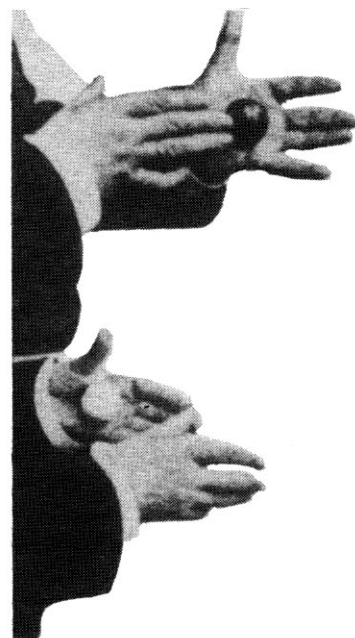


Singular ocorrência teatral

JOÃO ROBERTO FARIA

Machado de Assis foi um apaixonado pelo teatro. Na fase inicial da sua carreira literária, principalmente entre os anos de 1859 e 1866, conquistou a admiração da intelectualidade do Rio de Janeiro como crítico teatral, comediógrafo, tradutor de várias peças e censor do Conservatório Dramático. De certa forma, Machado conservou ao longo da sua vida o interesse pelo teatro. São visíveis em seus romances e contos da maturidade certos modos teatrais de armar as cenas, de fazer entrar e sair personagens, de organizar os diálogos e de indicar o cenário das ações ficcionais. Além disso, as referências a dramaturgos e a peças importantes ou não do repertório universal são tão constantes em seus textos que é impossível não considerá-las uma fonte riquíssima para os estudos de literatura comparada. Não fosse assim, Helen Caldwell, para citar um exemplo, não teria escrito o excelente *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*, em que examina as relações existentes entre a tragédia de Shakespeare e o romance de Machado. Shakespeare, aliás, é uma presença marcante na obra do nosso maior escritor, como já demonstrou Eugênio Gomes num capítulo de *Machado de Assis: influências inglesas*.

Minha intenção, neste breve estudo, é dar uma contribuição para a leitura e a interpretação do conto "Singular ocorrência", escrito na forma de um diálogo entre um narrador e um interlocutor e estruturado com base num outro diálogo, travado com três peças teatrais: *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho; *O casamento de Olímpia*, de Emile Augier; e *Janto com minha mãe*, de Lambert Thiboust e Adrien Decourcelle. Publicado pela primeira vez no jornal fluminense *Gazeta de Notícias*, a 30 de maio de 1883, e depois incluído no volume *Histórias sem data*, de 1884, "Singular ocorrência" oferece alguma dificuldade para o analista, uma vez que à exceção de *A Dama das Camélias* as outras duas peças são pouco conhecidas. Acrescente-se, ainda, que o modo pelo qual elas aparecem no interior do conto não permite que a intertextualidade seja imediatamente definida. Se o leitor se lembra, quando o narrador conta que Marocas, apesar de apaixonada por Andrade, traiu-o com Leandro, o interlocutor faz esta observação: "Há uma frase de teatro que pode explicar a aventura, uma frase de Augier, creio eu: *a nostalgia da lama*". O narrador discorda e vai em frente com a história, sem nada nos informar sobre a peça de Augier que estava em questão. Como o dramaturgo francês escreveu cerca de 25, dá um pouco de trabalho chegar a *O casamento de Olímpia*. Do mesmo modo, não é fácil determinar a autoria de *Janto com minha mãe*. No conto, é a própria Marocas que se compara à personagem da peça, como relata o narrador: "Marocas, ao despedir-se, recordou a comédia que ouvira algumas semanas antes no Ginásio – *Janto com minha mãe* – e disse-me que, não tendo família para passar a festa de S. João, ia fazer como a Sofia Arnould da comédia, ia jantar com um retrato; mas não seria o da mãe, porque não tinha, e sim do Andrade". Hoje, qualquer leitor terá alguma dificuldade para saber se se trata de uma peça brasileira, portuguesa ou de uma tradução. Felizmente, localizei os nomes de seus autores no 4º volume



JOÃO ROBERTO FARIA é professor de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, e autor de *José de Alencar e o teatro* (Editora Perspectiva-Edusp).

de *The parisian stage* (1851-75), de Charles Beaumont Wicks, uma obra na qual estão arrolados os títulos de todas as peças francesas representadas em Paris no século XIX, com indicações dos teatros e datas de estréia.

Vencidos os obstáculos para proceder à análise intertextual, não deixa de ser curioso observar, preliminarmente, que Machado aproveitou num conto de sua maturidade sugestões de peças teatrais que viu ou leu quando jovem. Quer dizer, não se pode afirmar com certeza que tenha visto no Teatro Ginásio Dramático a representação de *Janto com minha mãe* – traduzida por Vieira Souto em 1857 – porque não há nenhuma referência a essa comédia em suas críticas teatrais. Em compensação, na última “Revista de Teatros” que escreveu para *O Espelho*, a 8 de janeiro de 1860, são postas em confronto exatamente *A Dama das Camélias* e *O casamento de Olímpia*. Ora, será apenas coincidência o fato de que também em 1860 a personagem central do conto “florescia com o nome familiar de Marocas”? Claro que não. Mais à frente veremos como há afinidades – e diferenças – entre a personagem machadiana e as heroínas das três peças francesas. Por ora, parece-me importante comentar mais detidamente a crônica de Machado em que estão expostas suas opiniões acerca das peças de Dumas Filho e Augier.

A estréia de *A Dama das Camélias* em Paris ocorreu em fevereiro de 1852. Foi um sucesso extraordinário, um acontecimento memorável, segundo os historiadores do teatro francês. A peça comoveu e escandalizou o público com seu enredo amoroso, no qual uma cortesã se regenera por amor, e com a pintura reveladora do universo da prostituição elegante parisiense. Como naquela época o Brasil importava da França a quase totalidade do seu repertório teatral, não demorou muito para que *A Dama das Camélias* atravessasse o Atlântico. A 7 de fevereiro de 1856, no Teatro Ginásio Dramático, a peça de Dumas Filho, em tradução de J. J. Vieira Souto, conquistava a platéia fluminense. Machado, então muito jovem, com dezesseis anos, não viu as primeiras representações. Mas seu entusiasmo, pouco tempo depois, conforme se percebe na crônica publicada n’*O Espelho*, também foi enorme. Suas palavras iniciais situam o debate que *A Dama das Camélias* suscitou em torno da questão da regeneração da cortesã. Enquanto a peça de Dumas Filho “sustenta no meio da sociedade este princípio de que a pérola do amor pode ser encontrada, rara embora, no coração da mulher perdida”⁽¹⁾, *O casamento de Olímpia*, de Augier, é um “protesto”, uma “oposição vigorosa contra as idéias de rejeição”.

Machado estava bastante atualizado em relação ao teatro francês. *O casamento de Olímpia* havia estreado em Paris, em julho de 1855, e sua idéia central era exatamente contrapor à figura idealizada de Marguerite Gautier um retrato realista da cortesã. Quer dizer, Augier escreveu uma peça de tese, exposta já na primeira cena, e que é a seguinte: a mulher decaída, uma vez contaminada pelo vício, não tem forças para se regenerar e acaba por destruir a respeitabilidade da vida conjugal. *A nostalgia da lama* sempre a arrastará para os velhos hábitos, de maneira inevitável. O que a peça mostra, então, são as maquinacões de Olympe Taverny, que se casa com o jovem conde de Puygiron, a fim de conseguir bom nome e posição social. Com o passar do tempo, porém, o tédio da vida em família a sufoca e ela revela o verdadeiro caráter, destruindo o próprio casamento e chafurdando na mesma lama de onde saíra.

Em 1857, uma pessoa oculta pelo anonimato traduziu a peça de Augier e enviou seu manuscrito ao Conservatório Dramático Brasileiro. Os pareceres de José Rodrigues Rufino Vasconcelos e Luís Honório Vieira Souto, no entanto, foram contrários a sua apresentação em nossos palcos. O primeiro, criticando tanto a tradução quanto o original, afirmou: “O drama peca contra a moral, contra os costumes e contra a pureza e castidade da língua”; o segundo concordou com o colega, depois de resumir o enredo do “drama monstruoso”⁽²⁾.

Apesar de proibida de ser representada, *O casamento de Olímpia* era peça bastante conhecida por nossos intelectuais, que acompanhavam as novidades do teatro francês não só pelos espetáculos dados no Teatro Ginásio Dramático, como também pela leitura dos originais. Machado obviamente leu a peça de Augier para comentá-la em sua crônica. E, preocupado em se fazer claro para os seus leitores, após afirmar que *O casamento de Olímpia* se opunha à idéia romântica da regeneração da cortesã, traduziu uma parte da primeira cena da peça, na qual aparece a célebre expressão *nostalgia da lama*. Não resisto à tentação de transcrever o trecho traduzido por Machado, porque essa crônica de 8 de janeiro de 1860, estampada no número 19, e último, d’*O Espelho*, não foi incluída nem em sua *Obra completa*, publicada pela Aguilar, nem no volume *Crítica teatral*, da Editora Jackson:

1 *O Espelho* (19), Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1860, p. 8. Dispensei as notas de rodapé para as demais transcrições dessa “Revista de Teatros” (pp. 7-10), que consultei na biblioteca da Fundação Casa de Ruy Barbosa no Rio de Janeiro.

2 Os pareceres estão depositados na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

“O MARQUÊS – Caio das nuvens.
 MONTRICHARD – E donde cairia V.Ex. se eu lhe dissesse que *essas mulheres* acham casamento?
 O MARQUÊS – Com cavalheiros de indústria?
 MONTRICHARD – Não! Com filhos de boa família.
 O MARQUÊS – Idiotas de boa família.
 MONTRICHARD – Meu Deus! não. A mania da época é a reabilitação da mulher perdida... decaída, como dizem; os nossos poetas, romancistas e dramaturgos enchem as cabeças adolescentes com idéias de redenção pelo amor, virgindade d’alma e outros paradoxos de filosofia transcendente... que essas mulheres aproveitam habilmente para invadir as altas regiões da sociedade.
 (...)
 BAUDEL – Entretanto, senhor marquês, aceitemos a hipótese de que essa mulher não mergulhe no rego das ruas a túnica emprestada pelo casamento...
 O MARQUÊS – Hipótese inadmissível.
 BAUDEL – Pois não é possível que cansada da devassidão, feliz com uma vida calma e pura...
 O MARQUÊS – Deite um pato em um lago no meio dos cisnes, e há de ver que lhe dará saudades o seu charco e acabará por voltar a ele.
 MONTRICHARD – É a nostalgia da lama.
 BAUDEL – Não crê então nas Madalenas arrependidas?
 O MARQUÊS – Sim, mas unicamente no deserto”.

Vejamos agora o comentário de Machado sobre *A Dama das Camélias* e *O casamento de Oltimpia*, que vem em seguida ao trecho traduzido:

“Eis a doutrina que a sociedade opunha à formosa utopia da reabilitação pelo amor. Pode ser um paradeiro razoável ao abuso, um desafogo natural da sociedade ofendida, mas não é um desmentido evidente da verdade filosófica.

Dumas Filho narra um fato, revela uma verdade, não propõe a redenção absoluta das mulheres decaídas. Diz, com a nova seita, são raras essas almas do lodo que podem conter a pérola dos afetos supremos, mas há-as. Abre uma exceção, não generaliza uma regra.

O casamento de Oltimpia pode ser considerada uma peça conservadora; é uma força de retração; uma negativa da nova idéia. Mas representando um protesto social não apaga talvez a fé de um batismo, a esperança de uma conversão, onde há ainda alguma fibra que palpita, alguma coisa do céu que dorme?

Este receio não o inspira a idéia capital do drama, mas um detalhe de forma. A primeira cena é um panfleto, as palavras do marquês e de Montrichard são as flechas penetrantes que mais fundo podem ferir as criaturas de Jerusalém. A possibilidade das Madalenas unicamente no deserto é talvez um baluarte para a fileira honesta da sociedade, mas não tem certamente o cunho de uma verdade líquida nem a unção evangélica das utopias cristãs.

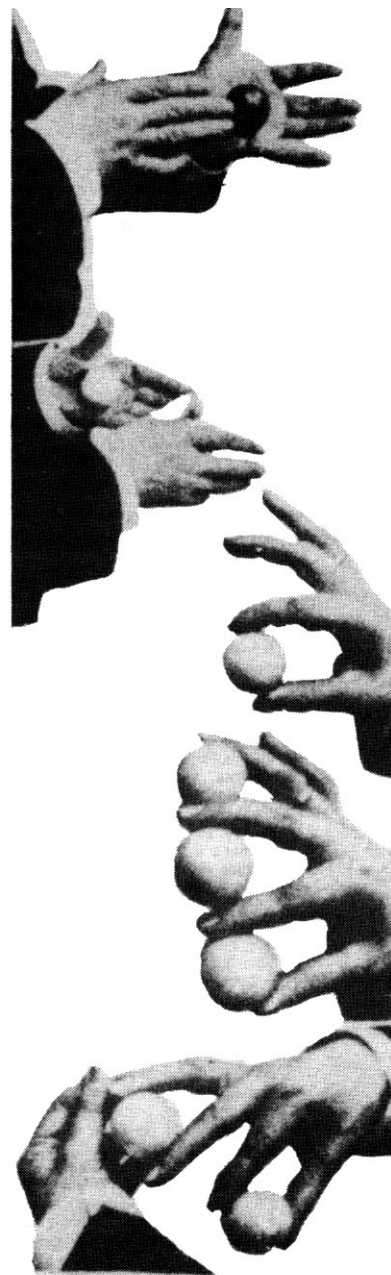
Aceitar o pecado sem o arrependimento, pautar as existências poluídas pelas leis de economia vital que prendem o pato nos charcos é lisonjear um preconceito cruel, com a aplicação de uma figura mais ou menos engenhosa, mais ou menos divertida.

A dama das Camélias é exatamente o contrário, dá o amor à cortesã e com ele o arrependimento. Dá a idéia de salvar uma alma que se perde, um coração que se aniquila, uma memória que se infama: é subversivo isso!

A dama das Camélias é o drama realmente filosófico, verdadeiramente piedoso; resolve uma questão social, ao mesmo passo que se revela uma magnífica obra de arte.

É tocante aquela figura de Margarida, purificada como Eva, pelo arrependimento, cheia de amor e de piedade, martirizada pela doença, prostrada aos pés da sociedade, como Madalena aos pés do Cristo, mas que a sociedade repele e condena.

A sociedade ali é Duval; severo como ela, embora comovido; cabeça vene-



randa, onde a inflexibilidade de juiz disfarça a piedade de homem. Dumas Filho não o fez Desgenais, deu-lhe a auréola da paternidade, porque Armando que Duval reclama é também um filho do grupo social. Os amores de Armando e Margarida, as exigências de Duval, e todas as peripécias de uma vida dissoluta estão ali grupados com arte e *d'après nature*. Dói na alma a cena entre Duval e Margarida; confrange deveras o coração, e lastima-se essa incapacidade moral da sociedade que não aceita o arrependimento porque supõe um pecado, desvanecido embora”.

Machado era mais simpático a *A Dama das Camélias*. Não lhe agradava a perspectiva generalizadora de *O casamento de Orlândia*, segundo a qual todas as cortesãs eram mulheres irrecuperáveis para uma vida fora do pecado e do vício. Dumas Filho, ao contrário, fora capaz de dar uma dimensão humana à pecadora, individualizando-a num enredo marcado por sentimentos cristãos. O escritor brasileiro, aos vinte anos, não era ainda o cético da maturidade. De qualquer forma, o que importa assinalar é a importância que dramaturgos franceses como Dumas Filho, Augier, e mesmo Théodore Barrière ou Octave Feuillet tiveram na formação intelectual de Machado e de seus companheiros de geração³.

Mas não é apenas isso que explica a presença dos intertextos teatrais em “Singular ocorrência”, escrito, afinal, mais de vinte anos depois do período em que predominaram em nossos palcos os chamados “dramas de casaca”. Por obra de uma rara e feliz coincidência, *A Dama das Camélias*, *O casamento de Orlândia* e *Janto com minha mãe* foram quase que simultaneamente repostas em circulação no final do decênio de 1870. A primeira, na verdade, praticamente não saíra de cartaz, desde a estréia ocorrida em 1856. Autêntica “peça de repertório”, conhecidaíssima do público brasileiro, as companhias teatrais a punham em cena sempre que precisavam de dinheiro. O sucesso era garantido. Assim, entre várias representações da peça, na ocasião, talvez mereça a levada a cabo pela atriz portuguesa Emília Adelaide Pimentel, que interpretou o papel de Marguerite Gautier com boa aceitação da platéia fluminense, em 1878, no Teatro São Luís. Já *O casamento de Orlândia*, que desde a proibição de 1857 estivera ausente dos palcos brasileiros, teve uma oportunidade excelente para se fazer mais conhecida. A 3 de junho de 1880, foi representada na concorrida inauguração do Teatro Lucinda e ficou um tempo razoável em cartaz. Nessa ocasião, foi o ator e empresário Furtado Coelho – amigo de Machado, diga-se de passagem – quem a traduziu e encenou⁴. Por fim, *Janto com minha mãe* era uma dessas pequenas comédias em um ato que conquistavam com facilidade a simpatia do público. Segundo Lopes Gonçalves, no *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*, à tradução brasileira feita por J. J. Vieira Souto em 1857 seguiu-se a do português Pinheiro Chagas, que foi representada no Rio de Janeiro em 1878, depois de circular em forma impressa, desde 1874.

Diante dessas informações, cabe observar, antes de tudo, que os contemporâneos de Machado, à época em que “Singular ocorrência” foi publicado, podiam perceber sem problemas as relações existentes entre o conto e as três peças. O escritor, afinal, dialogou com textos teatrais que lhe foram familiares na adolescência, mas que também estavam muito próximos dos seus leitores de 1883 e 1884. Isso facilitava obviamente a compreensão das seqüências narrativas de “Singular ocorrência” e das características da personagem central, já que a intertextualidade não era nem aleatória nem gratuita, mas fundamentada numa certa familiaridade com o teatro. Familiaridade de Machado e de uma boa parcela da sociedade brasileira. Como o leitor de hoje não tem as mesmas informações – Augier e Thiboust não são mais lidos nem representados –, as citações teatrais transformaram-se em *problema*, pois se por um lado é difícil reconhecê-las, conforme apontei no início, por outro é impossível ignorá-las. Elas estão presentes no interior do conto e deixam pistas valiosas para o trabalho de análise e interpretação.

A leitura de *A Dama das Camélias*, *Janto com minha mãe* e *O casamento de Orlândia* me faz acreditar que a intertextualidade teatral em “Singular ocorrência” é um princípio estruturador do enredo e das características da personagem central. Eu diria que a trajetória de Marocas se constrói com três seqüências narrativas principais, que estão diretamente relacionadas com situações vividas pelas heróicas Marguerite Gautier, Sophie Arnould e Olympe Taverny. Essas três personagens, diferentes entre si em muitos aspectos, apresentam um traço comum: são cortesãs ligadas à alta sociedade, acostumadas ao luxo e à riqueza. Marocas, mulher pobre, analfabeta, não é obviamente uma cortesã, mas uma prostituta de extração humilde⁵. Até o seu nome simplório contrasta

3 Sem querer insistir nesse ponto, eu lembraria apenas a comovente crônica que Machado escreveu em dezembro de 1895, por ocasião da morte de Dumas Filho. Eis o que ele diz sobre os tempos da sua juventude literária: “Naquela quadra cada peça nova de Dumas Filho ou de Augier, só para falar de dois mestres, vinha logo impressa no primeiro pacote, os rapazes corriam a lê-la, a traduzi-la, a levá-la ao teatro, onde os atores a estudavam e a representavam ante um público atento e entusiasmado, que a ouvia, dez, vinte, trinta vezes (...). Noltes de festas; os rapazes corriam a ver a *Dama das Camélias* e o *Filho de Giboyer*, como seus pais tinham corrido a ver o *Kean* e *Lucrecia Borgia*” (Machado de Assis, *A Semana*, Rio de Janeiro, Jackson, 1950, v. 26, pp. 54-5).

4 Entre vários registros da boa repercussão obtida por *O casamento de Orlândia*, que não mereceu elogios unânimes, pode-se ler na *Revista Ilustrada* de 5 de junho de 1880 o seguinte comentário: “Novidade para o nosso público, representada há mais de vinte anos em Paris, *O casamento de Orlândia* é uma peça de propaganda: discute a regeneração da mulher perdida e, se bem que não tenha grandes argumentos filosóficos, ou mesmo por isso talvez, interessa o espectador, pelo diálogo bem travado e finamente espirituoso”. No texto há também elogios aos desempenhos de Furtado Coelho e de Lucinda Simões e informações de que o público “afluía em massa a festejar a nova companhia”.

5 Ainda que atualmente os termos “cortesã” e “prostituta” possam ser usados como sinônimos, mantenho aqui as diferenças entre ambos para caracterizar Marocas e as personagens francesas. A prostituta é a mulher pública, a mulher da rua, geralmente pobre, inculta, que se expõe, que se põe à venda, conforme o significado original do termo latino. A cortesã é uma invenção da Itália. A *cortigiana* surgiu no final do século XV e início do XVI, para se espalhar pelas cortes européias. Geralmente era mulher muito bonita, culta, refinada, e muitas vezes de família rica. Amantes de reis e nobres no auge das monarquias, as cortesãs sobreviveram à revolução burguesa e tornaram-se íntimas, ao longo do século XIX principalmente, dos novos donos do poder.

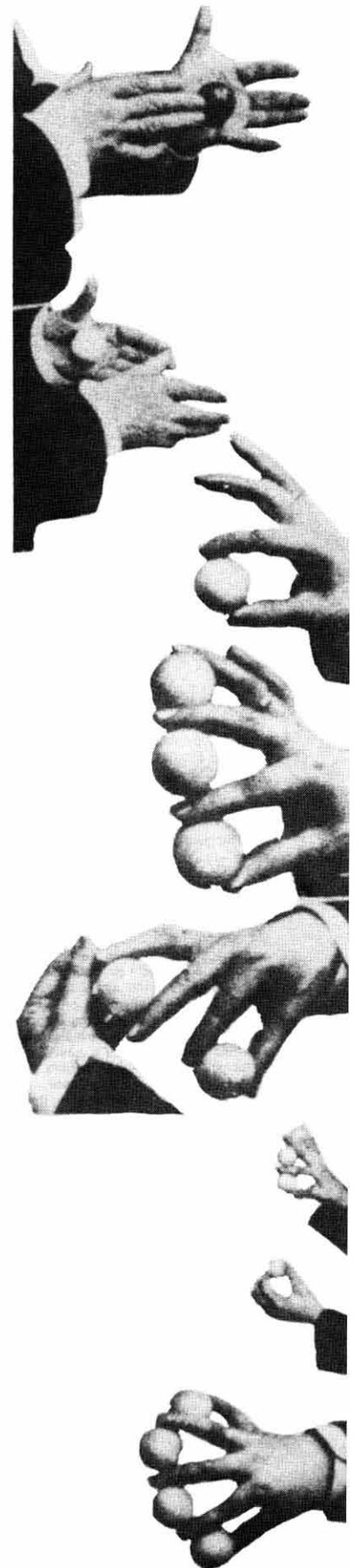
com os nomes pomposos e sonoros das cortesãs francesas. Essa diferença de “classe”, digamos assim, é fundamental para o conto e pode levar o analista a prosseguir em pelo menos dois caminhos: um, que estou perseguindo ao tentar compreender Marocas à luz dos intertextos teatrais; e outro, que tenha por base uma reflexão sobre as condições de vida da mulher pobre e livre na sociedade escravocrata brasileira. Afinal, o narrador apresenta Marocas ao seu interlocutor com estas palavras: “Em 1860 florescia com o nome familiar de Marocas. Não era costureira, nem proprietária, nem mestre de meninas; vá excluindo as profissões e lá chegará”. Nessa linha de análise, aproveitando sugestões de Roberto Schwarz – em *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* –, a leitura de “Singular ocorrência” poderá ser enriquecida por uma série de conceitos e aproximações que evidenciarão outros significados presentes no conto.

Marocas era, pois, uma prostituta simples, sem nenhuma sofisticação. Segundo o narrador, seus modos eram “sérios”, sua linguagem “limpa”, e na rua usava vestidos fechados até o pescoço, sem ostentar qualquer luxo. Com essas características, apesar de bonita, Marocas não tinha, digamos, o brilho esfuziante de Marguerite Gautier. Mas tinha, seguramente, os mesmos sonhos de regeneração. Foi no Teatro Ginásio Dramático que ela assistiu à representação de *A Dama das Camélias* – “e, no último ato, chorou como uma criança”. Não é difícil compreender a razão desse choro. Marocas enxergou-se em Marguerite e emocionou-se com o desfecho que ratificava o tema romântico da regeneração da cortesã. Regeneração por amor, claro. É sintomático, pois, que tenha se apaixonado por Andrade logo em seguida às emoções provocadas pela peça de Dumas Filho. E é plenamente compreensível que suas atitudes posteriores sejam idênticas às de Marguerite, quando apaixonada por Armand Duval. Diz o narrador: “Marocas despediu todos os seus namorados, e creio que não perdeu pouco, tinha alguns capitalistas bem bons. Ficou só, sozinha, vivendo para o Andrade, não querendo outra afeição, não cogitando de nenhum outro interesse”. Para explicitar a intertextualidade, o interlocutor intervém: – “Como a dama das Camélias”. E o narrador: “Justo”. Mais à frente, o narrador conta ainda que Marocas, a certa altura de sua nova vida, “empenhara algumas jóias para pagar uma conta da costureira”. Novamente ela imita Marguerite, que também precisou se desfazer de alguns bens para manter o romance com Armand.

A primeira seqüência narrativa de “Singular ocorrência”, inspirada claramente em *A Dama das Camélias*, tem como tema, portanto, a regeneração de Marocas. De fato, ela passa a viver modestamente, sincera em sua afeição por Andrade, como se fosse uma Marguerite que tivesse sobrevivido à tuberculose. Esse “final feliz”, entretanto, tinha o seu lado problemático. Andrade era casado e jamais abandonaria a mulher e a filha. Ou seja: Marocas estava condenada a viver fora da família. A segunda seqüência narrativa do conto explora exatamente essa situação. Marocas, regenerada, afasta-se do universo da prostituição, mas não conquista o espaço respeitoso da família. Separada das antigas relações, sua ligação com Andrade lhe propicia momentos alegres, certamente, porém o que o conto realça é a solidão da mulher que procura a felicidade fora do casamento e da família. Ressalte-se que o narrador jamais censura Marocas ou Andrade. A despreocupação com a moralidade é tamanha que os jantares relatados por ele são assim definidos: “alegres, mas honestos”. A função da adversativa é bem clara, em se tratando de jantares de um homem casado e sua amante. Quanto à solidão de Marocas, acima referida, convém esclarecer que é o intertexto teatral que a realça. Num certo dia, Andrade vai à festa de S. João, acompanhado da família, e a amante fica sozinha para o jantar. É ela mesma quem se compara à Sophie Arnould de *Janto com minha mãe*: ambas são mulheres sem família, condenadas a momentos de solidão.

A pequena comédia de Thiboust e Decourcelle mescla o cômico e o melancólico para mostrar o abandono a que Sophie é relegada numa noite de 1º de janeiro – a ação passa-se em 1765 –, quando não consegue companhia para o jantar. Seus admiradores, seu amante, seu amigo de infância, sua criada, todos têm o mesmo compromisso: o jantar em família. É engraçado, no início, acompanhar as visitas rápidas que são feitas a Sophie e a mesma desculpa proferida por todos ao saírem: “janto com minha mãe”. Mas a comédia vai ficando melancólica, à medida que Sophie percebe que vai ficar só. Seu dinheiro, beleza, talento dramático – ela é atriz e cantora de ópera – não valem nada nos dias em que tradicionalmente as famílias se reúnem para as suas festas íntimas.

Thiboust e Decourcelle escreveram *Janto com minha mãe* em 1855, época em que as chamadas “virtudes burguesas” estavam em alta no teatro realista francês. A defesa da família contra as cortesãs ou todo tipo de aventureiras e aventureiros, a crítica ao adul-



tério e ao casamento por dinheiro ou conveniência foram constantes em peças de Dumas Filho – que depois de *A Dama das Camélias* tornou-se moralista ferrenho –, Augier e Barrière. Na obra desses autores, o elogio da família – ou do trabalho, da honra, da honestidade – pressupõe uma ordem social assentada na respeitabilidade da vida conjugal, a base da organização burguesa. Thiboust e Decourcelle escreveram uma comédia despretensiosa, porém com o mesmo ranço moralizante do repertório realista. Curioso é que para isso tenham trazido para o terreno da ficção a cantora lírica Magdaleine-Sophie Arnould (1740-1802). Dumas Filho ao menos mudou o nome de Marie Duplessis para Marguerite Gautier. Mas em *Janto com minha mãe* os autores mantiveram o nome verdadeiro da famosa soprano francesa, uma mulher que efetivamente não pautou sua existência pelo respeito às conveniências burguesas. Culta, de família rica, Sophie Arnould deixou de lado os conselhos da mãe – que era amiga de Voltaire, Diderot ... – e tornou-se cantora do *Ópera*, com o apoio de Mme. Pompadour. Ainda muito jovem, fugiu com um homem casado, o conde de Lauraguais, que lhe prometeu casamento quando ficasse viúvo, o que jamais aconteceu⁽⁶⁾.

Thiboust e Decourcelle não reescreveram a vida de Sophie Arnould. Apenas inventaram uma situação que ilustrava seus hábitos pouco convencionais. Marocas, que viu a comédia no Teatro Ginásio Dramático, notou logo o que a aproximava de Sophie: a solidão inevitável, a vida à margem da boa sociedade, a impossibilidade de constituir família. Tudo isso caracterizava também a sua existência de prostituta regenerada pelo amor. Ou seja: a regeneração não lhe deu muita coisa. Apenas a afeição de Andrade, mas que para ela era o bastante, segundo o narrador.

A terceira seqüência narrativa de “Singular ocorrência” rompe com o precário equilíbrio estabelecido na seqüência anterior. Apesar da regeneração, do amor dedicado a Andrade, do “receio de o perder”, das “maneiras tão acanhadas”, Marocas trai o amante com um desconhecido que encontra na rua. Eis aí a questão central do conto. O que significa a queda de Marocas? Como compreendê-la? O narrador não encontra explicação. Para ele, a vida tem dessas “ocorrências singulares”, nada mais. O interlocutor, porém, quer explicar a atitude de Marocas com a conhecida expressão tirada de Augier: *a nostalgia da lama*.

O significado profundo dessas palavras só pode ser compreendido no contexto mais amplo de *O casamento de Olímpia*, razão pela qual comentei a peça anteriormente. Embora Marocas não tenha a maldade de Olympe Taverny, o interlocutor insiste em caracterizar sua atitude com uma expressão que evoca um universo degradado e que traz uma enorme carga sentenciosa, moralizante, e desprovida de qualquer psicologia. Por duas vezes ele a pronuncia. E por duas vezes ouve a discordância do narrador, que faz valer o seu ponto de vista contrário às explicações fáceis e aos julgamentos morais. Talvez esteja aí o ponto alto do conto. Se aceitarmos a idéia de que o narrador pode ser uma máscara do escritor, Machado dá uma bela demonstração de como vê o ser humano sem se valer de estereótipos literários. Quer dizer: *o intertexto teatral é introduzido para ser negado*. Marocas, ao trair Andrade, não é mais uma Marguerite arrependida, mas também não se transforma numa Olympe depravada. Nem anjo, nem demônio, como escritores românticos e realistas burgueses pintaram a prostituta, mas um ser humano singular, complexo, enigmático, como tantos outros heróis machadianos.

Vista por esse ângulo, a figura de Marocas cresce em interesse. Seu sofrimento é sincero, quando Andrade a abandona, e sua felicidade é muito grande, quando se reconciliam. Por isso, explicar a sua queda não é fácil⁽⁷⁾. Nem ela comenta o assunto com Andrade, nem ele exige isso dela: “... livres de um naufrágio, não quiseram saber nada da tempestade que os meteu a pique”. O narrador, coerente com os dois, também não desfaz o nó. Suas palavras finais no conto – “Enfim, cousas.” – exprimem a recusa machadiana das soluções convencionais e a aceitação do imponderável na existência humana. Nessa negação dos estereótipos literários é que se percebe, em relação à crônica escrita para *O Espelho* em 1860, o quanto Machado evoluiu literariamente na sua maturidade.



6 Cf. *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954, v. 1, pp. 953-5.

7 No ensaio “Esquema de Machado de Assis”, Antonio Candido observa que em “Singular ocorrência” está presente um dos problemas fundamentais abordados pelo escritor: o do sentido relativo dos atos ou da impossibilidade de conceituá-los adequadamente. Isso, a seu ver, “dá lugar ao sentimento do absurdo, do ato sem origem e do juízo sem fundamento, que é a mola da obra de Kafka e, antes dela, do ato gratuito de Gide”. Demonstrando a modernidade de Machado, que por vezes antecedeu-se a essa vertente da literatura, o crítico assim comenta a queda de Marocas: “Por que então aquele ato inexplicável? Impossível saber. E qual o comportamento que a exprime melhor: a fidelidade ou a transgressão? Impossível determinar. Os atos e os sentimentos estão cercados por um halo de absurdo, de gratuidade, que torna difíceis não apenas as avaliações morais, mas as interpretações psicológicas. Alguns decênios mais tarde, Freud mostraria a importância fundamental do lapso e dos comportamentos considerados ocasionais. Eles ocorrem com freqüência na obra de Machado de Assis, revelando ao leitor atento o senso profundo das contradições da alma” (Cf. *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1970, pp. 27 e 28).