neste momento, que havia um coração batendo em seu peito. Voltaremos a falar sobre esta mudança sofrida pelo barão.

É na hesitação entre o ir e voltar do barão que percebemos também a presença do provérbio, representado concretamente nos movimentos da personagem analisada. Inicialmente o provérbio estava ligado à situação vivida por D. Cecília e Henrique: o barão desejava que seu sobrinho não mais fosse recebido na casa de D. Leonor, e que ela lhe fechasse a porta; agora, o provérbio havia sido transferido para o barão. Podemos entender que o provérbio se liga à questão da necessidade de se manter o coração aberto ou fechado para o amor, como sugeriu D. Helena inicialmente. Os corações de D. Cecília e Henrique estavam, certamente, abertos; os de Helena e do barão começavam, no diálogo da cena IX, a se abrir (lembramos que o barão não admitia, por ser um cientista, abrir seu coração ao amor; já Helena, sendo viúva, tinha seu coração talvez temporariamente fechado).

O enrijecimento da personagem do barão e o exagero de seu comportamento estarão, até certo momento da peça, em contraste com a sagacidade de D. Helena, com quem acabará provavelmente se casando. Mais uma vez encontramos a presença da personagem feminina que é dona de uma inteligência superior à dos homens com quem se relaciona. D. Helena planeja aproximar-se do barão para convencê-lo de que o amor em nada atrapalhará o destino de cientista de seu sobrinho, e faz isso demonstrando interesse por sua ciência. O resultado se dá de maneira inesperada até mesmo para D. Helena, pois a partir desta aproximação o barão não só permitirá o namoro de D. Cecília e Henrique como ele próprio mudará seu comportamento, desejando também se casar. D. Helena desejava mostrar para o barão que uma mulher não poderia atrapalhar o trabalho intelectual de um cientista, poderia mesmo ajudá-lo, animando-o e motivando-o. Antes de analisarmos este aspecto, observemos como D. Helena inicia, espirituosamente, seu jogo com o barão:

BARÃO (*à porta*): Perdão, minha senhora; eu trazia um livro há pouco...

D. HELENA (*com o livro na mão*): Será este?

BARÃO (*caminhando para ela*): Justamente.

D. HELENA: Escrito em sueco, penso eu...

BARÃO: Em sueco.

D. HELENA: Trata naturalmente de botânica.

BARÃO: Das gramíneas.

D. HELENA (*com interesse*): Das gramíneas!

BARÃO: De que se espanta?

D. HELENA: Um livro publicado...

BARÃO: Há quatro meses.

D. HELENA: Publicado pela Academia de Estocolmo?

BARÃO (*admirado*): É verdade. Mas...

D. HELENA: Que pena que eu não saiba sueco!

BARÃO: Tinha notícia do livro?

D. HELENA: Certamente. Ando ansiosa por lê-lo.

BARÃO: Perdão, minha senhora. Sabe botânica?

D. HELENA: Não ousou dizer que sim, estudo alguma coisa; leio quando posso. É ciência profunda e encantadora.<sup>127</sup>

A ingenuidade do barão não permite que ele perceba a estratégia da viúva, que espiritualmente tenta enganá-lo, mas sempre de maneira educada e com uma finalidade justificável (como é apropriado para o tipo de comédia que Machado escreveu). Este diálogo, que continua com a mesma linguagem elegante e espirituosa, também possibilita o efeito cômico na peça, pois continua a rebaixar a personagem do barão, que não é capaz de perceber que está sendo enganado. Vejamos mais um pequeno trecho deste diálogo:

BARÃO: Mas, diga-me V. Exa.: tem feito estudo especial das gramíneas?

D. HELENA: Por alto... por alto...

BARÃO: Contudo, sabe que a opinião dos sábios não admitia o perianto... (*D. Helena faz sinal afirmativo*) Posteriormente reconheceu-se a existência do perianto. (*novo gesto de D. Helena*) Pois este livro refuta a segunda opinião.

D. HELENA: Refuta o perianto?

<sup>127</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 583.

BARÃO: Completamente.

D. HELENA: Acho temeridade.<sup>128</sup>

O falso interesse de D. Helena pelo assunto tratado no livro de botânica, o perianto, é percebido em suas falas e também, e mais uma vez, com o auxílio das rubricas. A situação criada pela personagem nesta cena se transformará em um jogo de sedução, pois o barão se apaixonará por ela. A partir deste momento, o cientista enrijecido começará a dar lugar para o homem mais natural e racional, que compreende que o trabalho intelectual pode conviver com o amor, e assim a possibilidade do casamento brotará em seu espírito. O resultado também será positivo para D. Cecília e Henrique, que em razão da mudança do barão poderão ficar juntos.

#### **4.2.2. D. Helena e o casamento**

A habilidade feminina, especialmente sobre questões relacionadas ao amor, é uma constante nas peças de Machado de Assis. Em recente artigo sobre a relação de Machado com o teatro, o crítico Jean-Michel Massa chama atenção para esta característica temática nos textos do autor. Sua observação parte da primeira peça escrita por Machado, publicada em 1860: *Hoje avental, amanhã luva*.

Essa comédia, primeira tentativa, e tentativa bem sucedida, faz parte do período de aprendizagem e já mostra um certo domínio da linguagem do palco, um senso da comunicação. O tema – todas as proporções guardadas – da superioridade da mulher, superioridade de Rosinha, criada ambiciosa sobre o homem levado a sério ou levemente zombado será um tema recorrente em toda sua obra, da mesma

---

<sup>128</sup> Ibidem, pág. 586.

forma que o tema e a *mise-en-scène*, na peça seguinte (Desencantos), das viúvas, sempre jovens, porém vividas e não raro astuciosas.<sup>129</sup>

Além da habilidade feminina, Jean Michel-Massa aponta outras duas características recorrentes nas peças de Machado: a presença de viúvas jovens e do homem rebaixado, presentes em *Lição de Botânica*.

Tratemos agora brevemente da transformação sofrida pelo barão na peça, que representa uma espécie de humanização da personagem. O barão vai deixando seu comportamento enrijecido e adquirindo maleabilidade diante da vida. Na cena XIII, o barão diz:

BARÃO: Há em mim alguma coisa mais do que eu mesmo. Há a poesia das afeições por baixo da prova científica. Não a ostento, é verdade; mas sabe V. Exa. o que tem sido a minha vida? Um claustro. Cedo perdi o que havia mais caro: a família. Despousei a ciência, que me tem servido de alegrias, consolações e esperanças. Deixemos, porém, tão tristes lembranças...

D. HELENA: Memórias de homem; até aqui eu só via o sábio.

BARÃO: Mas o sábio aparece e enterra o homem. Volto à vida vegetativa... se me é lícito arriscar um trocadilho em português, que eu não sei bem se o é. Pode ser que não passe de aparência. Todo eu sou aparências, minha senhora, aparências de homem, de linguagem e até de ciência.<sup>130</sup>

Nesta cena a personagem nos mostra que não é, na realidade, apenas aquilo que aparenta ser, há sentimento e consciência por trás do cientista. O barão diz ainda: “A ciência não é tudo, minha senhora. Há alguma coisa mais, além do espírito, alguma coisa essencial ao homem (...)”; e mais adiante: “(...) o mundo intelectual é estreito para conter o homem todo (...)”<sup>131</sup> Este diálogo é todo envolvido por uma atmosfera de delicadeza de sentimentos que chama atenção nesta pequena peça, e acaba por diluir as características cômicas da

---

<sup>129</sup> MASSA, Jen-Michel. “A década do teatro: 1859 – 1869”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Machado de Assis*. Instituto Moreira Salles, 2008, pág. 225.

<sup>130</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 608.

<sup>131</sup> *Ibidem*, pág. 611.



personagem. É certo que a mudança na personalidade do barão é rápida, assim como a decisão de pedir a mão de D. Helena em casamento, mas não chega a ser incoerente dentro do universo teatral. Para uma peça curta, é necessário que as mudanças aconteçam rapidamente.

Já havíamos observado em *O caminho da porta* o tema do amor, que não é levado a sério pela viúva Carlota, e por isso a personagem termina solitária e sem um possível casamento, como forma de punição por seu comportamento de coquete. Em *O Protocolo*, o casamento de Elisa e Pinheiro é ameaçado pelo galanteador Venâncio, mas salvo através do empenho da prima esperta e do próprio casal, que havia se desentendido por meros caprichos. Na terceira peça analisada, *Não consultes médico*, o casamento representa a cura para os males da alma que afligem Cavalcante e D. Carlota. Em *Lição de Botânica* não será diferente. É notável a defesa que o autor faz do casamento, através da personagem Helena e da transformação do barão.

A instituição do casamento é defendida de maneira enfática por D. Helena. É o que observamos em diversas falas da personagem, como esta em que discute com a tia a situação de D. Cecília. D. Leonor não queria permitir o namoro de D. Cecília com Henrique, por causa do tio “esquisitão”:

D. LEONOR: Não sei de corações, não hão de faltar casamentos a Cecília.

D. HELENA: Certamente que não, mas os casamentos não se improvisam nem se projetam na cabeça; são atos do coração, que a igreja santifica. (...) <sup>132</sup>

O casamento era um dos assuntos preferidos nas comédias realistas, apreciadas por Machado e pelos jovens intelectuais nas décadas de 1850 e 1860, quando eram encenadas no Rio de Janeiro. Machado continuou, agora já sem o mesmo entusiasmo da juventude, a dialogar com este repertório. As palavras de D. Helena para o barão, no final da peça, falam de sentimentos e do papel importante da esposa na vida do marido:

---

<sup>132</sup> Ibidem, pág. 576.

D. HELENA: Não fale assim. A esposa fortifica a alma do sábio. Deve ser um quadro delicioso para o homem que despende as suas horas na investigação da natureza, fazê-lo ao lado da mulher que o ampara e anima, testemunha de seus esforços, sócia de suas alegrias, atenta, dedicada, amorosa. Será vaidade de sexo? Pode ser, mas eu creio que o melhor prêmio do mérito é o sorriso da mulher amada. O aplauso público é mais ruidoso, mas muito menos tocante que a aprovação doméstica.<sup>133</sup>

O crítico Jean-Michel Massa, tratando dos temas abordados nas peças do autor, fala que “Machado de Assis adota um tema que está no coração da sociedade brasileira, aliás de todas as sociedades: o tema das mulheres, do amor, do casamento – e vai ser um guia que fornece conselhos”.<sup>134</sup> Em *Lição de botânica*, D. Helena desempenhará justamente este papel de conselheira, e faz isso de maneira delicada e leve, diferentemente do que fazia o *raisonneur*, típico no teatro realista.

As palavras e idéias expressas nas falas da personagem não causaram efeito apenas no barão. Viúva de vinte e dois anos, D. Helena acreditava estar com o coração fechado para o amor, mas o jogo com o barão parece despertar sentimentos guardados ou esquecidos em sua alma. Na cena XIII, a personagem, que refletia sozinha, diz:

D. HELENA: (...) Aquele professor não é assaz velho, como convinha. Além disso, há nele um ar de diamante bruto, uma alma coberta apenas pela crosta científica, mas cheia de fogo e luz. Se eu viesse a arder ou cegar... (*levanta os ombros*) Que idéia! Não passa de um urso, como titia lhe chama, um urso com patas de rosas.<sup>135</sup>

A idéia que a personagem tenta afastar de si, neste momento, vai mudando de perspectiva até o final da peça, quando ela percebe (e aí temos mais um traço da perspicácia de seu espírito) que o barão deseja lhe fazer um pedido de casamento.

---

<sup>133</sup> Ibidem, pág. 592.

<sup>134</sup> MASSA, Jen-Michel. “A década do teatro: 1859 – 1869”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Machado de Assis*. Instituto Moreira Sales, 2008, pág. 225.

<sup>135</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 602.

Para concluirmos esta análise, pensemos no tratamento que Machado deu à linguagem em sua última peça – ponto central na análise dos textos escolhidos para este trabalho. O autor chega à sua última obra para o teatro dando o mesmo tratamento refinado, culto e elegante para seus diálogos, desenvolvendo uma comicidade discreta e continuando fiel aos modelos escolhidos na mocidade. Certamente a França teve uma influência decisiva nas suas escolhas, e que permaneceram durante toda sua vida. Vilma Arêas explica, em seu livro *Iniciação à Comédia*, como se dava a utilização do cômico na comédia francesa, o que nos ajuda a entender a influência e as opções de nosso autor:

Se compararmos, por exemplo, a comédia francesa com a de outras nações da Europa, desde o período pós-renascentista, verificaremos que ela pode ser definida por uma recorrente busca teórica da pureza estética. Essa afirmação não se refere apenas ao teatro clássico, que proibia terminantemente qualquer mistura de gêneros (...). Na esfera do cômico, uma divisão clara marcava os limites entre a comédia e a farsa. A primeira, para ser aceitável aos eruditos, deveria lidar de modo refinado como um conteúdo também refinado. Conforme afirmou Corneille (1606 – 1684), uma comédia “é uma representação dos costumes e conversação de homens e mulheres de boas maneiras”. Diante dessa afirmativa, o registro mais grosseiro do cômico tinha de ser banido para o (assim considerado) subgênero da farsa. Mais de um crítico aceita que esta atitude rígida, em relação a uma separação e hierarquização de gênero e estilos, tem sido uma postura dominante da literatura francesa, do século XVI até nosso século. Eventualmente, se encontramos essa mesma atitude rigorosa em outros países, será ainda por influência do teatro francês (...).<sup>136</sup>

Quando *Lição de botânica* foi publicada o teatro brasileiro – do ponto de vista de Machado - já havia tomado um rumo bastante negativo em nossos palcos. Escrever peças que cultivavam uma comicidade elegante talvez já não fizesse mais sentido. A discussão desta questão guardaremos também para a conclusão do trabalho, para que possamos analisá-la

---

<sup>136</sup> ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, pág. 59.

com cuidado. Encerremos esta análise com duas considerações que foram feitas a respeito desta peça.

Bárbara Heliódora, no artigo que escreveu para o *Jornal do Brasil*, diz que “A Lição de botânica é, como texto, uma comediuzinha muito simpática, que trata daquele famoso Brasil do qual todos nós ouvimos falar, quando a escola era risonha e franca.”<sup>137</sup> E completa que esta peça deve ser cercada dos maiores cuidados para que mantenha a graça e o encanto de um “velho álbum de família”.

Valdemar Oliveira, crítico já citado neste trabalho, também dá seu parecer sobre a peça:

A ação se desdobra com equilíbrio, dentro de uma linha de tratamento clara e simples, compondo a “pequena obra-prima de humor romântico, de ironia e delicadeza sentimental”, de que falou o crítico Almeida Prado. Sem ouvir o perigoso conselho de Quintino, que o queria lançado à grande pintura, Machado continuou restrito aos pequenos esboços, graciosos e gratuitos, que não têm, apenas, o mérito (se outros não tivessem) de serem obras de Machado de Assis, como queria Mário de Alencar. Elas revelam, por assim dizer, um ângulo pessoal de visão sobre a arte de escrever para o teatro – e se o autor não insistiu no gênero, é que, com a depravação dos costumes teatrais, não poderia compatuar seu espírito, condenado, desde o berço, como se queixou, “ao duelo infausto entre a aspiração e a realidade”.<sup>138</sup>

Este parecer certamente agradaria ao autor, que despretensiosamente realizou um último e belo trabalho.

---

<sup>137</sup> HELIODORA, Bárbara. *Os melhores do ano: Machado de Assis melancólico*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 31 de dez. de 1960.

<sup>138</sup> OLIVEIRA, Valdemar. *Eça, Machado, Castro Alves, Nabuco... e o Teatro*. Recife: Imprensa Universitária, 1967, pág. 49.

## 5. CONCLUSÃO

Neste capítulo de conclusão pretendemos fazer uma abordagem final sobre algumas questões importantes, apontadas nos capítulos anteriores, acerca do teatro de Machado de Assis: o gênero escolhido pelo autor, a relação entre suas peças e o universo teatral de sua juventude, a persistência no trabalho com o provérbio dramático, a qualidade literária de suas comédias e dos recursos cômicos. Finalmente faremos um apontamento sobre a interferência da crítica no interesse sobre a obra teatral de Machado. Para isso, restabeleceremos um diálogo maior com os críticos que, ao longo do tempo, trataram desta parte tão mal compreendida da obra do autor.

Uma das características que marcaram o teatro de Machado – e não mencionada até agora – é que suas peças foram destinadas, na maior parte das vezes, a palcos diferentes daqueles em que se encenavam as comédias realistas (gênero com o qual seu teatro dialogava); os palcos em questão eram os espaços onde aconteciam os saraus literários da época. Não que suas peças, bem apropriadas para este tipo de espaço, não chegassem a ser representadas em teatros de maior porte. *O caminho da porta* e *O protocolo* foram representadas no Ateneu Dramático em 1862, antes mesmo da publicação das mesmas. *Tu só, tu, puro amor*, peça escrita especialmente para a comemoração do tricentenário de Camões, a pedido do Real Gabinete Português de Leitura, foi encenada no Teatro D. Pedro II em 1880.

Os saraus eram freqüentes no Rio de Janeiro quando Machado iniciou-se no teatro. Lá o autor encontrava um espaço de reunião destinado aos intelectuais da época, onde se podia apreciar e discutir a produção artística de escritores e músicos, já que além da apresentação de textos literários a execução de peças musicais também era freqüente. Além da possibilidade de travar conhecimento com a intelectualidade, Machado pôde começar a divulgar seu

trabalho com a poesia e o teatro, fazendo-se conhecido e admirado pela sociedade da qual viria a se tornar, posteriormente, figura notável. Jean-Michel Massa faz referência à participação do autor nos saraus em *A juventude de Machado de Assis*:

Sua participação em diversas reuniões literárias e poéticas não foi ocasional, nem episódica. Em 1863, registra-se o fato inúmeras vezes. Trata-se da expressão de um fenômeno social que merece exame. [...] 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 ofereciam 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!<sup>139</sup>

O fato de boa parte de suas peças terem sido escritas para tais reuniões pode sugerir que Machado fosse despretenso em relação a sua produção teatral. É o que nos parece revelar os prefácios para as peças *Quase Ministro*, recitada em um sarau na Rua da Quitanda em novembro de 1862, e para *Os deuses de casaca*, representada em um dos famosos saraus da Arcádia Fluminense em dezembro de 1865. Sobre *Os deuses de casaca*, Machado diz em seu prefácio, escrito em janeiro de 1866:

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

---

<sup>139</sup> MASSA, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pág. 369.

foi habilmente representado no sarau da Arcádia Fluminense, em 28 de dezembro findo, pelos mesmos cavalheiros dos antigos saraus, *arcades omnes*.<sup>140</sup>

Podemos perceber através das palavras do autor as idéias e objetivos que cercavam a criação de *Os deuses de casaca*, e que possivelmente são os mesmos do restante de suas peças. Foi desambicioso, escreveu para reuniões íntimas, mas nunca sem despreocupar-se com a qualidade do que escrevia e com o efeito final que estes textos poderiam causar nos espectadores. Em relação ao prefácio da primeira peça citada, o autor diz: “Esta comédia foi expressamente escrita para ser representada em um sarau literário e artístico, dado a 22 de novembro do ano passado (1862)<sup>141</sup>, em casa de alguns amigos na rua da Quitanda.”<sup>142</sup> A palavra expressamente indica de maneira enfática o objetivo ao escrever *Quase ministro*: representá-la em um sarau.

Observemos, ainda, um último exemplo tirado do prefácio a *Tu só, tu, puro amor* : “Não pretendi fazer um quadro da corte de D. João III, nem sei se o permitiam as proporções mínimas do escrito e a urgência da ocasião. [...] Na *Revista Brasileira*, onde esta peçazinha primeiro viu a luz, escrevi uma nota, que reproduzo, acrescentando-lhe alguma coisa explicativa.”<sup>143</sup> Machado chama *Tu só, tu, puro amor* de “peçazinha” de proporções mínimas, mesmo tendo sido destinada a ocasião de importância e repercussão consideráveis.

Após a morte do autor, há registros de representações de suas peças em teatros de grande porte, como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde se representou *Lição de Botânica*, dirigida por Ruggero Jacobbi em 1956. Em *O expectador apaixonado*, o diretor e crítico de teatro revela:

[...] eis, de repente, que o autor destas linhas, depois de encenar no Municipal

---

<sup>140</sup> ASSIS, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 369.

<sup>141</sup> Segundo J. Galante de Souza em sua *Bibliografia de Machado de Assis* (Rio de Janeiro: MEC-INL, 1955, pág. 177-179), o autor de *Os deuses de casaca* enganou-se ao escrever 1862. A comédia, na realidade, foi encenada em 1863.

<sup>142</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pág. 237.

<sup>143</sup> *Ibidem*, pág. 461.

carioca a *Lição de botânica*, tem o prazer de ler numa revista a confissão do crítico Accioly Netto, penitenciando-se do cepticismo com que recebera a escolha da pecinha, na qualidade de membro da comissão artística daquele teatro, e chegando a falar de “Machado de Assis redescoberto”.<sup>144</sup>

A partir de relatos assim conclui-se que as peças de Machado, embora despreziosas em sua origem, podem ser levadas ao palco do grande teatro quando trabalhadas de maneira cuidadosa, ou seja, quando são explorados adequadamente o universo recriado pelo autor, a comicidade e a leveza do estilo. Às palavras de Jacobbi podemos juntar as de Gilda de Mello e Souza, já citadas, a respeito da encenação de *O protocolo*, dirigida por Ziembinsky.

Em artigo para *A GAZETA* de Vitória, Espírito Santo, o crítico Ciro Vieira da Cunha também fala, em 20 junho de 1939, sobre o destino das peças de Machado:

Das composições originais de Machado de Assis só duas pretenderam alcançar, e alcançaram, o palco – *O protocolo* e *O caminho da porta*. As demais foram feitas para atender a solicitações de amigos desejosos de aplaudi-lo em saraus literários – *Quase ministro*, *Os deuses de casaca*, *Não consulte médico*, *Tu só tu, puro amor...* - ou ficaram em livro – *Desencantos* – ou nas páginas de revistas – *Hoje avental*, *amanhã luva*, *Lição de botânica*. É verdade que duas foram representadas por profissionais: *Tu só tu, puro amor*, na interpretação de Furtado Coelho e Lucinda Coelho, em 1880, e *Não consulte médico*, em 1908, no Teatro da Exposição, com Lucília Peres [...]. Quando da representação de *Não consulte médico*, escreveu Machado de Assis a José Veríssimo: “Não sei que efeito terá produzido *Não consulte médico*. Aquilo foi uma comédia de sala, feita a pedido, para satisfazer particulares amadores, e destinada a uma só representação que teve. O Artur Azevedo, tendo a idéia de fazer reviver agora algumas peças de há trinta e mais anos, inclusive aquela entre as outras: obra de simpatia”. Rememorada a contribuição de Machado de Assis para o teatro e sabida a sua dedicação às coisas do palco, impõe-se uma pergunta: por que não prosseguiu ele no gênero literário que tanto lhe absorveu os dias em que trabalhou no Diário de Rio de Janeiro?<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> JACOBBI, Ruggero. *O Expectador Apaixonado*. Porto Alegre, Publicações do Curso de Arte Dramática/Universidade do Rio Grande do Sul, 1962, pág. 53.

<sup>145</sup> CUNHA, Ciro Vieira da. *Machado de Assis e o teatro*. *A Gazeta*, Vitória, 20 de jun. de 1939.



O autor desta crítica aponta para os diferentes destinos que tiveram as peças de Machado durante o período em que o autor as escreveu. É provável que este fato tenha interferido na apreciação que a obra teatral do autor recebeu ao longo do tempo, pois escrever para saraus talvez pudesse parecer menos importante do que para os palcos mais tradicionais. O crítico ainda comete um erro ao colocar *Tu só, tu, puro amor* entre as peças destinadas aos saraus, pois esta foi desde o início escrita para a representação no Teatro D. Pedro II, para as festividades do tricentenário de Camões. Neste trecho o autor traz ainda uma citação de Machado tirada de uma carta enviada a José Veríssimo, a respeito de uma encenação promovida por Artur Azevedo, que trazia a peça *Não consultes médico*; Machado encara este fato, humildemente, como um gesto de pura simpatia do comediógrafo.

Certamente seria interessante explorar as peças de Machado nos palcos de nosso tempo, para que pudéssemos observar através de recursos modernos de direção e interpretação as suas reais potencialidades para a cena. A abordagem destas peças nas escolas de teatro, por exemplo, resultaria em um bom exercício para atores e diretores, como forma de entender os aspectos particulares dos gêneros e do teatro, de modo geral, praticados pelos autores no século XIX.

Outra questão importante para ser retomada nesta conclusão é a opção de Machado pelos provérbios dramáticos. Já foram expostas neste trabalho as características do gênero, sua origem e seu diálogo com o teatro realista. Atentemos agora apenas para um aspecto: a provável razão da escolha do autor por este gênero, assim como sua permanência nele até as últimas peças.

As peças de Machado foram importantes para o teatro do século XIX quando pensamos no desejo de renovação da cena que ocorreu entre as décadas de 1850 e 1860, inspirado pela comédia realista. Machado, ainda muito jovem, assume em carta ao amigo

Quintino Bocaiúva a sua falta de habilidade para escrever tais comédias, tão apreciadas por ambos. Portanto, é provável que a escolha pelos provérbios dramáticos tenha se dado porque este gênero, mais desprezioso, podia aproximar-se dos ideais da escola realista: tratava-se de peças habitadas por personagens cultas, donas de uma linguagem elegante que reproduzia as conversas íntimas das salas burguesas. Os recursos cômicos utilizados pelo autor também correspondiam, como foi visto, às expectativas dos defensores da chamada escola moderna. Uma grande diferença – e talvez até vantagem – dos provérbios em relação a este gênero seria o utilitarismo moral (civilizatório, como se costumava dizer) muito diluído, embora também presente na abordagem do tema do casamento (nas peças analisadas aqui), ou da política em *Quase ministro*. Esta abordagem utilitária, todavia, é feita com tal leveza cômica que não chega a ser uma característica tão expressiva.

Embora Machado não tenha praticado o teatro realista, sua escolha pelos provérbios e sua maneira de construí-los iam em direção ao que era moderno na época, mesmo estas peças parecendo hoje conservadoras em razão da carga ideológica presente nelas. A pergunta que se coloca é: por que Machado não se arriscou a escrever a comédia realista, permanecendo nos provérbios até o fim de sua vida?

Uma das razões, apontadas por diversos críticos como resposta para esta questão, seriam as palavras de Quintino em sua famosa carta, já analisada, a respeito de *O caminho da porta* e *O protocolo*; o autor teria se sentido desiludido, abandonando o projeto de escrever a comédia tão apreciada. A carta de Quintino chega a justificar o desligamento de Machado com o teatro, o que de fato não ocorreu.

Esta idéia já foi refutada por alguns críticos de maior ou menor importância. Jean-Michel Massa diz que “Machado de Assis não se sentiu de maneira alguma desencorajado pela apreciação de Bocaiúva, que ele próprio havia solicitado, depois aceito, e continuou a

exercitar o que seu amigo chamava de ‘ginástica de estilo’.”<sup>146</sup> Stênio de Campos, em artigo para a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 4 de dezembro de 1960, responde a essa questão de maneira bastante otimista: “Machado de Assis não se melindrou; e prosseguiu em suas invenções teatrais, confiando, confiando, sempre, em sua vocação e em sua perseverança, coroada pelos loiros da posteridade.”<sup>147</sup> A maior prova de que Machado não se sentiu desanimado com o parecer de Quintino é o fato de que, depois daquelas duas peças, muitas outras continuariam sendo escritas. Em sua carta o autor afirmou que persistiria na arte de escrever para o teatro, e tentaria alcançar a comédia realista. Este último fato não ocorreu, e a pergunta permanece: o que teria levado Machado a continuar, até o fim, escrevendo provérbios?

Uma outra justificativa, mais provável que a primeira, é a hipótese de que Machado não conseguiu superar o estágio em que se achava ao escrever as peças cujo parecer pediu a Quintino Bocaiúva; resultado de uma falta de habilidade natural para escrever “a comédia de maior alcance”, mais densa e complexa que os provérbios dramáticos.

Finalmente, a justificativa mais coerente para responder a esta questão – da permanência do autor na prática dos provérbios dramáticos, e mesmo da diminuição de seu trabalho como dramaturgo - estaria nos rumos que o teatro tomou após o período de interesse pela comédia realista. Vejamos o que ocorria:

Enquanto a comédia realista fazia sucesso no Ginásio Dramático e seduzia nossos principais escritores e intelectuais, um outro tipo de espetáculo teatral, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres, começava a atrair um público cada vez menos interessado no teatro marcado pela preocupação literária e edificante. [...] O teatro como entretenimento foi minando aos poucos o trabalho realizado pelos autores ligados ao Ginásio Dramático, ao mesmo tempo em que muitos desistiram da dramaturgia, pelas mais diversas razões, inclusive a decepção que os novos rumos que vinha tomando o teatro

---

<sup>146</sup> MASSA, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pág. 327.

<sup>147</sup> CAMPOS, Stênio. *O Teatro de Machado de Assis*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 de dez. de 1960.

brasileiro.<sup>148</sup>

Machado percebeu e sentiu todas as mudanças, e não deixou de registrar sua desilusão. Em um famoso e importante artigo de 1873, intitulado *Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade*, Machado faz um balanço da situação em que se encontram todos os gêneros literários no Brasil. Este artigo foi publicado em um periódico de Nova Iorque, e o que nos interessa aqui, claro, é o que o autor fala a respeito do teatro:

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 admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da 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 canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores?<sup>149</sup>

Este artigo, carregado de emoção, não deixa dúvida sobre a desilusão do autor com os rumos do teatro. Portanto, esta nos parece ser a melhor justificativa, apontada por alguns historiadores do teatro brasileiro, do afastamento de Machado do universo teatral, assim como para o fato de não ter chegado a escrever a comédia realista – o gênero já não interessava mais à maior parte do público. É, sem dúvida, mais coerente pensar nisso do que em um possível abatimento causado pela carta de Quintino, ou por uma falta de habilidade definitiva para o gênero dramático, já que é possível encontrar qualidades significativas em suas peças.

Passando agora para um novo aspecto, os provérbios dramáticos praticados por Machado levaram vantagem no que diz respeito às características literárias, observadas através da elegância, leveza e sutileza presentes nos diálogos desenvolvidos pelas

---

<sup>148</sup> FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2001, pág. 144.

<sup>149</sup> MACAHDADO DE ASSIS, J. M. *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pág. 532.

personagens. A qualidade literária da linguagem em suas peças é ponto pacífico até para aqueles que não foram apreciadores de seu teatro, como Eugênio Gomes. O importante crítico machadiano reconhece esta qualidade:

Está claro que o autor dramático em Machado de Assis não era de natureza a atrair e estimular imitadores. E, não obstante, a primeira influência positiva que ele exerceu sobre seus contemporâneos foi paradoxalmente por meio de seu teatro, teatro de gabinete, mas em que já predominavam a graça de estilo e a finura de pensamento, que se tornaram inexcedíveis em nossa literatura.<sup>150</sup>

Se o teatro do jovem escritor foi apreciado por seus contemporâneos (e um outro aspecto que justifica tal opinião foram os recorrentes pedidos para que escrevesse peças para os saraus literários) é porque mereceu tal reconhecimento, não havendo nada de paradoxal neste fato. A existência positiva do teatro de Machado em sua época é um fato talvez estranho, e difícil de ser explicado para os críticos que não se dedicaram ao estudo de suas peças e que se deixaram levar por opiniões apressadamente negativas.

O forte traço literário, que segundo Quintino proporcionaria uma agradável leitura (por isso, “teatro de gabinete”, como sugere Eugênio Gomes), seria um empecilho para a representação das peças no palco. Esta idéia, que apareceu em 1863 por ocasião da publicação da famosa carta, tornou-se uma verdade para muitos críticos, especialmente para os machadianos. Também já abordamos este assunto, e vale apenas ressaltar aqui o fato das peças terem sido mal compreendidas neste ponto. “Texto bem escrito (agradável à leitura) não é empecilho para um bom espetáculo, mesmo porque quando existe está entre os principais se não for o principal elemento do êxito.”<sup>151</sup>

Voltemos então a atenção para a questão da falta de qualidades cênicas nos textos de Machado, que de tão repetidamente afirmada talvez tenha colaborado para que as peças não

---

<sup>150</sup> GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, pág. 17.

<sup>151</sup> PONTES, Joel. *Machado de Assis e o Teatro*. Rio de Janeiro: SNT/Ministério de Educação e Cultura, 1960, pág. 42.

recebessem a merecida atenção de estudiosos. Vejamos o que diz Ciro da Cunha, em artigo já citado:

O que se exige do teatro é o máximo de ação. O máximo de movimento. O máximo de vida. A lei soberana, a exigência essencial do teatro, é a “ação” – é o conselho de Maerterlinck. O que importa numa comédia não é bem o que pensam as figuras, no cruzar e recusar das cenas. E as criações de Machado de Assis pensam muito e agem pouco. Grande dissecador de almas, nunca foi um criador de situações. Suas personagens, de idéias reticenciadas, obrigam a gente a ouvi-las várias vezes por que bem se lhes possa penetrar o pensamento. [...] A Machado de Assis não interessavam gestos em face da vida. Interessavam apenas atitudes silenciosas em face de problemas. E suas personagens trilhavam a mesma estrada. Poderia, portanto, seu teatro ser respeitado pelos homens de cultura. Não poderia, contudo, entusiasmar o grosso das platéias. [...] Ele teve, por seu bem e para a glória de nossa literatura, a intuição do caminho errado. Dedicou-se ao romance, ao conto, à crônica. E comédias, quando as escreveu, só as fez para serem ouvidas por intelectuais, em saraus familiares. José Maria Sena, em *Acerca da arte de escrever para o teatro*, afirma com razão: “... se pretendermos fazer obra bem acabada de psicologia, procurando penetrar no subconsciente humano, descuremos da teatralidade, o que implicará na impossibilidade de aparecer a obra no palco”. Foi o que sucedeu a Machado de Assis. Preocupado com a psicologia das personagens, esquecia-se do efeito cênico. E suas figuras falavam, discutiam, mas não interessavam. Via personagens dentro da vida. Não os via, porém, dentro do teatro.<sup>152</sup>

Ciro da Cunha tinha em seu horizonte um modelo de teatro que não era o de Machado de Assis. Ao exigir “o máximo de ação” nas peças do autor, não levou em conta as características próprias do provérbio dramático, e não foi o único a fazer tal exigência. Muitos críticos apontaram para a mesma falta de ação dramática, e viram aí um grande defeito. Embora seja uma característica própria do gênero, sabemos que um bom trabalho de direção pode dar a estas pequenas peças um tratamento cênico adequado e interessante, não deixando de valorizar ou mesmo acentuar a qualidade literária destes textos.

---

<sup>152</sup> CUNHA, Ciro Vieira da. *Machado de Assis e o teatro*. A Gazeta, Vitória, 20 de jun. de 1939.

O crítico ainda aponta para o fato de Machado ter escrito peças para “homens de cultura”, e não para o “grosso das platéias”. Sem dúvida, seu teatro exigia uma atenção especial, um conhecimento cultural e certa inteligência para que o jogo da linguagem e a comicidade utilizada pudessem ser compreendidos pelos leitores ou espectadores de suas peças. Mas, era justamente isso que Machado pretendia, e o que esperava do público: que educasse seu gosto.

Dizer que a profundidade psicológica nas personagens de teatro atrapalharia o efeito cênico seria, hoje, uma idéia completamente equivocada. Mas, de qualquer modo, Machado não criou personagens com tal profundidade, sugerida pelo crítico. As personagens que compõem as peças do autor são superficiais, como bem convinha ao tipo de comédia que escreveu.

Enfim, os equívocos cometidos por Ciro da Cunha (que de certa maneira espelham muitos equívocos da crítica machadiana) dizem respeito a uma falta de compreensão do momento histórico em que aparecem as peças de Machado, e do próprio tipo de comédia praticada pelo autor. Para encerrar este assunto, que poderia render ainda muito mais, fiquemos com um outro artigo, publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro de 28 de outubro de 1955:

Muitos escritores do tempo de Machado de Assis, entre os quais Quintino Bocaiúva, negaram ao eminente literato [...] o senso dramático. Entendiam que as peças do referido autor eram para serem lidas, e não representadas. Há cerca de um mês, no salão nobre da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais [...], o redator desta seção, Prof. Asterio de Campos, fez uma palestra subordinada ao tema: *O Teatro de Machado de Assis* [...]. Na noite, em que se comemorou, festivamente, mais um aniversário daquele importante estabelecimento de educação, foi exibida, com vibrante entusiasmo, com grande êxito, a comédia *Lição de Botânica*, de uma delicada sentimentalidade e fino humorismo. [...] E ainda haverá quem, depois disto, negue teatralidade ou dramaticidade ao Teatro

de Machado de Assis?<sup>153</sup>

Sem dúvida, a questão da qualidade cênica das peças de Machado gerou, e ainda gera, polêmicas que não existiriam se seu teatro fosse analisado, voltamos a dizer, dentro do sistema teatral da época e conforme as características próprias do tipo de teatro praticado pelo autor, os provérbios dramáticos.

A análise das peças escolhidas para este trabalho privilegiou o estudo dos recursos cômicos utilizados por Machado. Desenvolver uma análise em torno da comédia e das formas de se construir a comicidade é sempre um trabalho bastante delicado. A comédia foi pensada, desenvolvida e teorizada, ao longo de toda a história do teatro e da literatura, de maneira variada. Henri Bergson abre seu livro *O Riso* da seguinte maneira:

O que significa o riso? O que há no fundo do risível? O que haveria de comum entre uma careta de palhaço, um jogo de palavras, um quiproquó de vauville, uma cena de comédia fina? Que destilação nos dará a essência, sempre a mesma, da qual tantos diferentes produtos extraem indiscreto odor ou delicado perfume? Os maiores pensadores, desde Aristóteles, estiveram às voltas com esse probleminha, que sempre se esquivava aos esforços, escorrega, escapa e ressurgue, impertinente desafio lançado à especulação filosófica.<sup>154</sup>

Pirandello, em *O Humorismo*, também trata da dificuldade de se definir a palavra que dá título ao seu livro:

Já dissemos que todos aqueles que, de propósito ou por incidência, falaram disso, em uma única coisa concordam, em declarar que é difícil dizer o que realmente é, pois ele tem infinitas variedades e tantas características que, quando se quer descrevê-lo em geral, arrisca-se sempre a se esquecer de alguma coisa.<sup>155</sup>

Durante a análise das peças apontamos para os recursos cômicos mais utilizados por

---

<sup>153</sup> Maria das Dores. Rio de Janeiro, Gazeta de Notícias, 28 de outubro de 1955.

<sup>154</sup> BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pág. 1.

<sup>155</sup> PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996, pág. 125.



Machado: a ironia, a paródia, a sátira e os chistes (construídos através da linguagem espirituosa das personagens, que utilizavam especialmente as metáforas como forma de provocar o riso). Também já tratamos das características particulares de cada um desses recursos, mas ressaltamos mais uma vez a importância que tiveram para a época em que as peças foram escritas.

Os recursos utilizados por Machado foram trabalhados em consonância com o que a nova geração de artistas e intelectuais desejava para o teatro. A renovação teatral, presenciada pelo jovem Machado de Assis, também se deu através do trabalho com o alto cômico, que estabelece uma oposição ao baixo cômico largamente utilizado por autores como Martins Pena, mestre na arte de escrever comédias populares. Machado contribuiu assim para o novo momento vivido na cena teatral.

Ainda em relação ao cômico, pensemos especialmente no papel da ironia dentro das peças analisadas. Lélia Parreira Duarte, em seu livro *Ironia e humor na literatura*, fala sobre a dificuldade de definir este recurso de linguagem:

(...) Muecke aponta a preocupação de definir qualitativamente a ironia, o que leva às mesmas dificuldades de conceituação de “arte” e “poesia”. Outra causa da dificuldade seria o obscurecimento do conceito pela freqüente conjunção de ironia com sátira, paródia, humor, cômico ou grotesco, com as quais ela nem sempre se relaciona, embora se lhes sobreponha, algumas vezes, o que pode fazer até mesmo com o trágico.<sup>156</sup>

Apesar da dificuldade de defini-la, é particularmente interessante uma afirmação que a autora dá à função desempenhada pela ironia dentro de um texto literário:

A ironia, afirmação de um indivíduo que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade, serve dessa forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar

---

<sup>156</sup> DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUCMINA/Alameda, 2006, pág. 19.

armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar.<sup>157</sup>

Os leitores das peças de Machado deveriam ter, dessa forma, a capacidade de entrar no jogo da linguagem construída pelas personagens, de forma a compreender e captar os sentidos escondidos em suas palavras. Este jogo da linguagem citado pela autora, do qual o leitor deve necessariamente participar, dá aos textos de Machado uma qualidade literária própria do gênero dos provérbios, que consiste justamente em uma espécie de jogo, de entretenimento intelectual proposto a uma platéia, que deveria ter necessariamente certa cultura. "As suas comédias, como seus romances, não foram escritos para os coevos, e sim para os pósteros. Tem erros de técnica e defeitos de carpintaria teatral? Claro que sim! Mas, não tantos que percam o dom de divertir qualquer platéia em que o conceito de diversão não seja, em toda linha, o oposto da noção de inteligência..."<sup>158</sup>

É provável que o provérbio dramático tenha sido de fato o melhor gênero para a prática dos recursos cômicos utilizados por Machado. Se a leveza, a concisão, a vivacidade foram as marcas mais explícitas de seu teatro, os provérbios representaram o caminho mais coerente para a dramaturgia do autor. Não seria possível criar a mesma atmosfera cômica (como o uso recorrente da ironia, da paródia, da sátira e dos chistes) nas comédias realistas, muitas vezes tão próximas do drama. Fica-nos então a suspeita que além da comédia realista ter perdido a força após uma década de seu surgimento (e por isso Machado já pudesse não ver mais sentido em tentar praticá-la), o autor poderia ter percebido que o gênero dos provérbios era o melhor campo para o desenvolvimento de seu estilo, e assim ter permanecido nele por sincera vontade.

Se esta conclusão for correta, a crítica que apontou o trabalho de Machado como dramaturgo uma simples fase de experimentação estaria errada. É o que pensava José

---

<sup>157</sup> Ibidem, pág. 19.

<sup>158</sup> LIMA, Benjamim. *O Teatro de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 18 de mai. de 1940.

Aderaldo Castelo ao escrever sua importante obra: "Dedicou-se ao teatro, na fase indicada, com visíveis intenções de cultivá-lo até a perfeição possível. Permaneceu, porém, apenas na fase experimental, escrevendo a pequena comédia, de um ato, às vezes duas partes."<sup>159</sup> Difícil imaginar, ao analisar o conjunto das peças, que o autor tivesse apenas "experimentando" escrever teatro, já que ele se manteve fiel, até o fim, às opções formais que fez em sua juventude.

A importância que Machado deu ao trabalho desenvolvido com o teatro também seria razão suficiente para percebermos que as intenções do autor foram sérias e honestas até o fim. Joracy Camargo, em artigo para a revista *Dom Casmurro* em 13 de março de 1943, diz em relação às palavras do autor na carta ao amigo Quintino: "Estas palavras indicam claramente que ele vivia torturado pela idéia de tornar-se um grande teatrólogo, e, portanto, não autorizam a situar o teatro na vida de Machado de Assis como simples pecado da mocidade ou como um meio de aproximar-se das atrizes..."<sup>160</sup> Importante observar aqui que as idéias que "torturavam" o autor ficaram na mocidade, período que esteve profundamente envolvido com a vida teatral do Rio de Janeiro. Passada a juventude, é natural pensar em um Machado mais sereno, adaptado a outros gêneros literários que o consagrariam definitivamente.

O teatro de Machado de Assis foi sem dúvida a parte menos compreendida de sua obra. Sua importância, especialmente em se tratando do teatro praticado na segunda metade do século XIX, fica esquecida quando colocada ao lado de seus principais romances e contos.

Ao desenvolver um estudo das peças de Machado, estabelecendo sempre um diálogo com especialistas que fizeram - com maior ou menor precisão e profundidade analítica - análises a respeito de seu teatro, percebemos que o interesse por esta parte de sua obra certamente foi influenciado pelo pensamento crítico que muitas vezes emitiu opiniões que não fizeram justiça a sua dramaturgia. Parafraseando Jean-Michel Massa em seu último artigo,

---

<sup>159</sup> CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1940, pág. 40.

<sup>160</sup> CAMARGO, Joracy. *Machado de Assis e o Teatro*. Revista Dom Casmurro, 13 de mar. de 1943.

quando diz que “Joaquim Maria procura seu lugar”<sup>161</sup> no período em que foi autor teatral, podemos afirmar que é seu teatro que agora procura um lugar dentro da história do teatro brasileiro.

---

<sup>161</sup> MASSA, Jean-Michel Massa. “A década do teatro: 1859-1869.” In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Machado de Assis*. Instituto Moreira Salles, 2008, pág. 227.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Mário de. “O Teatrólogo”. In: MACHADO DE ASSIS, J.M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BALL, David. *Para trás e para frente*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOSI, Alfredo. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_ et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1984.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2006.

BRENNER, Clarence D. *The French dramatic proverb*. Berkeley, California, 1977.

CAFEZEIRO, E. & GADELHA, C. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: EDUFRRJ/FUNART, 1996.

CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUCMinas/Alameda, 2006.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Editora Nacional, 1974.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis, leitor de Musset*. Revista Tereza, São Paulo: USP/Editora 34/Imprensa Oficial, 2004.

\_\_\_\_\_. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998.

FERREIRA, Eliane Fernanda C. *Machado de Assis sob as luzes da ribalta*. São Paulo: Cone Sul, 1998.

FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Por um novo Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin Editorial/EDUSP, 2004.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: SESCSP/Perspectiva, 2006.

HELIODORA, Bárbara. *Martins Pena: uma introdução*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JACOBBI, Ruggero. *O espectador apaixonado*. Porto Alegre: Publicação do curso de Arte Dramática/Universidade do Rio Grande do Sul, 1962.

LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o teatro das convenções*. Rio de Janeiro: Uapê, 1997.

MACHADO, Ubiratan. *Bibliografia Machadiana*. São Paulo: Edusp, 2005.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2003.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1950.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: do teatro*. (Org. João Roberto Faria) São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do Teatro de Comédia: A Obra de Oduvaldo Vianna*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2003.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

\_\_\_\_\_. "A década do teatro: 1859-1869." In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Machado de Assis*. Instituto Moreira Salles, 2008.

MELLO E SOUZA, Gilda. "Machado em cena". In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp.117-122.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

OLIVEIRA, Valdemar. *Eça, Machado, Castro Alves, Nabuco... e o Teatro*. Recife, Imprensa Universitária, 1967.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: 1870-1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

PONTES, Joel. *Machado de Assis e o teatro*. Rio de Janeiro: INL, 1960.

PRADO, Décio de Almeida. "A comédia brasileira (1860-1908)". In: *Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp 15-63.



\_\_\_\_\_. "A evolução na Literatura Brasileira". In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1955.

\_\_\_\_\_. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

\_\_\_\_\_. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *João Caetano e a arte do ator*. São Paulo: Ática, 1984.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RIBEIRO, M. A.; GUINSBRUG, J. "Machado de Assis e suas controversas figuras". In: GUINSBURG, J. *Diálogos sobre Teatro* (org. Armando Sérgio da Silva). São Paulo: Edusp, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 1990.

\_\_\_\_\_. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas: o teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.

Artigos de jornais das décadas de 1930 a 1960 sobre o teatro de Machado de Assis, organizados pela *Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro.