

## UMA LEITURA IRÔNICO-SEMIÓTICA DO TEATRO DE MACHADO DE ASSIS

Eliane Fernanda Cunha Ferreira\*

### RESUMO:

*A partir de uma perspectiva irônico-semiótica, demonstra-se a atuação de Machado de Assis nas artes cênicas no Brasil do século XIX, enquanto intelectual interessado no desenvolvimento de um teatro de cunho nacional no país. É através das atividades de crítico teatral, censor, tradutor e dramaturgo que o escritor pode ser considerado um dos colaboradores da historiografia do teatro brasileiro.*

PALAVRAS-CHAVE: *Machado de Assis, Teatro, Ironia, Semiótica, Interpretante.*

No contexto de efervescência do teatro, no Brasil do século XIX, conviviam nos palcos da corte duas estéticas aparentemente antagônicas: a romântica, representada pelo ator e empresário João Caetano, e a realista, representada pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, fundador do Teatro Ginásio Dramático, que abriga os jovens intelectuais, entre eles Machado de Assis. Essa geração contrapõe-se à linha de trabalho adotada por João Caetano, que domina o tablado brasileiro por trinta anos, desde a estréia, em 1827, monopolizando a cena nacional com um repertório que espelha o período romântico da dramaturgia brasileira. Encenam-se tragédias neoclássicas, dramas e melodramas vindos de Portugal ou traduzidos do francês e, em menor escala, do italiano e do espanhol. Esse era o panorama do teatro nacional até o dia 5 de março de 1855, quando o *Diário do Rio de Janeiro* noticia que "uma nova empresa havia sido criada para dar espetáculos no Teatro de São Francisco", visando "estabelecer o verdadeiro e apurado gosto pela representação do *vaudeville* e comédia", segundo FARIA (1993: 77).

\* Mestre em Teoria da Literatura, 1996.

A partir dessa data, começa uma nova fase do teatro brasileiro, agora sob a influência do teatro realista francês. Nos primeiros momentos dessa reviravolta temática ocorre a adesão de jovens escritores como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Quintino Bocaiúva, Machado de Assis e outros. Desse novo grupo, talvez, o mais empolgado com o surgimento da nova estética teatral tenha sido Machado de Assis. Tal entusiasmo leva-o a declarar-se adepto da escola realista porque essa seria, de acordo com as palavras do dramaturgo, "mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora" (CT, 1953: 30)<sup>1</sup>. Entretanto, seis meses depois, o escritor retifica essa declaração. Acrescentando que suas idéias sobre o teatro são ecléticas em absoluto, não subscreve, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceita, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admite e aplaude o drama como forma absoluta do teatro, mas nem por isso condena as cenas admiráveis de Corneille e Racine (CT, 1953: 144). Assim se inicia sua participação na historiografia teatral brasileira, ao atuar de maneira significativa para que essa arte atinja um lugar de destaque no contexto cultural da época.

Machado de Assis, um dos escritores mais interessados no desenvolvimento das artes cênicas no Brasil do século XIX, empenha-se em elevar o teatro brasileiro à categoria de Arte, em torná-lo reconhecido como gênero literário e não como simples passatempo. Buscando esse ideal, sobretudo através de seu pensamento crítico, Machado intenta envolver a sociedade num movimento para instaurar o que ele chamará de um "teatro normal", ou seja, de cunho nacional. A partir dessas idéias, ele escreve críticas e crônicas teatrais, atua como tradutor, censor e dramaturgo, marcando, definitivamente, o seu lugar na historiografia da dramaturgia brasileira.

Dentre essas atividades, optei por colocar, sob as luzes da ribalta, o consagrado escritor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de *Dom Casmurro*, em sua função menos apreciada, tanto pela crítica literária da época quanto pela atual, a de teatrólogo<sup>2</sup>.

O jornalista, crítico e dramaturgo Quintino Bocaiúva, contemporâneo de Machado, foi o primeiro a dirigir, negativamente, sua crítica à dramaturgia

machadiana. Ao responder à carta que Machado lhe escreve expondo suas intenções de publicar as suas comédias *O caminho da porta* e *O Protocolo*, ambas de 1862, às quais Bocaiúva já havia tecido parecer favorável, o crítico muda de opinião e declara que as peças "eram para serem lidas e não representadas" (T, 1952:19). Essa afirmativa passou a ser a marca registrada, a "sentença de morte" do dramaturgo, o mais forte argumento para não se estudar, comentar ou simplesmente citar nos manuais de literatura essa face, considerada menor, fraca e obscura da carreira literária de Machado de Assis.

Se o peso da sentença de Bocaiúva determinou uma série de leituras que, de uma certa forma, impediram o estudo mais detalhado do texto teatral de Machado, pela semiótica e pela ironia, essa visão redutora e unívoca pode ser deslocada para uma outra óptica, uma outra lógica. Porque, como diria CALVINO (1993: 19), no universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar.

Machado de Assis, coerente<sup>3</sup> com suas idéias sobre o teatro, escreve sua literatura dramática composta de aproximadamente dezoito textos teatrais, quinze traduções, dezesseis pareceres, seis ensaios sobre teatro e vinte e sete críticas teatrais, dedicando a ela grande parte da sua produção literária – cinqüenta anos (1856-1906).

O teatro, para o autor, é uma "arte destinada a caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora" (CT, 1953: 18), que deveria refletir a sociedade na qual está inserida. É justamente isso que, segundo Machado, não acontecia no teatro brasileiro do novecentos e o que mais desagradava ao dramaturgo.

Ciente dos deslocamentos e dos anacronismos causados pelo transplante de um teatro que refletia as sociedades estrangeiras, Machado, através de suas críticas teatrais, enfatiza a situação caótica e paradoxal dos rumos que essa arte tomava naquele período, ao chamar a atenção para os riscos de se copiar, apenas, a estética teatral, seja a clássica, a romântica ou a realista, de uma outra cultura, sem nenhuma preocupação em, pelo menos, adaptá-la ao contexto sócio-cultural brasileiro, tornando-a, assim, nacional. Essa é uma das asserções mais freqüentes de Machado e que perpassa toda a sua trajetória literária.

Empenhado em colocar em prática o seu ponto de vista em relação à arte como forma útil, pragmática e, de acordo com a concepção de Vitor Hugo, "missão social, missão nacional e missão humana" (CT, 1953: 120), Machado, para atingir seus objetivos, procura refinar o gosto de um público acostumado a pensar o teatro apenas como divertimento. Daí o surgimento do teatro machadiano, que intentava instruir o espectador.

Caracterizado por um estilo proverbial, pedagógico e didático, os textos teatrais de Machado utilizam-se desses recursos para armar um discurso irônico. O provérbio, por exemplo, presta-se ao ensino pela sua forma sucinta e seu poder de fixação na memória. A ironia também vem ao encontro desse propósito didático porque, nesse contexto, o dramaturgo espera, pelo viés da retórica, colocar em discussão as relações sociais, os jogos de poder e de sedução entre as personagens, vinculadas à *question d'argent*, por exemplo, e assim empreender uma espécie de educação teatral do espectador. Essa questão, que visa sempre a um fim moralizador, discute o papel do dinheiro na organização da vida social e das relações amorosas, e coloca em cena o casamento, o trabalho, a família, a honestidade, a honra e a inteligência, além de expor e atacar os males da prostituição, que eram, segundo João Roberto Faria, "uma ameaça aos jovens das boas famílias e aos maridos incautos". (FARIA, 1993: 265). Machado acaba por conceber uma pedagogia teatral impregnada do propósito de educar as platéias e de definir o perfil do teatro enquanto manifestação cultural brasileira.

As atividades teatrais exercidas por Machado de Assis indicam a busca do escritor em realizar o desejo de ver o teatro brasileiro consciente de si mesmo como arte, com o propósito bem definido de ser útil, de contribuir para a criação efetiva de um teatro de cunho nacional, com um público e autores dramáticos nacionais sem, no entanto, perder-se de vista o intercâmbio cultural.

Deve-se ressaltar que é nas idéias sobre o teatro e nas críticas teatrais que emergem os primeiros conceitos e as primeiras reflexões de Machado sobre o "caráter *postição, inautêntico, imitado* da vida cultural", de que nos fala SCHWARZ (1987: 29), ao se referir ao peso que os países do Terceiro Mundo, como o Brasil, carregam em seu percurso de construção de identidade nacional. Pode-se

pensar que é nesse momento de inovações nas artes cênicas, no Brasil do século XIX, que o escritor coloca em cena a discussão permanente da importação de formas literárias, sua adaptação e transformação em países de origem colonial, ao problematizar os binarismos: cópia/original; nacional/universal e centro/periferia. Essas dicotomias perpassam pela trajetória teatral de Machado de Assis, podendo ser vislumbradas desde o seu primeiro texto crítico de 1856 – "Idéias Vagas – a comédia moderna", passando pela trilogia crítica de suas idéias sobre o teatro, de 1859, até a publicação de sua última peça teatral, *Lição de Botânica*, na qual, indiretamente, Machado reitera o que chama de "instinto de nacionalidade" e antecipa a discussão atual sobre a dissolução de fronteiras culturais.

Nos bastidores da trama dessa peça, funcionando como um mote, está o romance entre Cecília e Henrique, sobrinho do botânico sueco Sigismundo de Kernoberg. As personagens femininas, Helena, Cecília e Leonor se unem para contraporem-se ao discurso, que se quer científico e misógino, do Barão.

A sociedade brasileira é criticada por Machado, através das personagens e das situações criadas na peça, ao descortinar as representações sociais e o jogo amoroso e, além disso, colocar em xeque o discurso científico positivista que se apresenta tão susceptível ao desequilíbrio e às redes que a linguagem pode armar. A procedência sueca da personagem pode, aparentemente, afastar o contexto brasileiro das estocadas machadianas. No entanto, para o dramaturgo, uma geografia espacial ampla determina o seu trabalho, e não uma fronteira nacional. Tal ponto de vista pode ser vislumbrado por uma fala do Barão, através da qual evidencia-se que os pressupostos da trama não são mensuráveis pelo que é estrangeiro ou nacional, mas pelo que é universal: "Na geografia intelectual não há Suécia nem Brasil; os países são outros: astronomia, geologia, matemáticas..." (LB, 1952: 323).

É nessa geografia que a ironia encontra o espaço amplo e propício como estruturadora do discurso determinante da semiose teatral machadiana ao exercer a função de *interpretante*, um dos elementos da tríade peirceana. A ironia, encenada por incongruências, ambigüidades, paradoxos, antíteses e *nonsense*, presta-se à função pragmática requerida por Machado na construção de sua poética teatral e, à

medida que produz *interpretantes*, possibilita a proliferação dos sentidos.

É a partir dessa multiplicidade que a ironia pode ser relacionada ao *interpretante* peirceano, por este também lidar com antinomias e exercer, dentre outras tarefas, conforme VIEIRA (1992:71), "a ambivalência do que encerra uma tríade sîgnica e abre outra na cadeia semiótica", propiciando assim várias interpretações. É dessa cadeia geracional, *ad infinitum*, que se pode analisar a trajetória teatral machadiana a partir da tríade – *signo, objeto, interpretante* – em que a ironia-interpretante é a responsável pela significação do discurso teatral do dramaturgo.

Se a ironia é a geradora do desencadeamento da semiose teatral machadiana, entendida na sua totalidade, isto é, abrangendo todas as atividades exercidas por Machado e relacionadas ao teatro, logo, pela ação, ela produzirá efeitos no receptor. Pelo menos, é o que parece pretender Machado de Assis ao utilizar-se dos códigos ideológico e retórico para construir uma poética do teatro brasileiro. Entendidos deste modo, a ironia e o *interpretante* de Peirce passam a agir concomitantemente.

Em sua literatura dramática, o dramaturgo emprega a ironia para expressar sua consciência de que tudo é representação, sobretudo a linguagem, que se confessa artifício e engodo. Analisar as peças de Machado pelos recursos oferecidos pela semiótica e pela ironia possibilita a ampliação do estudo dos recursos de comunicação, principalmente no que se refere aos jogos de poder tão susceptíveis aos da linguagem.

Assim, a ironia é, antes de mais nada, um traço distintivo na composição do mosaico machadiano em que a palavra e a representação trabalham como interpretantes abertos ao diálogo e à participação efetiva do receptor. Este é estimulado a rastrear os desvãos de toda verdade que se quer instituída. A ironia, ao desmistificar os jogos de enganos, denuncia os estratagemas que o discurso pode comportar.

A análise do teatro de Machado de Assis oferece uma oportunidade de se estudar um discurso alicerçado em elementos caros a uma leitura semiótica,

cujo propósito é procurar descortinar idéias e valores que nele estão inseridos. Por isso, a poética teatral machadiana permite abordar questões sobre a influência estrangeira, através do excesso de peças traduzidas e representadas; a intertextualidade, como recurso de construção do texto dramático e as relações que se estabelecem entre autores e textos; a ironia-interpretante, como procedimento do enunciado e da enunciação, ou seja, artifício usado pelo dramaturgo a fim de armar o seu texto teatral, desvelar os papéis sociais e demonstrar, ao receptor de teatro do século XIX, que a sua participação ativa no espaço cênico era imprescindível para a criação de um teatro brasileiro de cunho nacional.

Note-se que o teatro, gênero considerado difícil pelo escritor brasileiro, perpassou e se entrelaçou com toda a sua trajetória literária, pois Machado iniciou-se, como dramaturgo, em 1861, e escreveu peças até 1906, ocasião em que sua obra já estava quase completa, faltando apenas a publicação de *Memorial de Aires*, ocorrida dois meses antes de sua morte, em 1908.

A persistência em continuar a escrever textos teatrais deve-se, talvez, ao seu ponto de vista em relação a esse gênero literário, porque, para ele, o teatro representava o mundo. Essa visão do mundo como teatro pode ser flagrada, segundo Maria Augusta Ribeiro (1992: 207), no capítulo "A Ópera", do romance *Dom Casmurro*, por estabelecer "um elo entre a consciência dramática do narrador – "Agora é que eu ia começar a minha ópera" – e a concepção dramática da existência, para Machado – "A vida é uma ópera" (RIBEIRO, 1992:207). Ribeiro compara essa "postura humana dramática" de Machado a uma cosmovisão que parece ter como vertente o drama barroco, em especial a peça de Calderón *El Gran Teatro del Mundo* que, segundo a autora, "representa a vida do homem como parte de um espetáculo em que "Todo-Mundo" desempenha o papel prescrito por Deus" (RIBEIRO, 1992: 207). Para justificar sua afirmativa, Ribeiro compara o dramaturgo espanhol com o romancista brasileiro, dizendo que:

Enquanto Calderón expressa esse conteúdo dramático de forma dramática, Machado mascara, não só o conteúdo sob a alegoria de "A Ópera", como outrossim a forma, sob o disfarce do romance.

É na alegoria que Machado expõe a sua visão do mundo como um grande teatro e algumas das metáforas por ele aí usadas em muito se assemelham à de

Calderón: "Deus é o grande dramaturgo", "os homens são atores", "o mundo - o grande teatro" (RIBEIRO, 1992: 207).

Evidencia-se, então, o ponto de vista machadiano de que o teatro é o espaço não só da representação, em seu sentido estrito, mas é, sobretudo, o lugar por excelência da construção da linguagem. Construção essa, escrita, artesanalmente, com as "meias-tintas" da pena machadiana, com a qual o escritor brasileiro escreveu seus manuscritos de crônicas, de críticas teatrais e literárias, de peças, de pareceres, de traduções, de poesias, de contos, de romances e traçou o itinerário de uma vida dedicada ao fazer literário, pela evidência da escrita, enquanto representação, pelos jogos de enganos, pelas simulações e dissimulações e pelas artimanhas retóricas da linguagem.

Assim, ao colocar sob as luzes da ribalta o escritor Machado de Assis, intentei, não só analisar a ironia como estruturadora de sua literatura dramática, mas também, por um estudo semiótico, empreender uma leitura que investigasse as relações entre a ironia e a produção de *interpretantes*, cuja função, para o dramaturgo, proporcionaria um diálogo entre as artes e a cultura nacional e universal, estabelecendo, desta maneira, uma reciprocidade possível entre a civilização européia existente e a produção literária e crítica brasileiras.



NOTAS

1. ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*, 1952. Todas as citações da obra teatral de Machado de Assis são da *Obra Completa* da editora W. M. Jackson, Rio de Janeiro, 1952, 30 v., seguindo a grafia e a pontuação da referida edição. No texto as citações serão identificadas pelas siglas CT (Crítica teatral); T (Teatro); LB (Lição de Botânica).
2. Sobre o dramaturgo Machado de Assis, ver FERREIRA (1996).
3. Por coerência, entende-se aqui a integração orgânica dos diferentes elementos e fatores (meio, vida, idéias, temas, imagens, etc.), formando uma diretriz, um tom, um conjunto, cuja descoberta explica a obra como *fórmula*, obtida pela elaboração do escritor. Cf. CANDIDO (1993: 37).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953. 30 v. (Obras Completas de Machado de Assis)
- ASSIS, Machado de. *Teatro*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952. 30 v. (Obras Completas de Machado de Assis).
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. 2 v.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Uma leitura irônico-semiótica do teatro de Machado de Assis*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 1996. 159 p. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).
- RIBEIRO, Maria Augusta H. W. A consciência do espetáculo no espetáculo da consciência. In: GUINSBURG, J. *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1992. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG.