



O TEATRO EM MACHADO DE ASSIS: SUAS PEÇAS, SUAS CRÍTICAS E SUA PROSA

THEATER IN MACHADO DE ASSIS: HIS PLAYS, HIS CRITICAL WORKS AND HIS PROSE

Luiza Helena Damiani Aguilár*

* luhaguilar95@gmail.com
Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP-São Paulo, SP). Possui bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Editoração pela ECA-USP.

RESUMO: O presente artigo pretende analisar as correlações entre a prosa de Machado de Assis e suas visões sobre teatro, a partir principalmente de elementos do conto "A Chinela Turca", publicado inicialmente no jornal *A Epocha* (1875) e depois na coletânea *Papéis Avulsos* (1882). Para tanto, a obra de Machado será vista a partir da chave interpretativa que leva em consideração seus escritos como um sistema orgânico e coeso.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; teatro; crítica literária; "A Chinela Turca"

ABSTRACT: This article aims to analyze the correlations between Machado de Assis' works in prose and his views about theater, focusing especially on elements presented in the short story "A Chinela Turca", published for the first time in the newspaper *A Epocha* (1875) and later in the collection of short stories *Papéis Avulsos* (1882). In order to do so, his works will be considered from a point of view that captures it as an organic and cohesive system.

KEYWORDS: Machado de Assis; theater; literary critics; "A Chinela Turca".

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

INTRODUÇÃO

A introdução de Machado de Assis na vida intelectual brasileira do século XIX deu-se, primordialmente, com a publicação de poesia, teatro e crítica literária. Alguns de seus primeiros escritos estampados em jornais cariocas, como a *Marmota Fluminense* (“Ideias Vagas – A Comédia Moderna” em 1856) e *O Espelho* (“Ideias Sobre o Teatro” em 1859), versavam sobre os rumos da dramaturgia tanto nacional quanto internacional. Em 1860, o escritor publica sua primeira peça *Hoje Avental, Amanhã Luva* em *A Marmota* e, no ano seguinte, sai *Desencantos*, impressa por Paula Brito.

Embora a crítica, tanto contemporânea quanto subsequente ao autor, tenha diminuído a importância do teatro no todo de sua obra, associando suas incursões pelo gênero a uma certa imaturidade e à dita “primeira fase” do autor, Machado encerra seu penúltimo livro em vida, *Relíquias da Casa Velha* (1906), publicado dois anos antes de sua morte, com duas peças teatrais: “Não Consultes Médicos” e “Lição de Botânica”, de enredos mais bem-acabados e um estudo mais profundo de caracteres, contando com personagens cuja esfericidade fica mais delineada, como veremos mais adiante.

No intervalo entre sua primeira e última peças, Machado dedicou-se à escritura de contos e romances, passando por

aquela que é considerada pela crítica como a principal alteração de sua jornada como escritor: as publicações de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880 na *Revista Brasileira* e 1881 em livro) e *Papéis Avulsos* (1882), vistos como os marcos iniciais da chamada “fase madura” de sua literatura, tendo em vista que já em 1882, quando da primeira edição de *Papéis Avulsos*, os resenhistas que comentaram a obra falavam em uma “segunda maneira”, iniciada por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e aproximavam o autor de uma “filosofia triste” com toques de “humorismo”.¹

Apesar de trabalhar com mais ardor nas narrativas em prosa a partir de então, Machado não deixa de publicar crítica, poesia e teatro, sendo esse último também um elemento de forte influência na construção de suas narrativas. Em 1880, mesmo ano de *Memórias Póstumas*, publica *Tu, Só Tu, Puro Amor*, peça composta para a celebração do tricentenário da morte de Camões no Real Gabinete de Leitura e que versa sobre os amores do poeta português quando jovem – curiosamente, talvez não por coincidência, a única de suas peças que não possui um final de alguma forma feliz.

O teatro, além de emprestar características para o estilo do autor e para sua visão de literatura, como será discutido adiante – especialmente quando são analisados seus contos –, foi também tema central de uma das narrativas

1. A resenha de Gama Roza, publicada na *Gazeta da Tarde* em 02 de novembro de 1882, e as críticas não assinadas à obra que saíram na *Gazeta de Notícias* em 27 de outubro de 1882, e em *A Estação* em 15 de novembro de 1882 são bons exemplos do ponto de vista predominante na imprensa da época sobre *Papéis Avulsos* e sua associação com uma “segunda maneira” de Machado.

publicadas em *Papéis Avulsos*. Originalmente estampado no efêmero jornal *A Epocha* durante o ano de 1875, “A Chinela Turca” foi uma das três narrativas da década de 1870 escolhidas posteriormente para figurar em *Papéis Avulsos*. Assim como seus irmãos “Uma Visita de Alcebiades” (1876) e “Na Arca” (1878), o conto escapa à ideia de que Machado teria mudado radicalmente sua escrita a partir da concepção de seu defunto autor.

Aquilo que é narrado em “A Chinela Turca” espelha muito das crenças que o autor tinha em relação ao teatro como um todo, que parecem contribuir também com as estruturas adotadas nas construções de sua própria dramaturgia. Nesse sentido, é imperativo analisar como suas críticas literárias e teatrais, suas peças e sua prosa conectam-se entre si. No caso específico do presente trabalho, essa análise dar-se-á a partir de uma comparação entre as opiniões sobre teatro que o autor expressava em seus textos analíticos, algumas de suas peças mais voltadas ao gênero do provérbio dramático e o conto “A Chinela Turca”, que satiriza o melodrama.

MACHADO DE ASSIS E UMA OBRA COMO UM SISTEMA

Em primeiro lugar, é preciso compreender como as visões relativas à obra do Bruxo do Cosme Velho como um

todo são responsáveis por balizar a compreensão de suas produções de forma individual. Sendo assim, é preciso abordar brevemente as concepções que envolvem sua obra para, então, adentrar as questões que aqui serão desenvolvidas com mais destaque.

O conceito da divisão da obra de Machado em duas fases distintas, uma inicial, considerada mais “romântica” e outra madura, cujo marco inicial seria *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, apareceu desde cedo na crítica literária nacional. Se nas resenhas publicadas nos jornais de 1882 sobre *Papéis Avulsos* os críticos propunham a ideia de uma “segunda maneira” iniciada com o romance de 1881, José Veríssimo² foi responsável pela canonização dessa visão. Em 1898, quando da publicação da segunda edição de *Iaiá Garcia*, Veríssimo pontua que tal romance pertenceria à primeira maneira de Machado, embora nele já estivesse o germe “da individualidade que devia atingir em *Brás Cubas*, em *Quincas Borba*, nos *Papéis Avulsos* e em *Várias Histórias* o máximo de virtuosidade”.

Em outro ângulo de análise da obra machadiana partilhado por muitos críticos, a passagem de uma fase à outra não teria sido uma completa ruptura. É possível encontrar sinais do Machado maduro em suas obras iniciais, mesmo que de forma sutil ou ainda um pouco tímida. Os escritos em prosa que o artista carioca publicou durante os anos

2. VERÍSSIMO. *Revista Brasileira*, p. 249.

1870, principalmente aqueles do final da década, já prepararam o leitor para o que virá a seguir com a impressão de *Memórias Póstumas*. Para Alfredo Bosi,

Otto Maria Carpeaux chegou a falar em Machado de Assis como um desses raros escritores *twice born*, nascido duas vezes, à maneira dos convertidos Santo Agostinho e Pascal. Mas quem percorreu os contos e os romances da década de [18]70 está preparado para ver a resolução de um desequilíbrio. O vinho novo rompe um dia os odres velhos. À medida que cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade, de que a aparência funciona universalmente como essência, não só na vida pública mas no segredo da alma, a sua narração se vê impelida a assumir uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais problemática, mais amante do contraste.³

Sendo assim, em leitura teleológica, pode-se dizer que os romances e contos da chamada “primeira fase” da obra do autor preparam o terreno para o que viria a seguir, tanto para os leitores quanto para o próprio Machado, que, cada vez mais, passava a enxergar certas questões, sociais ou literárias, de forma diferente.

Silviano Santiago, ao analisar *Dom Casmurro* em seu “Retórica da Verossimilhança”, procura trabalhar com as associações entre a narrativa de Bento Santiago e o

primeiro romance publicado por Machado em 1872, *Ressurreição*. Logo no início de sua crítica, Silviano entra na questão de enxergar a obra do autor como um sistema:

Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas. [...] A busca – seja da originalidade a cada passo, seja da excitação intelectual em base puramente emocional, a leitura dirigida para os “melhores momentos” do romancista – dificultou a descoberta daquela que talvez seja a qualidade essencial de Machado de Assis: a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista.⁴

Vista a partir dessa perspectiva de um “todo coerentemente organizado”, a obra de Machado adquire novas feições que escapam às concepções que trabalham as mudanças em seu estilo como excessivamente díspares daquilo que vinha antes e, portanto, encaram suas duas “fases” como irreconciliáveis. Os moldes de primeira e segunda fases restringem o entendimento de alguns dos textos dentro

3. BOSI. *Machado de Assis: o Enigma do Olhar*, p. 84.

4. SANTIAGO. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio Sobre Dependência Cultural*, pp. 27-28.

de uma lógica mais orgânica de análise da obra, em que os diferentes gêneros e as mudanças estilísticas possam estabelecer relações entre si, contribuindo com novas interpretações que poderiam enriquecer a leitura de seus textos.

A CRÍTICA TEATRAL E LITERÁRIA DE UM JOVEM INTELLECTUAL CARIOCA

Em meados do século XIX, o teatro ganhava grande importância no cenário artístico do Rio de Janeiro. A dramaturgia internacional, principalmente a francesa, era importada e traduzida para depois ser representada nos teatros cariocas. Esse movimento levou diversos escritores brasileiros já reconhecidos no meio a migrarem para o gênero ou trabalharem com ele de alguma forma, como explica Joselia Aguiar:

Os principais escritores e intelectuais brasileiros estavam envolvidos com teatro naquele tempo [...]. Nos jornais havia seções fixas de crítica teatral, os folhetins davam notícias dos espetáculos em cartaz, as traduções se multiplicavam, e o Conservatório Dramático requisitava a colaboração de quem se destacava no jornalismo cultural. Exemplo da relevância do teatro é que José de Alencar interrompeu a carreira de romancista após publicar *O Guarani*, em 1857, dando início à de dramaturgo, que se estendeu até 1862.⁵

5. AGUIAR. *Revista Pesquisa Fapesp*.

Já na década de 1850, Machado de Assis publica uma série de textos sobre teatro, e sua visão primeira sobre o tema é focada num ideal civilizatório da arte. Sua geração acompanhou uma renovação do teatro e, inspirada pelos comediógrafos realistas franceses, condenava a ideia de uma arte pela arte, sem um propósito social. Em “Ideias Sobre o Teatro”, publicado no periódico *O Espelho* em 1859, o autor comenta:

É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o *coro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. [...] Não só o teatro é um meio de propaganda, como também é o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante. É justamente o que não temos.⁶

A maioria das peças que alcançavam os palcos no Rio de Janeiro até então, principalmente nas mãos de João Caetano no Teatro São Pedro de Alcântara, era composta por tragédias neoclássicas, melodramas e dramas românticos, enquanto a nova geração era mais afeita ao repertório do Teatro Ginásio Dramático, onde representavam-se peças de Alexandre Dumas Filho e Émile Augier, por exemplo.⁷

A comédia realista francesa tinha caráter bastante utilitário e moralizador. Seu principal objetivo era menos o

6. ASSIS. *Obra Completa de Machado de Assis*, pp. 1011-1014.

7. FARIA. *Estudos Avançados*, p. 301.

de entreter do que o de educar a sociedade a partir dos valores éticos e morais da burguesia europeia do período. Virtudes como o trabalho, o casamento, a honestidade e a família, por exemplo, eram valorizadas e confrontadas com os vícios que poderiam destruí-las, como o ócio, o casamento por conveniência, o enriquecimento ilícito e o adultério.⁸ Nesse sentido, na substituição do romantismo pelo realismo, “as excentricidades e devaneios românticos saem de cena para dar lugar às representações elaboradas a partir de questões cotidianas, com o intuito de descrever, discutir e, talvez, modificar os costumes da sociedade”.⁹

Sendo assim, Machado acreditava que o governo deveria ser responsável não só pelo incentivo ao teatro, mas também pela sua regulamentação. Em se tratando de uma atividade artística de tão grande importância para a formação moral da sociedade, era preciso que artistas fossem educados para a composição de textos cada vez melhores, tendo sempre em vista o futuro da população.

Era também imperativo, para Machado, que as peças que fossem representadas ao redor da cidade fossem de qualidade ímpar, incentivando também um crescimento da atividade artística no país. A existência do dispositivo de censura controlado pelo Conservatório Dramático, para o autor, não supria as necessidades que se avultavam nesse quesito, já que os pareceres negativos só poderiam

ser omitidos tendo como base a possibilidade de que o conteúdo da peça pudesse representar uma ofensa à religião, à moral ou às leis, enquanto o jovem crítico acreditava que “julgar do valor literário de uma composição é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo e de mais iniciativa e deliberação”.¹⁰ Para ele, era essencial que houvesse uma maior liberdade aos censores para que pudessem usar de critérios puramente literários para proibir peças.

Essa sua visão será ainda reforçada durante sua atuação como censor do Conservatório Dramático, entre 1862 e 1864. Durante esse período, embora não possa recusar peças com base em critérios única e exclusivamente literários, Machado escreve pareceres amargos em que libera peças cuja qualidade artística acreditava ser nula. O autor sentia que, ao aprovar tais composições, contribuía para “perverter o gosto e a contrariar a verdadeira missão do teatro”.¹¹

Além da predileção de Machado pela comédia realista francesa, ele rejeitava o excesso na dramaturgia, representado principalmente pelo melodrama no campo do trágico e pela farsa no campo do cômico. Seu interesse pela função civilizadora do teatro provoca um enorme desgosto de sua parte em relação ao teatro quando é tratado como entretenimento, como acontecia com os espetáculos mágicos e

8. FARIA. *Estudos Avançados*, p. 302.

9. OLIVEIRA. *RevLet*, p. 144.

10. ASSIS. *Obra Completa de Machado de Assis*, p. 1015.

11. ASSIS *apud* FARIA. *Estudos Avançados*, p. 320.

as operetas que passam a dominar a cena da representação na dramaturgia brasileira ao longo daqueles anos, substituindo o teatro de cunho mais literário. Ao fazer uma breve análise sobre o teatro nacional para o *Diário do Rio de Janeiro*, Machado comenta:

Todos sabem que a bandeira do romantismo cobriu muita mercadoria deteriorada; a ideia da reforma foi levada até os últimos limites, foi mesmo além deles, e daí nasceu essa coisa híbrida que ainda hoje se escreve, e que, por falta de mais decente designação, chama-se ultrarromanticismo. A cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escureceram desde logo a aurora da revolução romântica. [...] [A]portou às nossas plagas a reforma realista, cujas primeiras obras foram logo coroadas de aplausos; como anteriormente, veio-lhes no encalço a longa série de imitações e das exagerações; e o ultrarrealismo tomou o lugar do ultrarromanticismo, o que não deixava de ser monótono. Aconteceu o mesmo que com a reforma precedente; a teoria realista, como a teoria romântica, levadas até a exageração, deram o golpe de misericórdia no espírito público.¹²

Machado admirava Victor Hugo e Shakespeare pela construção de um teatro mais literário, de uma teatralidade

não tão alta, com uma harmonia dos contrastes e um foco naquilo que é universal. Sua apreciação pelo dramaturgo inglês cresce quando, em 1871, Ernesto Rossi, famoso ator italiano, desembarca no Rio de Janeiro e representa alguma de suas mais famosas peças, como *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*.¹³ Dois anos depois, Machado publica um de seus textos críticos de maior repercussão ao longo dos anos, o “Instinto de Nacionalidade”, no qual suas opiniões também convergem para a ideia de uma literatura capaz de conciliar temas nacionais e universais:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. [...] Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto.¹⁴

Assim, parece que as leituras e visões de Machado em relação ao teatro trouxeram muitos elementos que depois repercutiram em suas opiniões críticas e em seu estilo, tanto teatral quanto de prosa. O interesse pelos temas universais fez-se presente em sua literatura com grande força,

12. ASSIS. *Obra Completa de Machado de Assis*, p. 1103.

13. FARIA. *Tessituras, Interações, Convergências*, p. 113.

14. ASSIS. *Obra Completa de Machado de Assis*, pp. 1179-1183.

mesclado com elementos que, ao mesmo tempo, adicionam alguma “cor local” aos textos.

O TEATRO MACHADIANO

Machado demonstrava uma grande preocupação em relação ao seu legado como escritor, o que tem reflexo não só em *Memorial de Aires* (1908), romance centrado nessa temática, mas também nas escolhas relativas a quais textos seus figurariam posteriormente em livros. Por esse motivo, avaliando a importância do teatro e sua função civilizada, o Bruxo do Cosme Velho, ao longo de sua juventude – fase de sua vida em que sua composição teatral está mais concentrada –, optou por não aderir de imediato à escola das comédias realistas francesas. Segundo suas cartas para Quintino Bocaiúva, o autor tinha receio de não ter fôlego para escrever comédias realistas com o alcance que o gênero deveria ter, em sua opinião.¹⁵

Nesse sentido, em suas primeiras peças o autor prefere concentrar esforços no gênero do provérbio dramático. Esse tipo de peça foi amplamente trabalhado pelo francês Alfred de Musset, por quem Machado nutria grande admiração. O autor de *Memórias Póstumas* foi leitor de Musset desde muito jovem, traduzindo algumas de suas poesias e teatros, e usando-o de inspiração para sua própria

literatura, seja no texto em si, seja a partir das epígrafes que encabeçam poemas seus.¹⁶

Segundo João Roberto Faria,¹⁷ ao comentar o gênero do provérbio dramático, “esse tipo de peça havia surgido no final do século xvii, nos salões aristocráticos franceses, e inicialmente era quase um jogo, uma charada: os espectadores tinham que adivinhar qual era o provérbio oculto na ação de pequenas cenas e comédias”. Gabriela Pinheiro desenvolve:

Essas pequenas peças eram compostas por poucas cenas, e toda sua dramaticidade e conteúdo eram concentrados nos diálogos entre as personagens. De qualquer forma, este gênero se liga perfeitamente bem à comédia realista, pela mesma luta em alcançar o bom gosto (para os defensores do teatro realista, o bom gosto estava na utilização do alto cômico, diferentemente do que se fazia nas comédias de costumes) e por apresentar personagens que representavam a alta sociedade, com seus ideais e estilo de vida.¹⁸

As peças de Machado de modo geral, desde *Hoje Avental, Amanhã Luva*, são construídas nas estruturas do provérbio dramático. Seus personagens são colhidos nas altas classes e seus temas são cotidianos: muitas de suas peças têm a corte e a desilusão amorosas como epicentros a partir dos quais os personagens se organizam, como *Desencantos*, *O*

15. FARIA. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, pp. 381-382.

16. FARIA. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, p. 366.

17. FARIA. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, p. 368.

18. PINHEIRO. *Machado de Assis em Linha*, p. 145.

Caminho da Porta (1863), *O Protocolo* (também de 1863), *Não Consultes Médico*, *Lição de Botânica*. Em outros casos, como *Quase Ministro* (1864) e *Os Deuses de Casaca* (1866), centra-se o foco em sátiras da sociedade da época, respectivamente da política e dos costumes.

Quase todas são compostas por um ato único (à exceção de *Desencantos* e *As Forças Caudinas*, peça não publicada em vida do autor), desenvolvem-se em um breve intervalo de tempo e em espaços restritos, oferecendo uma razoável unidade de ação para os textos. Contando com núcleos relativamente pequenos de personagens, sobre os quais são relatados acontecimentos narrados *in media res*, quase como numa fotografia, os provérbios dramáticos poderiam facilmente adaptar-se a contos no campo da prosa: a fábula de *As Forças Caudinas* posteriormente foi retrabalhada, com muitas similaridades, no conto “Linha Reta, Linha Curva” de *Contos Fluminenses* (1870). Tendo isso em vista, Faria comenta uma das principais distinções entre o provérbio dramático e outros gêneros teatrais que recebiam mais prestígio no período:

Sem ser preciso elaborar complicados arcações dramáticos, era possível, nesse tipo de peça centrada nas conversas entre personagens, trazer a poesia e o estudo de caracteres para o interior dos textos. Se a ação dramática era

prejudicada, se o valor teatral — para a época — era diminuído, ganhava-se em literatura e alcance psicológico.¹⁹

Seus personagens são bem trabalhados, e seu tom distancia-se dos dramas realistas; não há grandes conflitos dramáticos, sendo mais próximo de uma naturalidade. As mulheres de muitas das peças de Machado, como Rosinha, de *Hoje Avental*, *Amanhã Luva*, Clara, de *Desencantos*, Carlota, de *O Caminho da Porta*, Lulu, de *O Protocolo*, e Helena, de *Lição de Botânica*, por exemplo, demonstram superioridade em relação a alguns de seus parceiros homens com a utilização de inteligência e sarcasmo. Musset havia feito algo muito similar a isso em uma peça que, para Faria, traz algumas proximidades com *O Caminho da Porta* e *Lição de Botânica*.²⁰ Suas peças são dinâmicas, seus diálogos são rápidos e bem construídos, com muitos toques humorísticos. É a linguagem que constrói os efeitos e as personagens, ela é típica das comédias de salão, bastante chistosa, cheia de ironias. Pinheiro comenta:

[O]s 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 da linguagem é tão importante nesse gênero.²¹

19. FARIA. Teresa – *Revista de Literatura Brasileira*, p. 369.

20. As semelhanças e diferenças entre *O Caminho da Porta*, *Lição de Botânica* e *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* são amplamente desenvolvidas por Faria em “Machado de Assis, Leitor de Musset”.

21. PINHEIRO. *Machado de Assis em Linha*, pp. 146-147.

Embora a maior parte das peças de Machado tenha sido escrita durante a década de 1860, *Tu, Só Tu, Puro Amor* é publicada em 1880 e, em 1906 saem em livro suas duas últimas composições teatrais em uma coletânea que reúne primordialmente contos, mas também o poema “A Carolina”, escrito para sua esposa recém-falecida. Nestor Vitor dos Santos, sob o pseudônimo de Nunes Vidal, ao resenhar *Relíquias da Casa Velha* para *Os Anais*, comenta: “Fecha o livro com duas comédias, ‘Não Consultes Médico’, ‘Lição de Botânica’, que parece terem sido feitas principalmente para salão e com o fim de agradar mais as moças, acabando uma e outra em casamento”.²²

Mantendo a escolha inicial dos provérbios dramáticos, as duas peças, escritas respectivamente em 1899 e 1905, são mais bem-acabadas do que as expressões teatrais iniciais de Machado. Seus personagens são mais flexíveis e, ao contrário de figuras como Valentim e Inocêncio de *O Caminho da Porta* – uma de suas primeiras peças, por exemplo, que são representados por características estanques ao longo de todo o texto, em *Lição de Botânica*, o Barão de Kernoberg transforma-se com o desenrolar do enredo:

Perceba-se como o barão, inicialmente, é um personagem cômico. Sem maleabilidade, enrijecido por suas convicções. [...] Nos dois diálogos que travam, nas cenas 9 e 13, ocorrerá

a sua transformação. Aos poucos, o cientista dá lugar ao homem, o autômato humaniza-se, o personagem perde as características cômicas e reavalia as convicções do passado. Nessas duas cenas, Machado realiza com felicidade o ideal do provérbio dramático. Os diálogos são ágeis e as réplicas carregadas de humor, ironia e sagacidade, principalmente as de Helena, que se mostra deliciosamente sedutora.²³

Embora Nestor Vitor comente que ambas as peças terminam em casamento, em *Lição de Botânica* Helena deixa a decisão final em suspenso, prorrogando a aceitação em um prazo de três meses, condição que o Barão aceita prontamente, mesmo que confuso. Nas suas duas peças finais, pode praticar a leveza e a vivacidade, elementos muito distantes da prosa que então escrevia, e fazê-lo de forma mais elaborada do que nas peças de sua mocidade.

A SÁTIRA EM “A CHINELA TURCA”

A importância do teatro na formação intelectual de Machado não se restringiu à produção de suas peças e ao seu repertório como crítico e jornalista. Sua admiração por Shakespeare, por exemplo, reflete-se na sua construção de personagens e no gosto por temas universais, além das citações constantes de diversos textos do dramaturgo ao longo de toda a obra.

22. SANTOS in MACHADO. *Machado de Assis: Roteiro da Consagração*, p. 283.

23. FARIA. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, pp. 377-378.

A relevância do gênero na construção da literatura machadiana, contudo, vai além de referências e temas, estendendo-se para a construção do texto literário como um todo. Para Barreto Filho:

Dotando-o de uma técnica do instantâneo, das cenas breves e isoladas, e de um mínimo de ambientação, o teatro proporcionou-lhe por outro lado um conhecimento em profundidade da alma humana que ele pôde depois explorar em todos os sentidos. Machado nunca perdeu o contato com o teatro.²⁴

Em muitos casos, sua ligação com o gênero interferiu na forma como o autor constrói seus personagens, seus diálogos e a ambientação de seus textos, como coloca Barreto. Alguns de seus contos, por exemplo, dispensam a figura do narrador para constituírem-se única e exclusivamente da troca de turnos de fala entre os personagens, indicada por travessões e não pelos nomes como comumente acontece no teatro.

Papéis Avulsos é um de seus livros com a maior quantidade de exemplos que se aproximam dessa percepção. “Teoria do Medalhão”, subtulado como “diálogo”, é composto apenas pela conversa entre Janjão e seu pai; “O Anel de Polícrates” é quase teatral, já que a troca entre os personagens é indicada pelas letras A e Z centralizadas na página e sobrepostas a

cada fala; “Na Arca”, um pouco mais distante destes exemplos, tem como modelo a estrutura bíblica, na qual a intervenção do narrador é muitas vezes diminuta, permitindo que o foco fique centrado nos discursos dos personagens.

Esses posicionamentos em relação ao teatro refletem-se, também, na construção da fábula que rege outro de seus contos de *Papéis Avulsos*. “A Chinela Turca” conta a história do bacharel Duarte que, ansioso para ir a um baile encontrar com sua amada dos olhos azuis, Cecília, é retido em casa pelo major Lopo Alves que decide pedir uma avaliação de seus arroubos literários, com uma peça em sete quadros e cento e oitenta páginas.

A narrativa foi publicada inicialmente no pequeno jornal *A Epocha*, fundado por Joaquim Nabuco, em novembro de 1875. Trata-se de uma folha efêmera, que durou somente quatro números e que tinha como subtítulo “Fantasias, Romances, Letras, Theatros, Bellas-artes”, e tinha por objetivo principal tratar da vida artística do Rio de Janeiro. Os dois contos publicados nesse periódico – “O Sainete” nunca veio a figurar em livro durante a vida do escritor – são assinados pelo pseudônimo “Manassés”, que volta a ser utilizado pouco tempo mais tarde nas séries de crônicas “História de Quinze Dias” e “História de Trinta Dias” da *Ilustração Brasileira*.

24. FILHO. *Introdução a Machado de Assis*, p. 56.

A trama construída por Lopo Alves em sua peça é recheada de excessos e reviravoltas, muito similar a um melodrama. Ao descrevê-la, o narrador comenta o seguinte:

O mais eram os lances, os caracteres, as *ficelles* e até o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desgrenhado. Lopo Alves cuidava pôr por obra uma invenção, quando não fazia mais do que alinhar as suas reminiscências. Noutra ocasião, a obra seria um bom passatempo. Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dois embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal. No segundo quadro dava-se conta da morte de um dos embuçados, que devia ressuscitar no terceiro, para ser preso no quinto, e matar o tirano do sétimo. Além da morte aparente do embuçado, havia no segundo quadro o rapto da menina, já então moça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo, e o roubo de um testamento.²⁵

Ao longo da trama, Duarte, incomodado com o “mau livro” e com a impossibilidade cada vez mais latente de ir ao baile encontrar Cecília, adormece e sonha com um enredo em que ele é basicamente o protagonista de um melodrama: teoricamente intimado pelo roubo de uma chinela turca muito valiosa, Duarte descobre com o desenrolar da história que se trata de um conluio para que ele se case e cometa

suicídio em prol de uma bela jovem para a qual deixará seus bens como herança. Ao escapar de seus perseguidores com o auxílio de um tenente do exército disfarçado de padre, Duarte percebe-se em casa ouvindo o fim da peça do major.

A conclusão do protagonista difere nas duas versões do conto. Em *A Epocha*, ainda muito próximo do período em que Machado foi mais proficiente como crítico literário, Duarte opta por evitar a leitura de melodramas dali em diante: “Livre do pesadelo, Duarte despediu-se do major jurando a si próprio nunca mais assistir à leitura de melodramas, sejam ou não obras de major. É a moralidade do conto”.²⁶ Machado parece focar seu desfecho numa crítica direta ao gênero que o desagradava.

Já em *Papéis Avulsos*, o comentário final tem tom muito mais irônico. Duarte reflete consigo mesmo sobre o episódio e, consigo mesmo, diz:

– Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me que muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco.²⁷

25. ASSIS. *Papéis Avulsos*, pp. 111-112.

26. ASSIS. *A Epocha*, p. 6.

27. ASSIS. *Papéis Avulsos*, p. 125.

O pesadelo de Duarte, no entanto, tem muitos dos elementos do exagero que estão presentes também no melodrama. Seu pesadelo é composto pelos mesmos elementos da “ruim peça” que ele ouvia ditada pelo major. Além disso, nesse segundo final, o papel do espectador na construção do sentido de uma obra literária ganha força. Como coloca Ivan Teixeira,

[...] o verismo da cena inicial é pretexto para a exploração de um sonho mirabolante, em cujo desfecho se coloca a máxima segundo a qual o verdadeiro sentido da obra de arte dependerá sempre do espectador, cuja interpretação deve integrar a estrutura significativa do enunciado artístico.²⁸

No momento em que faz essa alteração do parágrafo final do conto, Machado parece reproduzir um procedimento em que mina as certezas e amplia a quantidade de interpretações possíveis, procedimento esse que já adotara anteriormente com outras produções, dentre as quais estão alguns de seus irmãos. “Uma Visita de Alcebiades”, por exemplo, tem sua estrutura transformada de um relato oral tranquilo para uma carta desesperada, processo que modifica também algumas das sensações que o leitor poderia ter ao fim da leitura da primeira versão.

“O Relógio de Ouro”, porém, é um dos exemplos mais próximos de “A Chinela Turca”. Publicado inicialmente no

Jornal das Famílias e depois em *Histórias da Meia-noite*, o conto também tem o final substancialmente alterado de uma versão para outra, deixando o sentido do texto mais aberto, e dúvidas ainda latentes para o leitor que com ele se depara. Se na primeira versão de “A Chinela Turca” a crítica ao melodrama fica explícita em seu parágrafo final, em *Papéis Avulsos* há muita ironia no modo como Duarte parece ver no sonho um espetáculo tão mais intrigante do que a peça de Lopo Alves, muito embora os elementos que constroem tanto seu pesadelo quanto o melodrama do major sejam muito próximos.

Ao finalizar a narrativa indicando que “muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco”, Machado insere “A Chinela Turca” na tradição familiar da qual alguns de seus irmãos, como “O Segredo do Bonzo”, já fazem parte. John Gledson comenta, da nota que Machado compõe sobre o conto ao final do livro:

O que não diz é que nem o último parágrafo do conto nem a ideia que exprime [...] estavam presentes na versão de 1875. Parece-me que foram acrescentados justamente para fazer com que “A Chinela Turca” se adequasse melhor ao ambiente do livro, sendo bastante semelhante a outras frases, de outras histórias [...].²⁹

28. TEIXEIRA in ASSIS. *Papéis Avulsos*, p. XXXVI.

29. GLEDSON in ASSIS. *Papéis Avulsos*, p. 12.

Sendo assim, se quando originalmente publicado o conto parecia ter um caráter quase de educação do gosto do público, afastando o protagonista do melodrama por um aparente horror ao pesadelo que teve, na segunda versão há uma aproximação maior com os outros contos do livro, com fortes toques de ironia e uma associação da visão de Duarte com o forte prestígio que a aparência recebe ao longo das tramas de *Papéis Avulsos*.

Além disso, cumpre notar que o sonho é capaz de alcançar Duarte e envolvê-lo, algo que a peça do major é incapaz de conquistar. Machado acreditava que “a iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado, vai além da rampa, vai ao povo”.³⁰ Uma peça incapaz de alcançar o público de maneira adequada, servindo, com sorte, como “bom passatempo”, receberia daquele Machado censor do Conservatório Dramático mais um parecer de uma aprovação amarga, por ser incapaz de superar um bom sonho.

CONCLUSÃO

A visão de duas fases bastante díspares na obra de Machado tem sido muito difundida pela crítica ao longo dos anos. Presente nas resenhas dos estudiosos da literatura do Bruxo do Cosme Velho desde *Papéis Avulsos* e canonizada pela crítica de José Veríssimo à segunda edição de

Iaiá Garcia em 1898, essa visão tende a segmentar sua obra não só cronologicamente, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como divisor de águas entre uma maneira e outra, mas também em termos de gêneros, contrapondo romances e contos com teatro e poesia.

Analisando-se, porém, sua literatura como um sistema coeso, mesmo que com diferenças substanciais entre alguns textos, é possível compreender melhor algumas das características mais proeminentes de sua tão aclamada prosa, ou mesmo criar relações entre suas opiniões críticas e seus textos de diferentes gêneros.

Nesse trabalho, foi possível avaliar uma espécie de sintonia existente entre suas opiniões críticas sobre teatro, as peças que escreveu e sua prosa mais consagrada, especialmente seus contos. Sua admiração por Shakespeare trouxe mais universalidade para sua literatura; seu gosto por teatro contribuiu com a construção de suas narrativas, principalmente em termos de narradores e ambientação; e sua predileção pelo provérbio dramático, gênero que foca na linguagem dinâmica e fluida e no estudo de caracteres como elementos centrais, pode ter sido um dos fatores responsáveis por características muito presentes em sua obra como um todo.

30. ASSIS. *Obra Completa de Machado de Assis*, p. 1010.

“A Chinela Turca”, publicado pela primeira vez antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é um dos textos que pode desestabilizar, junto com “Uma Visita de Alcebiades” e “Na Arca”, a ideia de divisões estanques de sua obra em termos cronológicos e de estilo. O mesmo vale para *Não Consultes Médico e Lição de Botânica*, compostas já depois de *Quincas Borba* (1891), e que possuem tom mais leve e alegre, muito distante daquele do dito “filósofo triste”.

A partir das premissas aqui expostas, é possível perceber também que os sutis elementos de crítica teatral presentes em “A Chinela Turca” trazem muito das opiniões sobre teatro que Machado pregava em suas críticas da juventude, nas quais condenava os excessos que fariam do teatro uma dessas “criações monstruosas” do “romantismo desgredado”, com objetivo único de entreter o público, sem qualquer tipo de propósito social.

Sendo assim, pode-se afirmar que, por meio desse conto, Machado reinterpreta suas visões sobre teatro, agora de forma literária. Nesse sentido, sua obra adquire caráter mais contínuo, sem possuir necessariamente uma divisão abrupta entre os gêneros que a compõem ou entre as fases de sua escrita. As mudanças na literatura machadiana, portanto, seriam mais naturais e sistêmicas, e, como diria Bentinho sobre Capitu, o Machado de *Memorial de Aires* já

estaria no de *Hoje Avental, Amanhã Luva* “como a fruta dentro da casca”.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joselia. Machado de Assis em Cena. In: **Revista Pesquisa Fapesp**, São Paulo, Ed. 171, maio 2010. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2010/05/31/machado-de-assis-em-cena/> Acesso em: 25 jul. 2018.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Papéis Avulsos**. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia, 1882.

_____. A Chinela Turca. In: **A Epocha**, Rio de Janeiro, n. 01, 14 nov. 1875, pp. 3-6.

_____. Tu, Só Tu, Puro Amor. In: **Páginas Recolhidas**. Rio de Janeiro: Garnier, 1899, pp. 179-232.

_____. Não Consultes Médico e Lição de Botânica. In: **Relíquias da Casa Velha**. Rio de Janeiro: Garnier, 1906, pp. 167-210 e pp. 211-264.

_____. Hoje Avental, Amanhã Luva; Desencantos; O Caminho da Porta; O Protocolo; Quase Ministro; As Forças Caudinas; Os Deuses da Casaca. In: **Obra Completa de Machado de Assis**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 854-864, pp. 865-886, pp. 886-901, pp. 902-915, pp. 916-929, pp. 929-952 e pp. 952-973.

_____. Ideias Sobre o Teatro. In: **Obra Completa de Machado de Assis**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1010- 1017.

_____. Semana Literária (O Teatro Nacional). In: **Obra Completa de Machado de Assis**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 2015, p. 1103.

_____. Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade. In: **Obra Completa de Machado de Assis**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1177- 1184.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o Enigma do Olhar**. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis, Leitor e Crítico de Teatro. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 18, n. 51, maio-ago. 2004, pp. 299-333.

_____. Machado de Assis, Leitor de Musset. In: **Teresa – Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6-7, 2006, pp. 364-384.

_____. Machado de Assis e Shakespeare ou Bentinho Vai ao Teatro. In: NINTRINI, Sandra (org.). **Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: Hucitec Editora-Abralic, 2011, pp. 110-126.

FILHO, Barreto. **Introdução a Machado de Assis**. Rio de Janeiro: AGIR, 1947.

GLEDSON, John. Papéis Avulsos: um Livro Brasileiro?. In: ASSIS, Machado de. **Papéis Avulsos**. Edição digital. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011, pp. 7-28.

MACHADO, Ubiratan (org.). **Machado de Assis: Roteiro da Consagração**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

OLIVEIRA, Aline Cristina de. A Crítica Teatral de Machado de Assis nas Páginas d'O Futuro. In: **RevLet**, Jataí-GO, v. 07, n. 2, ago-dez. 2015, pp. 139-159.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. Considerações Sobre o Teatro de Machado de Assis. In: **Machado de Assis em Linha**, São Paulo, ano 2, n. 4, dez. 2009, pp. 141-151.

SANTIAGO, Silvano. Retórica da Verossimilhança. In: SANTIAGO, Silvano. **Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio Sobre Dependência Cultural**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 27-46.

TEIXEIRA, Ivan. Pássaro Sem Asas ou Morte de Todos os Deuses. In: ASSIS, Machado de. **Papéis Avulsos**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. IX-LIII.

VERÍSSIMO, José. Bibliografia. In: **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 4, t. 16, 1898.

Recebido em: 26-11-2018.

Aceito em: 21-12-2018.