

ANCO MÁRCIO TENÓRIO VIEIRA

MACHADO DE ASSIS E O TEATRO NACIONAL

*M*achado de Assis começou sua atividade de escritor como poeta, em 1855, com a publicação do poema "Ela", na *Marmota Fluminense* (1). Só a partir de 1856 é que ele se firmou intelectualmente entre os seus contemporâneos, escrevendo crítica literária e teatral - ensaios e rodapés onde estuda, reflete e sistematiza suas observações e conhecimentos sobre a linguagem e a estética das artes literária e dramática. No entanto, pouca relevância tem sido dada, por parte dos estudiosos, a estes escritos não-ficcionais. As exceções são José Aderaldo Castello (1969, pp. 23-46) e Marlene de Castro Correia (1971, pp. 3-21). Como observa Silviano Santiago (1978, pp. 29-30), em estudo sobre *Dom Casmurro*:

"Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente".

Ou seja, se é limitado e pouco esclarecedor abordar a obra machadiana dividindo-a em primeira e segunda fase (como se o período iniciado em 1881 não fosse resultado/continuidade do que vinha se produ-

ANCO MÁRCIO
TENÓRIO VIEIRA é
mestre em Teoria da
Literatura pela
Universidade Federal
de Pernambuco (UFPE)
com tese sobre
Machado de Assis.





"Do alto destas

páginas só conheço a

obra e o escritor; o

homem desaparece.

Tomou pois a obra

(Machado de Assis

Revista dos Teatros).

zindo desde 1855), mais restritivo ainda é continuar a estudá-la como se existissem dois Machados, um ensaísta, crítico, e outro ficcionista, vivendo lado a lado, sem que um exercesse influência sobre o outro. Se invertermos estas perspectivas, veremos que toda a obra de Machado de Assis é permeada por uma coerente linha estético-filosófica, laboriosamente construída, desde os seus primeiros artigos e crônicas em jornais, a partir da segunda metade dos anos 50 e durante os 60, passando pelas obras ficcionais e os ensaios das décadas de 60 e 70, como "Literatura Brasileira - Instinto de Nacionalidade" (1873), "'O Primo Basílio', por Eça de Queirós" (1878) e "A Nova Geração" (1879), até os celebrados romances e contos dos anos 80, 90 e início dos noventa.

Só compreenderemos os processos estilístico-formais da obra ficcional de Machado de Assis "como um todo coerentemente organizado", se levarmos em consideração esta significativa produção crítica e, principalmente, se aceitarmos sua crítica como uma metalinguagem.

Primeiro, como referimos, porque é através deste material que podemos observar, de forma privilegiada, a maneira como Machado estuda, reflete e sistematiza suas observações e conhecimentos sobre a linguagem e a estética das artes literária e teatral.

Segundo, pela utilidade e prudência com que lê, assimila e analisa os romances, contos, poemas e peças dos ficcionistas do presente e do passado, ora aceitando certos pressupostos temático-estilísticos de um autor, ora condenando a maneira como esses mesmos pressupostos foram usados de forma pouco convincente por outros escritores. Um método inteligente, principalmente para quem estava se propondo a construir uma obra ficcional sem cair nos mesmos "defeitos" estético-formais dos seus contemporâneos e predecessores. E aqui abro um parêntese para lembrar que Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (1981 [1959], pp. 117-8, v 2), afirma:

"Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu

o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo".

Numa leitura mais atenta dos ensaios, críticas, cartas e crônicas de Machado de Assis, constatamos que não foi só dos predecessores brasileiros que ele se embebeu, mas também dos escritores portugueses (Manuel Bernardes, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Garrett), franceses (Victor Hugo, Diderot, Pascal, Racine, Balzac, Stendhal) e ingleses (Charles Dickens, Sterne, Shakespeare), tanto clássicos quanto contemporâneos. Ademais, ele não esteve alheio às modas literárias e teatrais, apenas soube relativizar a importância de cada um desses movimentos artísticos e estéticos - como veremos ao longo deste trabalho (2).

E terceiro, por uma particularidade bastante significativa nas letras brasileiras (mesmo entre nossos escritores contemporâneos): ao mesmo tempo que veiculava ensaios, artigos e crônicas nas revistas e jornais da época, entre os anos de 1856 e 1879, Machado também publicava seus trabalhos de literatura e teatro. Distante da cultura auditiva dos oitocentos - isto é, do argumento retórico e persuasivo em detrimento da racionalidade e da demonstração lógica - e próximo de uma tradição estabelecida pelos românticos ingleses e alemães - que defende a junção entre teoria e prática -, ele alia a criação ficcional à reflexão crítica.

O estudo da crítica teatral de Machado de Assis elucida não apenas aspectos obscuros ou pouco estudados da sua obra, mas principalmente como ele sedimentou determinadas estruturas que vêm a caracterizar

1 Este ensaio é uma versão revista do segundo capítulo de nossa tese de mestrado - *Machado de Assis: da Crítica ao Teatro* - defendida em maio de 1993, no programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, do Departamento de Letras, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

2 Sobre a influência de Victor Hugo e dos escritores ingleses na obra de Machado, ver Eugênio Gomes (1976); sobre suas leituras, ver o inventário da sua biblioteca particular realizado por Jean-Michel Massa (1961, pp. 195-238).

3 Para a crítica teatral de Machado de Assis utilizaremos o volume 30 das obras completas do autor, publicado por W. M. Jackson Inc., em 1955, e organizado por Ary de Mesquita. Para a correspondência, organizada por Henrique de Campos, faremos uso do volume 31 da mesma coleção. Quanto à crítica literária, é o volume 29 destas obras completas, cotado e revisto por Henrique de Campos, nossa referência. Todas as vezes que forem citados estes livros, faremos uso dos códigos CT (Crítica Teatral), CO (Correspondência) e CL (Crítica Literária), acompanhados, respectivamente, da página citada. Caso seja necessário citar um ensaio ou artigo do autor inserido em outro livro, registraremos a fonte.

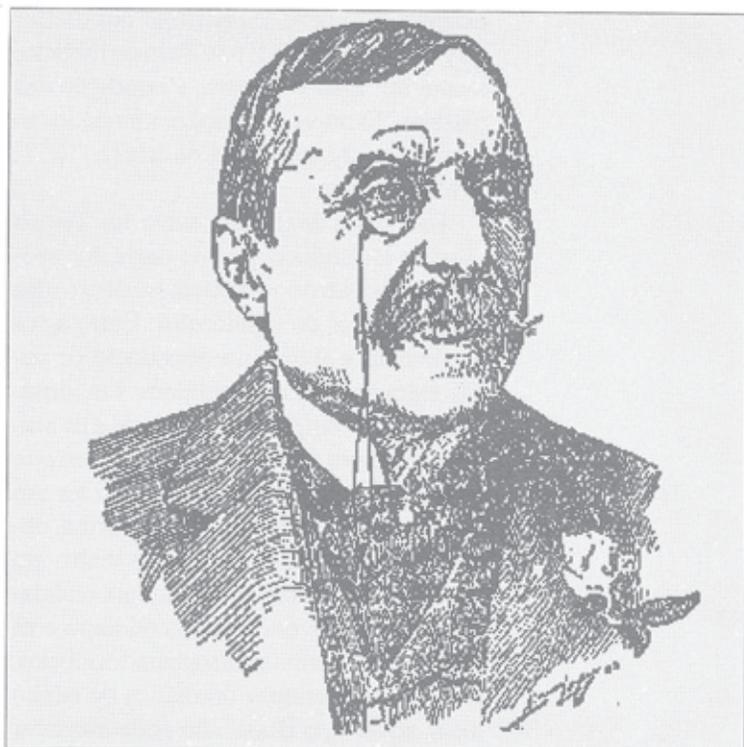
os romances e os contos da chamada "segunda grande fase": 1881-1908.

Neste ensaio, abordaremos apenas as reflexões e observações de Machado sobre o teatro nacional, a linguagem e a estética das artes literária e teatral entre os anos de 1856 e 1870. Nosso estudo parte dos seus três célebres ensaios batizados genericamente de "Idéias Sobre o Teatro" - publicados, respectivamente, em 25/9, 2/10 e 25/12 de 1859 -, continua com a sua análise crítica dos conceitos românticos de teatro, literatura e cultura nacional, e conclui com seu projeto de um "teatro nacional". Ao longo deste trabalho, visitaremos também suas crônicas, correspondências, ensaios e artigos literários que, junto com a crítica teatral, formam um todo coerente (3).

"IDÉIAS SOBRE O TEATRO"

Depois da fundação, em 1855, do Teatro Ginásio Dramático, que se tornou o principal reduto da escola realista na Corte, a grande contribuição à cena brasileira é a publicação da revista *O Espelho*, em 4 de setembro de 1859 (4). Com este semanário, a crítica teatral (que até então era pouco prestigiada nos diários e periódicos) assume um papel de destaque. Machado de Assis - que de maneira irregular vinha escrevendo alguns rodapés sobre as artes dramática e literária, como a série "Idéias Vagas" (1856-59) e o ensaio "O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura" (1858), ambos n'*A Marmota Fluminense* - passa a publicar uma coluna semanal n'*O Espelho*: "Revista dos Teatros". Ao todo foram vinte artigos, de 11 de setembro de 1859 a 1º de janeiro de 1860, entre eles, o conhecido "Idéias Sobre o Teatro". Finda a circulação da revista, ele passa a escrever, entre 1860 e 1866, no *Diário do Rio de Janeiro*, a coluna "Revista Dramática". Nesse ano Machado praticamente encerra sua atividade de crítico teatral, embora na década de 70 - de forma bastante esporádica - ainda se registrem trabalhos seus nessa área, como "Macbeth e Rossi", "O Taborada", "S. Luís" (1871), na *Semana Ilustrada*, "Rei Morto, Rei Posto" (1875), no *Diário do Rio de Janeiro*, "O Caso Ferrari" (1878), n'*O Cruzeiro*, e "Antônio José" (1879), na *Revista Brasileira*.

O fato é que desde 1856, quando escreveu "Idéias Vagas - A Comédia Moderna"



(1965, pp. 31-2), Machado começou a firmar posições que serão constantes no seu exercício de crítico. Entre elas, a de que o teatro, a imprensa e a tribuna são os meios pelos quais se conhece a moral, o estudo e o grau de civilização de uma sociedade. Nos dois primeiros ensaios que integram as "Idéias Sobre o Teatro", ele observa melancolicamente que desses três elementos civilizatórios (calcados no ideal romântico) o teatro é o único que "[...] não existe entre nós: as exceções são esforços isolados que atuam, como disse já, sobre a sociedade em geral; não há um teatro nem poeta dramático..." (CT, p. 20).

Essas exceções, lembra, vêm de alguns empresários teatrais, atores e intelectuais que ligados ao Teatro Ginásio Dramático empreendem reformas na dramaturgia e no gosto do público, apesar de apenas uma pequena parcela da sociedade acompanhar com interesse essas mudanças. Para reverter esse quadro e, principalmente, diminuir a distância cada vez maior entre o público espectador (que privilegiava os melodramas e as comédias francesas e lusitanas) e as peças realistas, Machado vislumbrava apenas uma via: a iniciativa, seja dos governos, que subvencionam o teatro mas não se preocupam com o seu destino, seja dos que estão à frente das artes dramáticas. Essa iniciativa,

4 O Teatro Ginásio Dramático reuniu em torno de si uma nova geração de teatrólogos que despontava no cenário nacional. São nomes como José de Alencar, Quintino Bocaiuva, Pinheiro Guimarães, Francisco Manuel Álvares de Araújo, Aquiles Varejão, Valentim José da Silveira Lopes, Constantino do Amaral Tavares e Machado de Assis. Inspirados no nascente teatro realista francês de Alexandre Dumas Filho, de Théodore Barrières, de Octave Feuillet e de Emile Augier, os autores brasileiros abandonam o passado mítico e histórico de algumas peças românticas e se voltam para os temas do presente, do cotidiano; escrevem peças que defendem, no campo moral, as chamadas "virtudes burguesas" como a honestidade e a honradez, as virtudes do trabalho e da inteligência, e o bem-estar do casamento, da família e da fidelidade conjugal, em franca oposição ao que era defendido pelo Romantismo, ou seja, as tradições e o comportamento moral diversificado e múltiplo das várias civilizações.

observa, não deve se restringir aos limites do palco, mas estender-se além do tablado, e com um único objetivo: a educação das platéias, “demonstra[ndo] aos iniciados as verdades e as concepções da arte [...]” (CT, p. 11).

Pois, para Machado, salvo no Teatro Ginásio Dramático, grande parte dos problemas do teatro nacional estava dentro das próprias casas de espetáculos. Entre esses problemas, a abundante encenação de peças estrangeiras de qualidade duvidosa. Ademais, os empresários teatrais e os atores defendiam e faziam crer ao público que o teatro tinha como único objetivo ser um meio de entretenimento. Dessa forma, observa, o espectador, que vai ao teatro em busca de “verdades” que retratem a realidade brasileira, só encontra o cotidiano e os problemas referentes às sociedades alheias; e sem uma literatura dramática de cunho local, adverte, o Brasil não pode ascender ao nível das grandes civilizações, pois o objetivo do teatro não é apenas reproduzir a sociedade como um espelho fotográfico, mas ser um dos meios mais eficientes para edificar uma civilização, um meio de propaganda eficaz, firme, insinuante (5): “À arte cumpre assinalar como um relevo na história as aspirações éticas do povo - e aperfeiçoá-las e conduzi-las, para um resultado de grandioso futuro. O que é necessário para esse fim? Iniciativa e mais iniciativa” (CT, p. 20).

O objetivo de Machado - nestes dois primeiros ensaios que compõem “As Idéias Sobre o teatro” - é com a defesa e o resgate do verdadeiro sentido da dramaturgia - que “[...] é para o povo o que o *Coro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização” (CT, p. 12) - e não com estabelecer e alimentar o confronto entre as escolas romântica e realista, apesar da sua proximidade com aqueles que faziam o Teatro Ginásio Dramático (6). Suas reflexões sobre teatro objetivam compreender antes os valores estético-ideológicos de cada um desses movimentos artísticos do que acatá-los e defendê-los por si mesmos:

“Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas

admiráveis de Corneille e de Racine. *Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo. Entendo que o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática.* Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito” (CT, pp. 145-6, grifo nosso).

Se esta passagem nos mostra, de um lado, a pouca ortodoxia de Machado quanto aos cânones estéticos (como veremos mais à frente), sejam eles realistas, românticos ou neoclássicos, de outro, expõe o germen do seu ceticismo (observados com mais nitidez nos romances e contos publicados a partir de 1881) quanto aos pilares da estética realista (em todas as suas peças escritas na década de 60, Machado questiona, quando não ridiculariza, as chamadas “virtudes burguesas”) e da modernidade, como o cientificismo, a ideologia do progresso e a noção de civilização burguesa defendida pelo ideário liberal - tanto nas artes e economia quanto no campo social e político. Trazendo à realidade brasileira dos oitocentos, o Realismo expressava os valores da nova sociedade burguesa liberal, e o Romantismo os da sociedade colonial conservadora (o inverso do que ocorria na Europa, quando Romantismo e liberalismo caminhavam juntos desde as primeiras décadas do século XIX). A posição de Machado destaca-se tanto pela crítica à sociedade, à estética e aos valores do passado quanto aos do presente - posição explícita no ensaio que escreve sobre o teatro de José de Alencar, em 1866, e nas suas comédias teatrais produzidas e publicadas neste período: 1856-70.

Por fim, no terceiro e último ensaio que integra as “Idéias Sobre o Teatro”, Machado reflete sobre os verdadeiros fins de uma instituição que para ele era da máxima importância para a cena brasileira: o Conservatório Dramático. Observa que havia uma grande distância entre o que deveriam ser seus objetivos e as suas reais atribuições; estas, afirma, “[...] limitam-se a apontar os pontos descarnados do corpo que a decência manda cobrir: nunca as ofensas feitas às leis do país, e à religião... do Estado: mais nada” (CT, p. 22) (7). Para ele, uma análise crítica só é correta se considerar uma obra

5 No dia 15 de agosto de 1865, em carta aberta ao Sr. Cons. J. F. de Castilho, Machado afirma: “Se a arte fosse a reprodução exata das coisas, dos homens e dos fatos, eu preferia ler Suetônio em casa, a ir ver em cena Corneille e Shakespeare” (CT, p. 183).

6 Quando Machado afirma que o teatro é para o povo um empreendimento de moral e civilização, moral, aqui, é entendida menos como valores coesos de uma sociedade petrificada e ideal e mais como uma problematização da vida; pois, segundo ele, “[...] não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desviar-se no doído infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade” (CT, p. 12).

7 O 8º parágrafo dos Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro (apud J. Galante de Sousa, 1960, p. 332, v. I) diz: “As regras para a censura e o julgamento serão estatuídas em um regulamento *ad hoc*, tendo por fundamento - a veneração à nossa Santa Religião - o respeito aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas - a guarda da moral e decência pública - a castidade da língua - e aquela parte que é relativa à ortopeia.”

pelos seus dois aspectos: o moral (conteúdo) e o literário (forma). No entanto, adverte, se um desses aspectos tem que ser ressaltado que seja o literário, pois antes de se julgar as ofensas feitas à moral, às leis e à religião, devemos observar os valores que são intrínsecos à literatura dramática: a criação em si, a construção cênica, os caracteres, a disposição dos atores e o uso correto da língua, pois "julgar do valor literário de uma composição é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito de espírito: é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação" (CT, p. 23).

Três anos depois de publicar esse ensaio, Machado foi convidado para ser auxiliar de censura do Conservatório Dramático Brasileiro. Como membro desta instituição teve de submeter-se às regras preestabelecidas nos *Artigos Orgânicos*; seu julgamento teve de privilegiar a censura moral em detrimento do "mérito puramente literário". Note-se, porém, que não raras vezes Machado (1956, pp. 178-2) manifestou, nos pareceres emitidos, a sua defesa aos aspectos formais da obra. Um exemplo é a censura à peça *A Caixa do Marido e a Charuteira da Mulher*, comédia em um ato, encenada em 1863:

"Quem lê a comédia vê logo que é ela uma péssima tradução do francês, deturpada evidentemente, sem forma portuguesa nem de língua nenhuma. [...] É uma farsa grotesca, sem graça, lutando a grosseria com o aborrecimento. *Se estivesse nas minhas obrigações a censura literária, com certeza lhe negaria o meu voto; mas não sendo assim, julgo que pode ser representada em qualquer teatro*" (grifo nosso) (8).

Outro exemplo encontra-se no parecer dado à comédia *Os Íntimos*, tradução da obra de Victorien Sardou, que Machado elogia por ser "altamente moral, e altamente literária [...] deixa uma lição e um exemplo, no meio do riso e do interesse que excita" (9). Já no drama em cinco atos, *Um Casamento da Época*, de Constantino do Amaral Tavares, Machado observa que "os caracteres não estão desenhados com precisão e verdade; estão mal sustentados; e faltam algumas vezes aos acontecimentos a lógica e a razão de ser". E na comédia, em quatro atos, *Os Nos-*

os Íntimos, de Victorien Sardou, uma nova versão para a peça intitulada anteriormente de *Os Íntimos*, ele se detém mais uma vez na tradução, e observa:

"Pude reconhecê-la apesar da tradução que está em vasconço. [...] Uma simples e ligeira comparação entre o original e a tradução que tenho presente basta para ver quanto esta é infiel, e como o tradutor suprimiu as dificuldades que não pôde vencer. [...] Encontram-se a cada passo frases desta ordem: '*e criou-o de maneira que lhe provasse que não é necessário dever-se o ser a um homem para ser-se seu filho.*' [...] Por último assinalarei a introdução de um termo novo na língua: *eficacidade!* Parece que o tradutor ignora que a palavra *eficacitê* traduz-se por *eficácia*".

Por fim, em *Clermont ou A Mulher do Artista*, drama em três atos, traduzida do francês, ele retoma as preocupações com a língua, critica mais uma vez a qualidade das traduções e das obras estrangeiras que eram encenadas nos nossos palcos, e observa que estas não só impediam que o público local tivesse acesso ao que estava se produzindo de melhor na Europa, como ainda infringiam a língua pátria:

"Se a peça nada vale por si, a tradução veio torná-la mais inferior ainda se possível. Não só a construção da frase portuguesa se ressentia do idioma original, mas ainda há vocábulos disparatadamente traduzidos. Entre outros, ocorre-me o verbo *demandar* - traduzido na acepção de *pedir*, em vez de *perguntar* que é a que cabe na ocasião (cena 6ª do 2º ato); e a palavra *repétion* [sic] - traduzida - *repetição* - em vez de *ensaio* - como convinha. E outras, e outras".

E conclui:

"Bem severo é Ulbach, bem severo é Montégut invectivando o teatro contemporâneo francês, mas quanto são cabidas as suas censuras ao nosso país, em cujo teatro se legitimam as versões espúrias e mal alinhavadas de quanta fraudulagem, *de quanta ruindade desonra o teatro estrangeiro!*" (grifo nosso) (10).

8 Eugenio Gomes (1958, p. 14), no ensaio "Machado de Assis, Censor Dramático", cita de forma errônea este parecer crítico de Machado. Ao invés de transcrever "com certeza lhe negaria o meu voto" escreve "com certeza lhe negaria o meu veto", alterando todo o sentido da frase.

9 É importante notar que, dos dezesseis pareceres que se conhece de Machado de Assis (sobre dezesseis peças), apenas sete são referentes a obras brasileiras (ou oito, se considerarmos, dentro dos pressupostos da época, Veridiano Henriques dos Santos Carvalho, autor da comédia *A Mulher que o Mundo Respeita*, como um teatrólogo nacional. Nascido em Portugal, ele só fixou residência no Brasil aos onze anos), oito tratam de peças traduzidas do francês e apenas um de obra portuguesa. Para conhecer detalhadamente cada uma dessas peças e seus respectivos autores, ver J. Galante de Souza (1956, pp. 83-92).

10 Marlene de Castro Correia (1971, pp. 3-21) mostra em seu ensaio que tanto na crítica como na obra ficcional a preocupação de Machado de Assis era com os valores estéticos da obra, e que alguns dos seus pontos de vista coincidem com os dos formalistas russos, defendido em 1921 por Roman Jakobson. A epígrafe que colocamos no início deste capítulo corrobora a tese de Marlene de Castro Correia ("Do alto destas páginas só conheço a obra e o escritor; o homem desaparece. Tomo pois a obra"). Na opinião de Wilson Martins (1983 [1952], p. 145, v. I) o ensaio "O Ideal do Crítico" (1865), de Machado, "[...] terá sido a nossa primeira conceituação específica da crítica literária". Mais à frente, numa observação rápida e pouco fundamentada, Martins afirma (talvez inspirado nos dois primeiros ensaios de "Idéias sobre o Teatro") que no campo da crítica Machado defendia antes a ordem moral do que as questões meramente literárias. Esta também era a posição de Valdeimar de Oliveira (1967, p. 34), em seus estudos sobre o teatro e a crítica machadiana. Nosso trabalho mostra exatamente o inverso: a preocupação de Machado - manifestada em cada um dos seus ensaios e artigos - era refletir sobre os elementos estético-formais que são intrínsecos às artes teatrais e literárias.

DESATANDO O NÓ DO TEATRO NACIONAL

Para situar melhor a preocupação de Machado de Assis com os valores estético-formais do teatro, tomaremos como apoio histórico-literário as posições de Flávio Aguiar (1984, pp. 3-18), inseridas no ensaio "O Teatro e a Ideologia da Nacionalidade".

Partindo da afirmação de Alfredo Bosi (1984 [1971], p. 13) de que "a Colônia é, de início, o objeto de uma cultura, o 'outro' em relação à Metrópole [...]", Flávio Aguiar assinala que esta realidade só começa a ser alterada com a independência política do Brasil, em 1822, quando o país começa a construir e firmar seu "eu nacional" e o "outro colonial" passa a ser cada vez mais a ex-metrópole; ou, como observa Bosi, a colônia só deixa de ser o "outro" "[...] quando passa a sujeito da sua história". Não obstante, lembra Flávio Aguiar (p. 12), "havia um segundo 'outro', ao lado do 'eu nacional'. Mas o segundo 'outro' era do tipo desejável, simbolizado pelas nações civilizadas, tidas como modelo cultural, a França em particular". Mas paralelo ao primeiro e ao segundo "outro", isto é, a ex-metrópole (Portugal) e as nações "civilizadas" (França), existia um terceiro "outro"

"[...] de difícil identificação, ou assim se faz porque é parte do 'eu'. [...] reúne em sua identidade tudo o que os nossos antepassados do século XIX pensavam ser o 'triste legado colonial' [...]: os demônios que assombravam a nova nação, ameaçando-lhe, com a vergonha e o ridículo, a glória de civilizar-se. No centro deste terceiro 'outro' estava o fato ímpar da escravidão vista como uma instituição moralmente maldita, herança da Colônia, um 'mal necessário'; fato que tanto mais envergonhava os intelectuais empenhados no esforço de afirmação nacional como nação civilizada, quanto continuava a ser realidade economicamente ativa, como base do que chega a ser o pólo mais dinâmico da economia brasileira do século XIX, que é a expansão da cultura cafeeira" (Flávio Aguiar, pp. 12-13).

Analisando a obra de Machado de Assis dentro deste dilema histórico-cultural, começamos a compreender não apenas a sin-

gularidade de suas posições intelectuais mas, principalmente, como, através da sua obra crítica e ficcional, ele vai desatando o nó górdio do diálogo/conflito entre o "eu nacional" (com toda a problemática da nacionalidade literária e da ideologia do nacionalismo) e os demais "outros".

Imbuído da *ciência e da consciência*, "[...] condições principais para exercer a crítica" (CL, p. 13) (11), Machado confessa em carta a José de Alencar, em 29 de fevereiro de 1868, que nos seus ensaios de crítica foi

"[...] movido pela idéia de contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que se ia perdendo, e efetivamente se perde. Meus limitadíssimos esforços não podiam impedir o tremendo desastre. Como impedi-lo, se, por influência irresistível, o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda malformado e quase sem consciência de si? Era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada" (CO, p. 21, grifos nossos).

De forma lúcida, ele expõe o dilema em que se debatia a literatura e o teatro brasileiros durante todo o século XIX. Ao apresentar este impasse intelectual, Machado está também se opondo às suas principais causas. Primeiro, à ausência (por parte de uma grande parcela da intelectualidade oitocentista) de uma consciência crítica e reflexiva sobre a linguagem artística: o que Maria Helena Rouanet (1991, p. 247) denomina de *natureza-ao-pé-da-letra*; segundo, ao argumento retórico e persuasivo dos nossos literatos em detrimento da racionalidade e da demonstração lógica: a chamada cultura auditiva (12). Estes dois pontos, que se colocam na raiz do nosso sistema intelectual dos oitocentos, praticamente definem as bases do diálogo/conflito entre o "eu nacional" e os dois "outros": com o primeiro, tentando superar seu legado; com o segundo se relacionando de forma passiva; e com o terceiro procurando encobrir sua presença, que se revela no dia-a-dia da vida brasileira.

Ao reconhecer, em ensaio de 1873 ("Ins-tinto de Nacionalidade"), a existência de valores nas obras literárias do Brasil colônia-

11 Para Wilson Martins (op. cit., p. 145) a "ciência e a consciência" reclamadas por Machado de Assis eram "[...] ecos do humanismo de Rabelais [...]."

12 A cultura auditiva, ao contrário da cultura oral que predomina nas sociedades iletradas, faz uso do texto escrito, mas segundo Luis Costa Lima (1981, p. 16) "[...] a palavra é escolhida e a frase composta de maneira a suscitar um efeito que se quer o mais imediato possível". Em outras palavras, a cultura auditiva trabalha com a persuasão sedutora, isto é, a persuasão sem o entendimento, o que a distingue "[...] dos discursos persuasivos das culturas orais porquanto estes visam à integração dos participantes -de que são provas, entre nós, as sessões dos cultos religiosos 'primitivos', ao passo que a persuasão auditiva visa à submissão". Dos sermões religiosos às tribunas dos bacharéis, passando pelo teatro, a cultura auditiva transitou por todos os espaços onde se manifestava o pensamento intelectual brasileiro no século XIX. Antes de Costa Lima, José Guilherme Merquior (1979 [1977], p. 55) tinha observado que "o enraizar-se do romantismo representou o triunfo da oralidade na literatura: o predomínio da experiência da palavra falada sobre o hábito sistemático da leitura reflexiva. Indigência intelectual e analfabetismo generalizado condicionaram sutilmente, desde então, e por longo tempo, os estilos nacionais, inclinados ao verbalismo e aos efeitos fáceis, e fomentando a linguagem declamatória, de conteúdo epidérmico, às expensas da análise aprofundada dos sentimentos e situações".

e também nos escritores e na literatura clássica portuguesa, o nosso primeiro "outro" - Machado, por extensão, está se opondo aos argumentos dos que definem o terceiro "outro" como nosso "triste legado colonial". Neste ensaio ele elogia Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Magalhães por terem dado continuação às obras de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Observa ainda que as novas gerações de escritores, apesar de não terem "[...] meditado os poemas de *Uruguai* e *Caramuru* com aquela atenção que tais obras estão pedindo [...]", citam e amam seus autores

"[...] como precursores da poesia brasileira. A razão é que eles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária, enquanto que outros, Gonzaga por exemplo, respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto. [...] Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal [i.e., mau gosto]; nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo, quando *entre a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação*. As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora" (CL, 129-31, grifo nosso).

Ao mesmo tempo que faz esta observação, Machado mostra-se bastante cético quanto aos rumos que as artes dramática e literária tomaram após a independência, com a dicotomia e o maniqueísmo das poéticas que nos foram legadas pelo segundo "outro": a romântica e a realista. Nota Luiz Costa Lima (1981, p. 58) que a primeira

"[...] era o elogio da subjetividade criadora. [...] ela punha o autor, mormente em um país sem tradição intelectual, em

uma posição de gozosa passividade diante de seu contexto e, daí, de suas vivências. Dentro destas condições, tal poética no máximo permitia a consciência do material lingüístico, constatável em Gonçalves Dias ou José de Alencar. Por via diversa, o mesmo limite afetava a poética do realismo. Sua palavra-chave, estar atento à observação, punha o autor na prisão do mundo *perceptualmente tematizado*".

A via escolhida por Machado de Assis se propõe a tirar proveitos estéticos destas duas escolas, já que o belo "não é exclusivo de uma só forma dramática" (CT, p. 146). Seu processo de reflexão (tanto na crítica quanto no teatro) sobre a sociedade no Segundo Reinado caminha sempre paralelo com as suas preocupações formais. Preocupações estas próximas das de um crítico e pensador neoclássico como Boileau e não de românticos e realistas que lhe eram contemporâneos. Como explica Costa Lima (1981, pp. 58-9):

"A reflexão mimética que [Machado de Assis] pratica não lhe permite a fantasia compensatória porque o próprio desta é efetuar um deslocamento no espaço para que se afaste a consciência de seu agora. Controlada pela reflexão, a fantasia se transforma em ficção - um pensar sobre o tempo histórico sem a procura de dominá-lo conceitualmente".

A solução defendida por Machado de Assis era inverter o diálogo/conflito entre o "eu nacional" e todos os "outros" através da reflexão sobre o ato de criar e sobre a linguagem, rejeitando tanto os limites da subjetividade criadora (Romantismo) quanto a idéia do "mundo perceptualmente tematizado" (Realismo); se detendo antes nas questões literárias (forma) do que nas de ordem moral (conteúdo). Se, para escritores como Machado, era consenso que o Brasil não podia ser inteligível fora do contexto cultural lusitano e ocidental, mais evidente era que, dentro deste quadro, o país estava - tanto no campo econômico, quanto no político e intelectual - na periferia da Europa (basta observar o anacronismo de certos movimentos estéticos no Brasil em relação aos do continente europeu como, por exemplo, o Barroco, que chegou a ser

contemporâneo das guerras napoleônicas) (13). Desta relação sincrônica/diacrônica da periferia com o centro, a solução era subverter o diálogo (via de mão única) centro/periferia; deixando de ser uma literatura e/ou um teatro “copista - no dizer, nas idéias e nas imagens”. Só através da reflexão sobre a linguagem, sobre o que é intrínseco às obras de arte literária e dramática (a construção cênica, os caracteres, a disposição dos atores, o uso correto da língua) é que se poderia começar a superar as desvantagens de uma literatura e/ou um teatro incipiente, uma vez que não havia - principalmente em relação à dramaturgia - nenhuma tradição e referência dentro da nossa literatura colonial.

Ora, ao se construir uma obra teatral que privilegie a linguagem, inverte-se uma tradição que se firmou no teatro brasileiro desde 1838, ano da sua fundação: a de privilegiar o conteúdo em detrimento da forma. Para Machado, “não é raro andarem separadas estas duas qualidades da poesia [leia-se, também, da prosa e do teatro]: a forma e o estro. Os verdadeiros poetas são os que têm ambas” (CO, p. 25). Invertendo esta tradição que privilegia o conteúdo em detrimento da forma, constrói-se uma prática de reflexão sobre as linguagens estéticas que nos vêm da Europa, pondo no mesmo pé de igualdade a problematização da vida e o ato de criação em si: “copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente” (CT, p. 12), observa Machado. Esta mesma posição será reafirmada por ele sete anos depois, em 1866, no ensaio “O Teatro de José de Alencar”:

“É sem dúvida necessário que uma obra dramática, para ser do seu tempo e do seu país, reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce; mas, além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de idéias mais elevada [...]” (CT, p. 210).

Em “Instinto de Nacionalidade” (1873) Machado retoma este mesmo raciocínio quando afirma:

“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 empobrecam. *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*” (CL, p. 135, grifo nosso).

O que se observa nesses quatorze anos (1859-73) que separam o primeiro ensaio do último é uma coerência intelectual acompanhando toda a trajetória do crítico Machado de Assis. Ao defender a reflexão sobre as várias linguagens estéticas que nos vinham da Europa, ele delineava um caminho para sairmos de uma sublitteratura e de um subteatro, malcopiado e mal imitado, e fundarmos um sólido teatro nacional: uma literatura e um teatro que se inserissem no primeiro plano do universo da cultura de língua portuguesa e ocidental.

UM TEATRO NACIONAL

Diante do que foi colocado acima, já podemos perceber que o projeto de um teatro nacional defendido por Machado de Assis tinha objetivos e particularidades bastante distintas do que vinha sendo apregoado, desde 1838, pelos seus contemporâneos e predecessores. Para estes, um teatro nacional tinha que ter *autores, atores e temáticas* brasileiros e, principalmente, ser escrito em *língua* portuguesa (ou brasileira, como defendiam alguns) (14). Com exceção dos atores (um elemento intrínseco ao teatro), todos os outros pressupostos já vinham sendo colocados, desde 1826, por Ferdinand Denis, no seu opúsculo de pouco mais de quarenta páginas, *Resumo da História Literária do Brasil*, texto que encerra o que muitos críticos literários consideram um programa para “uma literatura verdadeiramente nacional” (15). Neste opúsculo romântico, três pontos sobressaem. Primeiro, a defesa de uma retórica que privilegie as “belas palavras” em detrimento da reflexão. Segundo, a condenação da imitação dos clássicos e a defesa das temáticas nacionais como fonte de inspiração poética; em especial, o que vinha a particularizar o Brasil perante os outros países: a natureza (16). E terceiro, o resguardar

13 A observação sobre a contemporaneidade do nosso Barroco com as guerras napoleônicas foi sugerida pela leitura da obra de Victor-L. Tapié (1983 [1961], p. 84).

14 Sobre o nacionalismo lingüístico no Brasil pós-independência, ver David T. Habery (1973, pp. 23-34).

15 Apud Maria Helena Rouanet (1991, p. 241). Sobre este opúsculo ver a introdução de Guilhermino César (1978, XXXI-XXXV) e os ensaios de Maria Helena Rouanet (1991, pp. 241-90) e Antonio Candido (1981 [1959], pp. 321-5, v. 2).

16 Em 1824, na sua obra *Scène de la Nature sous les Tropiques et de Leur Influence sur la Poésie*, Denis já fazia alusão à natureza como fonte inspiradora para os escritores literários.

do da expressão em língua portuguesa, como a única maneira de uma obra ser autenticamente nacional e, como observa Maria Helena Rouanet (1991, p. 263), poder “[...] retratar a natureza do Novo Mundo, através de alusões e de imagens originais, i.e., sugeridas por esta mesma natureza e não tomadas ‘de empréstimo’ à tradição portuguesa ou européia em geral”.

Dentro dessa perspectiva, o próprio Ferdinand Denis, que dedicou quase a totalidade dos seus livros aos problemas do Brasil, não poderia ser considerado um crítico brasileiro, já que tinha redigido todas as suas obras em francês. Por outro lado, lembra M. H. Rouanet (1991, p. 263), “[...] o mais nacional dos poetas pode perfeitamente não ter nascido no Brasil; exatamente como um dos críticos mais *nacionais* - um dos mais ferrenhos defensores da brasilidade da literatura - tinha nascido no Chile: Santiago Nunes Ribeiro”.

A posição adotada por Machado de Assis se revela singular. Ao mesmo tempo que não descarta a necessidade de elementos pátrios na fundação de um teatro nacional, como *atores, autores, temáticas e língua*, se opõe à maneira simplista dos que defendem que um teatro para ser nacional bastaria ter esses quatro elementos. Para Machado a importância de cada um deles pode ser nenhuma ou decisiva na dramaturgia de um país, tudo vai depender do grau de proveitos e de conhecimentos que se possam tirar de cada um.

No caso específico dos intérpretes, ele defende a necessidade de termos bons atores, sem atenção à nacionalidade, o que levaria à criação de uma academia dramática e, conseqüentemente, à necessidade de contratação de artistas estrangeiros que pudessem viabilizar a existência desta escola, possibilitando não só a renovação da arte dramática mas a garantia do seu futuro. Para Machado

“a iniciativa desta medida só pode partir dos poderes do Estado; o Estado, que sustenta uma academia de pintura, arquitetura e estatuária, não achará razão plausível para eximir-se de criar uma academia dramática, uma cena-escola, onde as musas achem terreno digno delas, e que possa servir para a reforma necessária no gosto do público” (CT, p. 190-1).

Porém, tão importante quanto a iniciativa do Estado, salienta, é não excluir os atores estrangeiros que atuam nos palcos brasileiros, muito menos impedir que estes participem e ganhem concursos para instituições como a ópera ou o teatro nacional. Para reforçar suas posições, Machado indaga, em artigo sobre a *Opera Pipelet* (que trazia letra sua e música de Ferrari):

“A Ópera, a Grande Ópera de Paris, a capital das civilizações modernas, como começou? com esse concurso do estrangeiro. Depois mesmo não admitiu em seu seio, a Cruvelli, por exemplo, que é tão francesa quanto eu sou turco?” (CT, p. 76).

Num raciocínio brilhante e desprovido de provincianismo cultural, Machado mostra que se em Paris as iniciativas do governo francês eram responsáveis por um conservatório de música, teatros que viabilizavam apresentações regulares e atores de outras nacionalidades respeitados como se fossem nacionais, por que no Brasil, onde nos faltavam incentivos do Estado e tradição dramática, haveríamos de nos colocar contra os valores que vinham de fora? Em outras palavras, como formar bons atores se nos faltava referencial dramático? Para ele, um teatro nacional, para ter uma atividade regular, precisava de companhias locais e de um quadro estabelecido de intérpretes, mas não que isso viesse a definir a nacionalidade de uma peça. O que vai determinar se uma obra - por exemplo, *Mãe*, de José de Alencar - é ou não brasileira, não é a certidão de nascimento dos atores que vão encená-la, mas a obra em si, a maneira como ela traduz o universo em que foi criada, os problemas do seu tempo e da sua sociedade. No caso da ópera, por exemplo, qualquer tenor ou soprano, seja qual for sua nacionalidade, a executa na língua em que foi originalmente composta. Já na arte dramática (ou na literatura), se a língua for um empecilho à sua apresentação, impedindo a comunicação palco/platéia, a peça pode ser traduzida sem que deixe de ser uma obra brasileira, francesa, ou de outra nacionalidade qualquer. Uma peça pode ser brasileira sem que os atores que vão encená-la sejam necessariamente brasileiros, assim como um escritor nacional pode escrever na língua de Hugo sem que seus trabalhos sejam tidos como litera-

17 Coerente com seus pressupostos, Machado escreveu alguns poemas em francês - "Un Vieux Pays", que vem com uma epígrafe de Camões: "...juntamente choro e rio" e "Réfus" - e crônicas em forma de verso, como a de 26 de maio de 1872, na *Semana Illustrada* (1955, pp. 14-9, 31 v. V. 24), dedicada à atriz portuguesa Lucinda Simões, esposa do empresário e ator Furtado Coelho.

18 Em meio às várias "notas de leitura" de M. Bernardes, Machado grifa: "Levantou-se em todo o auditório um confuso murmurinho. Como as folhas de um arvoredo se inquietam com o vento" - Idem [*Ult. fins*], p. 368". Em seguida comenta: "imagem semelhante se encontra em *Homero e Camões*". Nas notas de João de Barros, Machado transcreve: "...mandou al-rei pedir ao vizo-rei, que quando partisse das naus não viesse de frecha a este lugar, mas diretamente às suas casas". - I - 9 - 4". E observa, "Ver Diogo do Couto, 10-3-16". Nas notas de Camões, ele grifa: "Mas porém vou dar a Alemanha/ Estas novas que me destes". E comenta: "Anfitrião [de Plauto], ato 2º". Em Damião de Góes temos uma das notas (em forma de carta) mais longas de Machado de Assis, e onde ele retoma suas preocupações semânticas com a língua e as traduções: "22 de Agosto de 1870. Achei no Damião de Góes uma cousa que não vem no 'Dicionário de Moraes': é a palavra *reportes* com a significação do francês *rapport*. Vem na 4ª parte da 'Crônica', capítulo XXXVII, e diz assim: 'E por alguns reportes que lhe dele fizeram, etc.' Moraes dá o verbo *reportar* com a significação, entre outras, de *referir*, mas conquanto o *reporte* pareça derivar-se de *reportar*, não está escrito na crônica com a simples significação de *narração*, *exposição*, *informação*, mas com a de *mexericos*, que é uma das genuínas acepções do *rapport* francês (v. Becherelle: - *Rapports: récit qu'on fait, par indiscretion ou par méchanceté*). Para melhor entender isto, é preciso ler toda a página da crônica; trata-se justamente de mexericos. O Moraes também dá outra palavra: *reporto*, mas a significação desta, como ele diz, é incerta, e em todo caso diferente de *reporte* do Damião de Góes. Mando-te isto não porque ache muito engraçado o tal *reporte* do Damião de Góes. Mando-te isto não porque ache muito engraçado o tal *reporte*, mas porque talvez te possa servir em alguma cousa. E se te não servir isso, acaso te servirá esta palavra de Filinto Elísio (Nota à fábula XL do 2º livro): 'A coruja é ela a fêmea do macho?'. - Machado de Assis". Em única nota referente a José de Alencar, Machado grifa "A trechos" - Gaúcho, II v. p. 55". E comenta: "Nome com e sem artigo (Id. id. 44 passim)".

tura ou teatro francês (17). Para corroborar sua tese, Machado observa que

"um notável crítico da França, analisando há tempo um escritor escocês, [David] Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre do tojo, assim Masson era escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um *scotticismo* interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial" (CL, p. 135).

Machado exalta a língua não por ser um elemento determinante da nacionalidade desta ou daquela literatura ou teatro, como queriam os românticos, mas porque conhecê-la em profundidade é a única maneira de se dominar os pontos centrais da forma e da construção literária. Apreender o "jogo da língua" era o caminho para livrar-se de alguns vícios que impregnavam a "nossa adolescência literária", como a retórica vazia, o beletrismo, os "solecismos da linguagem comum", os excessos de francesismos e, principalmente, a falta de compreensão dos meandros que compõem o pensamento criador. A solução dada por Machado visa a resgatar o patrimônio que nos foi legado pelo nosso primeiro "outro", isto é, os autores e os livros clássicos da língua portuguesa (o inverso do que defendia Ferdinand Denis e os românticos). Para Machado

"escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insupportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas -, não me parece que se deva desprezar. *Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum*" (CL, p. 148, grifo nosso).

E aqui abro um outro parêntese para lembrar que nas "Notas de Leitura de Machado de Assis", organizadas e apresentadas por Mário de Alencar, e inseridas nos volumes I e II, de julho de 1910 e janeiro de 1911, respectivamente, da *Revista da Academia Brasileira de Letras*, pode-se obser-

var o quanto Machado era um leitor constante dos clássicos portugueses. Entre eles, podemos citar: Padre M. Bernardes, Bernadim Ribeiro, Frei Amador Arraes, D. Francisco Manoel, João de Barros, Camões, Fernão Pinto, Garrett, Gil Vicente, Damião de Góes, Frei Heitor Pinto, Garção, Sá de Miranda, Padre Antônio Vieira, Francisco Rodrigues Lobo, Filinto Elysio e Duarte Nunes de Leão. Muitos deles conhecidos gramáticos da língua portuguesa. Entre os escritores brasileiros, as "Notas de Leitura" acusam somente Alencar e Antônio José, o Judeu. Segundo Mário de Alencar

"Machado de Assis foi aluno assíduo dos escritores da língua portuguesa, mas ao tempo em que primeiro os estudou, faltando-lhe meios para comprá-los, lia-os de empréstimos, como assinante do Gabinete Português de Leitura. *Anotava então em pequenas folhas avulsas o que ia achando interessante, em matéria de estilo e de língua, sob o ponto de vista da dicção ou gramática*. Ouvi-lhe uma vez que eram muitas essas notas, mas que em grande parte as tinha já rasgado ou perdido, e igual destino haviam de ter as restantes. Salvaram-se felizmente algumas, que hoje pertencem à Academia Brasileira, doadas, com outros manuscritos do escritor, pela herdeira dele" (grifo nosso) (18).

Estas *Notas* não mostram apenas a coerência intelectual do crítico Machado de Assis, mas o quanto ele estava preocupado com as questões da forma, da linguagem literária em si, em trabalhar artesanalmente suas obras ficcionais. Por outro lado, corrobora nossa posição, exposta na primeira parte deste trabalho, que não foi só dos seus contemporâneos-predecessores - Macedo, Alencar, Manuel Antônio -, como defende Antonio Candido, que Machado se embebeu mas, principalmente, dos clássicos da língua portuguesa. Numa época em que a literatura e o teatro nacional estavam sendo construídos quase sem nenhum referencial dentro da sua literatura colonial e que, como bem lembra R. Magalhães Júnior (1958, p. 114), em estudo sobre estas *Notas de Leitura*, "[...] não havia, então, regras fixas ou rígidas de ortografia, na língua portuguesa, ficando o campo aberto às mais singulares

fantasias, como a própria leitura dos clássicos nos mostra”, ler as obras lusitanas do século XV ao XIX era a via para resolver dois problemas de uma só vez: o lexicográfico e o de maturidade literária e teatral.

É dentro desse raciocínio que Machado elogia teatrólogos brasileiros, como José de Alencar, quando da peça *Mãe*, por fazer “[...] tão bom uso da língua que herdamos. Oxalá que o exemplo se espalhe” (CT, p. 153). Em outro ensaio sobre o autor de *Verso e Reverso*, Machado mostra que a importância das suas comédias está em saber consorciar “[...] os progressos da arte moderna às lições da arte clássica” (CT, p. 211). O inverso do que tinha realizado Martins Pena que, apesar do talento e da boa veia cômica, prendia-se “[...] intimamente às tradições da farsa portuguesa, o que não é desmerecê-la, mas defini-las [...]” (CT, p. 211).

Redimensionando o conceito e o porquê da importância dos atores e da língua para a construção de um teatro brasileiro - numa postura inversa aos que acreditavam à época que estes elementos por si mesmos já valiam para definir a nacionalidade de uma obra -, Machado questiona, também, a posição dos que só concebiam uma peça como nacional se o tema fosse genuinamente brasileiro (caminho para superar os dilemas da identidade lingüística com a ex-metrópole). Pois, para ele, isso limitaria muito o que se poderia entender por literatura e/ou teatro nacional e, por extensão, a representação do que seria a nacionalidade. Como exemplo, cita Gonçalves Dias que, fora os *Timbiras* e alguns “poemas americanos”, não escreveu sobre temas que contenham alusões à cor local. Mesmo nos seus dramas *Leonor de Mendonça*, *Patkull* e *Beatriz Cenci*, o cenário onde as histórias se desenvolvem não é o Brasil. Para concluir seu raciocínio de que não é a temática que define se uma peça é ou não nacional - como queriam os românticos brasileiros inspirados na retórica dos franceses -, mas a própria obra em si, o universo cultural e social que o escritor carrega consigo e que se revela no que ele venha a escrever, mesmo quando “trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”, Machado pergunta

“[...] se o autor do *Song of Hiawatha* não é o mesmo autor da *Golden Legend*, que nada tem com a terra que o viu nascer, e

cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês” (CL, p. 135).

Para Machado, mesmo que um escritor tenha decidido retratar sua região, e não um assunto remoto no tempo e no espaço, é seu “sentimento íntimo” que deve prevalecer no momento em que optar pela parte da sociedade que deve ser retratada; e independente do que tenha escolhido, um escritor deve ter como preocupação não só as “[...] qualidades de observação e de análise [...]” (CL, p. 137) mas, e principalmente, os elementos que são intrínsecos às artes literária e dramática (construção cênica, disposição das figuras, desenho dos caracteres, a língua) - que, de certa forma, são pré-requisitos para o desenvolvimento daquelas - e aos problemas do seu tempo e do seu país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estes são os princípios que balizam a crítica teatral de Machado de Assis. No que se refere ao conceito romântico de teatro nacional, Machado desconstrói cada um dos seus pressupostos teóricos. Mesmo sem se opor aos elementos pátrios que seriam necessários à fundação de um teatro nacional - língua, temática e ator -, Machado vai condenar a maneira simplista dos que acatam acriticamente esses elementos como necessários à nacionalidade de uma obra. Para ele, a construção de um teatro (ou literatura) nacional passava pela submissão da temática à forma, pela leitura crítica tanto das posições românticas quanto das realistas, e pela contraposição aos limites da subjetividade criadora e do “mundo perceptualmente tematizado”.

Ao privilegiar a reflexão sobre a linguagem e o ato de criar, Machado aponta a via para se superar os dois pilares do sistema intelectual oitocentista: a cultura auditiva e a *natureza-ao-pé-da-letra* e, conseqüentemente, desatar o nó górdio do conflito/diálogo entre o “eu nacional” e os demais “outros” - subvertendo, assim, o discurso estético e científico que lhe chegava da Europa numa via de mão única.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo, Editora Ática, 1984 (Ensaio, 103), pp. 3-18.
- ASSIS, Machado de. *Correspondência*. Cotejada e revista por Henrique de Campos. São Paulo, W. M. Jackson Inc., Editores, 1955. 31 v. V. 31 (*Obras Completas de Machado de Assis*).
- _____. *Crítica Literária*. Cotejada e revista por Henrique de Campos. São Paulo, W. M. Jackson Inc., Editores, 1955. 31 v. V. 29 (*Obras Completas de Machado de Assis*).
- _____. *Crítica Teatral*. Cotejada e revista por Ary de Mesquita. São Paulo, W. M. Jackson Inc., Editores, 1955. 31 v. V. 30 (*Obras Completas de Machado de Assis*).
- _____. *Crônicas (1871-1878)*. Cotejada e revista por Henrique de Campos. São Paulo, W. M. Jackson Inc., Editores, 1955. 31 v. V. 24 (*Obras Completas de Machado de Assis*).
- _____. "Idéias Vagas - a Comédia Moderna", in *Dispersos de Machado de Assis*. Coligidos e anotados por Jean Michel Massa. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1965. pp. 31-3.
- _____. "Notas de Leitura de Machado de Assis", in *Revista da Academia Brasileira de Letras*, v. I. Organização e apresentação de Mário Alencar. Rio de Janeiro, jul.-out. 1910, pp. 137-45.
- _____. "Notas de Leitura de Machado de Assis", in *Revista da Academia Brasileira de Letras*, v. II. Rio de Janeiro, jan.-abr. 1911, pp. 91-7.
- _____. "Pareceres Emitidos por Machado de Assis", in *Revista do Livro*, ano I, n° 1-2. Rio de Janeiro, jun./1956, pp. 178-92.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3ª ed. São Paulo, Cultrix, 1984 [1971].
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981 [1957]. 2 v. V. 2.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Edusp, 1969 (Coleção Ensaio, 6), pp. 23-46.
- CASTRO CORREIA, Marlene de. "Atualidade da Crítica de Machado de Assis", in *LITTERA - Revista para Professores de Português e de Literatura de Língua Portuguesa*, n° 2, ano I. Rio de Janeiro, grifo edição, maio.-ago. 1971, pp. 3-21.
- CÉSAR, Guilhermino. "Introdução", in Guilhermino César (seleção, apresentação e trad.), *Historiadores e Críticos do Romantismo - I - A Contribuição Européia: Crítica e História Literária*. São Paulo, Edusp, 1978 (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira), pp. XXI-XXXV.
- DENIS, Ferdinand. "Resumo da História Literária do Brasil" (texto integral), in Guilhermino César (seleção, apresentação e trad.), *Historiadores e Críticos do Romantismo - I - A Contribuição Européia: Crítica e História Literária*. São Paulo, Edusp, 1978 (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira), pp. 35-82.
- GALANTE DE SOUSA, J. *O Teatro no Brasil - Evolução do Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1960. 2 v. Tomo I.
- _____. "Machado de Assis, Censor Dramático", in *Revista do Livro*, ano I, n° 3-4, Rio de Janeiro, dez./1956, pp. 83-92.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis - Influências Inglesas*. Rio de Janeiro, Pallas/INL/MEC, 1976.
- _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.
- HABERLY, David T. "O Nacionalismo Lingüístico no Brasil Pós-colonial: um Estudo Comparativo", in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 14, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1971, pp. 23-34.
- LIMA, Luis Costa. *Dispersa Demanda (Ensaio sobre Literatura e Teoria)*. Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1981.
- MAGALHÃES JUNIOR, R. *Ao Redor de Machado de Assis (Pesquisas e Interpretações)*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1958.
- MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983 [1952]. 2 v. V. 1.
- MASSA, Jean-Michel. "La Bibliothéque de Machado de Assis", in *Revista do Livro*, ano VI, n° 21-22, Rio de Janeiro, mar.-jun./1961, pp. 195-238.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*, 1ª, 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979 [1977] (Coleção Documentos Brasileiros, 182).
- OLIVEIRA, Valdemar de. "Machado de Assis e o Teatro", in *Eça, Machado, Castro Alves, Nabuco e o Teatro*. Recife, UFPE/Imprensa Universitária, 1967, pp. 29-55.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em Berço Esplêndido - A Fundação de uma Literatura Nacional*. São Paulo, Edições Siciliano, 1991.
- SANTIAGO, Silviano. "Retórica da Verossimilhança", in *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978 (Coleção Debates, 155), pp. 29-48.
- TAPIÉ, Victor-L. *O Barroco*. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo, Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1983.