

**Machado de Assis,  
leitor de Musset**  
**João Roberto Faria**

**Resumo** O presente estudo tem como objetivo principal analisar e interpretar duas comédias de Machado de Assis — *O caminho da porta* (1862) e *Lição de botânica* (1905) — à luz do diálogo explícito que mantêm com a comédia *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, de Alfred de Musset. São explicitados os empréstimos e apropriações em diversos níveis: o do próprio gênero cômico escolhido — o provérbio dramático —, o da linguagem, o da criação dos personagens e situações dramáticas. Em outra ordem de considerações, algumas hipóteses explicativas foram formuladas para se compreender a opção estética de Machado pelo provérbio dramático, tanto na mocidade como na maturidade. **Palavras-chave** Machado de Assis; teatro de Machado de Assis; provérbio dramático; comédia; teatro brasileiro.

---

**Abstract** *This study analyzes two of Machado's comedies: O caminho da porta (1862) and Lição de botânica (1905), in the light of the explicit dialogue he maintains with the comedy Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, by Alfred de Musset. The loans and appropriations at a number of levels are described: that of the comic genre which has been chosen — the dramatic proverb; that of the language; and that of the creation of the characters and dramatic situations. The study also attempts to explain Machado's aesthetic choice of the dramatic proverb, both in his youth and his maturity. Keywords Machado de Assis; Machado de Assis's theatre; the dramatic proverb; comedy; Brazilian theatre.*

---

**Machado de Assis**, como se sabe, foi um leitor voraz da literatura européia. E ao contrário daqueles que escondem as suas fontes ou negam as influências sofridas, quase sempre fez questão de explicitar os seus empréstimos e apropriações. Por essa razão, estudar a sua obra de um ponto de vista comparatista tornou-se um filão que parece longe de estar esgotado. Se os seus diálogos com a literatura inglesa e francesa têm sido os mais abordados, já há também bibliografia sobre as leituras que fez das literaturas portuguesa, espanhola e italiana.

O que vou apresentar aqui é um breve estudo de uma das apropriações de Machado e que diz respeito à sua produção para o teatro. Em princípio, não há novidade em apontá-la, pois os próprios contemporâneos do escritor já o fizeram. No folhetim “Páginas menores” do *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de setembro de 1862, por exemplo, pode-se ler a transcrição da opinião de Quintino Bocaiúva sobre a

comédia *O caminho da porta*, que acabara de ser encenada: “O argumento é simples. Sem ser original é interessante. Escrito ao gosto dos pequenos provérbios de Musset e de Octave Feuillet tem o defeito de não condescender com o gosto do público ainda não habituado a essas filigranas de espírito e a esses caprichosos labores sobre uma tela literária por demais delicada”.

Depois de Quintino Bocaiúva, vários críticos se referiram ao parentesco entre as comédias de Machado e as de Musset, de modo que vou insistir num assunto aparentemente gasto e batido. Se faço isso, é porque acredito que seja possível ir um pouco mais fundo nas análises e considerações críticas, a fim de mostrar como se dá, na prática, o diálogo entre esses dois grandes escritores. Para realizar tal tarefa, parecem-me feitas sob medida as comédias *O caminho da porta*, *Lição de botânica* e *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.

Antes de começarmos o trabalho de análise, convém lembrar que Machado foi leitor de Musset desde muito jovem, que se inspirou nele para escrever o poema “A missão do poeta”,<sup>1</sup> em 1858, aos dezenove anos; que traduziu os versos centrais da bela elegia “Lucie”, em 1860;<sup>2</sup> que escreveu poemas com epígrafes colhidas na obra do escritor francês, como “Nunca mais!”,<sup>3</sup> em 1859, e “Quinze anos”, incluído no livro *Crisálidas*, de 1864. Em 1869, Machado traduziu a peça *Un caprice*, intitulado-a *Como elas são todas*,<sup>4</sup> e no importante artigo “Notícia da atual literatura brasileira — Instinto de nacionalidade”, em 1873, incluiu Musset entre os autores estrangeiros que mais seduziam os brasileiros, nestes termos: “Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico; os escritores que se vão buscar para fazer comparações com os nossos — porque há aqui muito amor a essas comparações — são ainda aqueles com que o nosso espírito se educou, os Victor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlangs, os Nervals”.<sup>5</sup>

1 O poema está transcrito na biografia *Vida e obra de Machado de Assis*, em 4 volumes, de R. Magalhães Júnior (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1981, v. 1, p. 71-2).

2 Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. III, p.187-8.

3 V. MAGALHAES JÚNIOR, R. Op. cit., p. 85-6.

4 Segundo R. Magalhães Júnior (op. cit., v. 2, p. 49), Machado teria feito uma tradução muito livre, quase uma adaptação da peça de Musset, que foi encenada no Rio de Janeiro em 1869 e em 1873.

5 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. Op. cit., p. 805.

**M**achado jamais deixou de admirar Musset. Numa crônica datada de 16 de setembro de 1888, em plena maturidade intelectual, definiu *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* como “um atozinho gracioso e límpido”. E em outra crônica, de 10 de novembro do mesmo ano, aproveitou o título da comédia para comentar um problema que agitava então o Rio de Janeiro: o movimento dos caixeiros para reduzir o número de horas em que as lojas ficavam abertas.<sup>6</sup> Dizia, então:

Noto, e por honra de todos, que não tem havido distúrbios nem violências. Há dias, é certo, um grupo protestou contra uma casa do Largo de S. Francisco de Paula, que estava aberta; mas quem mandou fechar as portas da casa não foi o grupo, foi o subdelegado. Tem havido muita prudência e razão. O próprio ato do subdelegado, olhando-se bem para ele, foi bem feito. Já lá dissera Musset estas palavras: “*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*”. Não podendo estar abertas as da loja de grinaldas, foi muito melhor fechá-las.

**M**as talvez o que demonstre ainda melhor o quanto Machado gostava de Musset e o quanto isso era do conhecimento de amigos seja o presente que ganhou de Artur Azevedo e Carlos Magalhães de Azeredo. Ambos, em ocasiões diferentes, estiveram em Paris e lhe trouxeram lascas e folhas do salgueiro que estava plantado na sepultura do poeta. Aliás, ainda hoje há um salgueiro que sombreia a lápide em que estão gravados os versos que abrem e fecham a elegia “Lucie”, versos que, curiosamente, Machado não incluiu na tradução que fez e que dizem:

*Mes chers amis, quand je mourrai,  
Plantez un saule au cimetière.  
J'aime son feuillage éploré,  
La pâleur m'en est douce et chère,  
Et son ombre sera légère  
A la terre où je dormirai.*<sup>7</sup>

6 Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Bons dias!* (Introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Hucitec, 1990, p. 166 e 133.

7 DORCHAN, Auguste. *Les cent meilleurs poèmes (lyriques) de la langue française*. Paris: A. Perche, 1910, p.117.

**Em** crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, a 1º de dezembro de 1895, a propósito da morte de Alexandre Dumas Filho, Machado lamentava o esquecimento em que caíam certos escritores e mencionava o fato de que os franceses não haviam cumprido a vontade de Musset. Segundo afirma, teria sido um inglês quem plantou o salgueiro na sepultura do poeta.<sup>8</sup> Eis suas próprias palavras:

Musset — que Heine dizia ser o primeiro poeta lírico da França — pedia aos amigos, em belos versos, que lhe plantassem um salgueiro ao pé da cova. Possuo umas lascas e folhas do salgueiro que está plantado na sepultura do autor das *Noites*, e que Artur Azevedo me trouxe em 1883; mas não foram amigos que o plantaram, não foram sequer franceses, foi um inglês./Parece que, indo fazer a visita aos mortos, doeu-lhe não ver ali o arbusto pedido e cumprir-se o desejo do poeta.

**Passemos** ao nosso trabalho de análise, começando pelas duas comédias que guardam um parentesco já em seus títulos: *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* e *O caminho da porta*. Ambas enquadram-se num gênero que no século XIX tinha atrás de si uma larga tradição: o provérbio dramático. Esse tipo de peça havia surgido no final do século XVII, nos salões aristocráticos franceses, e inicialmente era quase um jogo, uma charada: os espectadores tinham que adivinhar qual era o provérbio oculto na ação de pequenas cenas e comédias. Com Carmontelle, no século seguinte, o gênero permaneceu como “teatro de salão”, feito por amadores da aristocracia e da alta burguesia, mas adquiriu características definidoras de sua forma. Escreve o próprio Carmontelle:

O provérbio dramático é pois uma espécie de comédia, que se faz inventando um assunto ou se servindo de uma personagem, uma historieta etc. A chave do provérbio deve estar no interior da ação, de modo que, se os espectadores não o adivinharem, é preciso que exclamem quando lhes disserem: ‘Ah! é verdade’: como quando se revela a chave de um enigma que não se pôde encontrar.<sup>9</sup>

8 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obras completas*. Op. cit., p. 685-7. V. também “Um conto de Machado numa peça de Artur Azevedo”. In: MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 219-29.

9 CARMONTELLE. *Comédies et proverbes*. Paris: Aux Armes de France, 1941, v. I, p. 19.

Numa época em que a linguagem teatral era extremamente elaborada, em que o padrão eram as tragédias neoclássicas de Voltaire, Carmontelle buscou reproduzir o tom das conversas de salão, imprimindo em suas peças uma certa naturalidade: não as “belas frases” ou “estilo”, dizia ele, “mas um grande desejo de conseguir o tom da verdade”<sup>10</sup> Com personagens colhidos nas classes altas, com assuntos leves e sem grandes conflitos dramáticos, seus provérbios se popularizaram e serviram de modelo a vários outros dramaturgos, entre eles Alfred de Musset, já no século XIX, em pleno Romantismo.

É claro que, do ponto de vista do valor literário, não se pode comparar Carmontelle com Musset. O primeiro era um diletante que queria se divertir e divertir os outros com seus textos. Tanto que escreveu cerca de cento e cinquenta provérbios, sem se preocupar com as repetições de personagens ou assuntos e situações dramáticas. Mas por que teria Musset escolhido esse tipo de peça para se exprimir, se podia escrever dramas belíssimos, como *Lorenzaccio*? É provável que a decepção com o fracasso de sua primeira comédia encenada, *La nuit vénitienne*, em 1830, o tenha feito pensar em escrever peças para serem lidas, não representadas. Com regras mais frouxas que as do drama ou da tragédia, ou mesmo da comédia, o provérbio prestava-se aos intentos do autor. Sem ser preciso elaborar complicados arcabouços dramáticos, era possível, nesse tipo de peça centrada nas conversas entre personagens, trazer a poesia e o estudo de caracteres para o interior dos textos. Se a ação dramática era prejudicada, se o valor teatral — para a época — era diminuído, ganhava-se em literatura e alcance psicológico. A leitura de peças como *Un caprice* ou *On ne badine pas avec l'amour* mostram o quanto Musset distanciou-se do esquematismo e da superficialidade de Carmontelle, o quanto foi original em suas criações. Por outro lado, como negar que em outras peças aproveitou-se de personagens e situações cômicas que já haviam aparecido em seu antecessor? Leia-se, por exemplo, *On ne saurait penser à tout*. Lá estão frases inteiras tiradas de *Le distrait*, de Carmontelle, bem como os personagens centrais e o próprio enredo. Tais empréstimos, diga-se de passagem, foram admitidos pelo próprio Musset.

Quanto ao provérbio que nos interessa, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, trata-se de uma pequena comédia com apenas dois personagens, um conde e

<sup>10</sup> Ibidem, p. 20-1.

uma marquesa. Não há um enredo, no sentido tradicional do termo, até porque um dos princípios formais do provérbio é dispensar a exposição, a cena de abertura — comum nas peças longas, de três ou quatro atos, como a tragédia clássica ou a peça-bem-feita —, na qual se delineia o conflito que será desenvolvido e se conta em detalhe o passado dos personagens principais, que passamos a conhecer, por vezes até mesmo antes de sua entrada em cena, como é o caso do *Tartufo* de Molière. Assim, na pequena comédia de Musset, saberemos muito pouco da vida pregressa do conde e da marquesa, porque o que importa é o diálogo que travam no tempo presente, sobre os sentimentos que trazem dentro de si. É a partir do que falam, da eficácia das palavras ditas, que vamos conhecê-los, no desenvolvimento de uma ação dramática quase nula, apoiada apenas na evolução psicológica que apresentam, enquanto personagens que experimentam sensações que vão do aborrecimento mútuo ao amor compartilhado, passando pelos estágios intermediários das irritações, das contrariedades e dos desentendimentos.

**N**o primeiro plano de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* está, portanto, a linguagem. É ela quem constrói os personagens e cria todos os efeitos, conflitos e emoções. E como convém ao provérbio, que é sempre uma elegante comédia de salão, a linguagem é chistosa, repleta de ironias, frases ferinas, de uma discreta comicidade que escorre de um diálogo que é um verdadeiro embate entre personagens inteligentes, espirituosos e refinados.

**M**usset evita todos os recursos conhecidos das comédias centradas nos enredos complicados ou nos personagens ridículos e tipificados. Nem a farsa, nem o *vau-deville* de Scribe, nem a comédia à italiana o seduzem. Ao invés da exuberante ação física dos atores, do excessivo movimento exterior, exige-lhes antes de tudo que saibam exprimir nas falas os sentimentos e as emoções dos personagens. Note-se, no entanto, que a proeminência dada aos diálogos não impede que o autor demonstre sua preocupação com os movimentos, os gestos e as inflexões que os personagens devem fazer em cena. As rubricas cuidadosas da comédia indicam que um teatro da linguagem não deve ser necessariamente um teatro da completa inação.

**A** forma do provérbio dramático, que vem de Carmontelle ou mesmo de outros escritores que cultivaram esse gênero nas primeiras décadas do século XIX, como Michel Théodore Leclercq ou Jean Baptiste Sauvage, serviu a Musset, portanto,

como uma possibilidade para o exercício de uma comédia da linguagem. Mas indo mais longe que esses antecessores e enfatizando o cuidado literário na construção dos diálogos, o poeta ampliou as suas fontes e enriqueceu os seus textos, incorporando outras tradições e outros modelos, tais como os oferecidos por Corneille e Marivaux. Com o segundo, sobretudo, Musset aprendeu a valorizar a linguagem galante e delicada, bem como o estilo lúdico que dá vivacidade aos diálogos e que os torna espontâneos, plenos de imprevistos, sutilezas e achados pitorescos, sem jamais perder de vista as regras do bom-gosto.

São essas características que fazem de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* uma comédia agradável de se ler e de se ouvir e ver.<sup>11</sup> Em uma única cena, sem cortes ou intervalos, assistimos ao choque de duas vontades: a do conde, que quer fazer a corte e declarar o seu amor à marquesa, e a dela, que não quer ouvi-lo, pois conhece as frases feitas e os chavões que os homens usam nesses momentos. Ao artificialismo da linguagem da sedução, convencional e vazia, apesar de cintilante às vezes, ela, viúva experiente, responde com ironia, zombando do conde, colocando-se em posição de superioridade. Ele, que foi visitá-la aparentemente para fugir ao tédio e à solidão, num dia de inverno rigoroso, age de um modo que desagrada profundamente a ela, ou seja, como um homem que, diante de uma mulher, a sós com ela, vê-se “obrigado” a lhe fazer a corte. Essa é a situação que alimenta o diálogo da peça, que faz nascer uma deliciosa disputa verbal entre os personagens, cada qual com seus bons argumentos. Ele, a defender o direito dos homens de exprimir o amor enquanto sentimento eternamente jovem com os velhos modos já conhecidos de todos, ela a atacar a retórica e o comportamento dos conquistadores de plantão. Ele, a jurar com belas palavras o amor que sente, ela a zombar de suas palavras, incrédula e irreverente. Ao final, os verdadeiros sentimentos vêm à tona. A marquesa gosta do conde, mas pensa que ele a quer como amante. Esclarecido o equívoco, com o pedido de casamento que ele lhe faz, a disputa termina, o amor triunfa.

11 Na edição do teatro de Musset feita pela Garnier-Flammarion, em 1964, há uma nota sobre *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, na qual se informa que essa peça foi bem recebida em sua estréia, em 1848, e que nunca mais deixou de ser representada, quase rivalizando com *Un caprice* em número de récita. Até 31 de dezembro de 1963, *Il faut...* havia tido, na França, 935 representações.



Quanto ao título da comédia, seu significado é tanto literal quanto metafórico. Por três vezes, durante o diálogo que mantiveram, o conde abriu a porta para ir embora. Nesses momentos, indeciso, deixava entrar o frio, que incomodava a ambos, mas acabava por ficar, fechando a porta, continuando a fazer a corte à marquesa. Ora, como diz o provérbio, uma porta deve estar aberta ou fechada, o que pode significar que também a porta do coração deve estar aberta ou fechada para o amor. Na comédia, a marquesa tinha o coração aberto, mas isso não era o bastante; era preciso que o conde encontrasse o caminho para chegar até ele.

Aliás, é por esse mesmo caminho que podemos aproximar a comédia de Machado de Assis, *O caminho da porta*, à de Musset. Não teria o escritor brasileiro pensado que, se o conde não tivesse encontrado o caminho do coração da marquesa, seria obrigado a tomar o caminho da porta? Pois é exatamente isso que sua pequena comédia vai ilustrar, ou seja, um provérbio muito próximo daquele que Musset utilizou, embora com outro significado. Assim, ao contrário do conde, bem-sucedido, os dois pretendentes à mão da viúva Carlota não conseguem o seu intento. Como diz um deles, ao final da comédia, resumindo ou ilustrando o provérbio embutido na ação dramática, “quando não se pode atinar com o caminho do coração, toma-se o caminho da porta”.<sup>12</sup>

Evidentemente há mais diferenças do que semelhanças entre os textos de Musset e Machado. A não ser em poucos momentos, nosso escritor não conseguiu criar diálogos com o mesmo brilho, nem com a mesma leveza ou atmosfera poética. Talvez pelo fato de enfatizar o aspecto cômico da situação em que colocou os quatro personagens do provérbio, não os fez dialogar sobre os sentimentos com alguma seriedade. Os dois apaixonados, inclusive, tornam-se um tanto ridículos e caricatos no desenvolvimento das cenas. Mas isso não impede que filieemos *O caminho da porta* ao gênero da comédia de salão, feita para divertir a partir da linguagem chistosa, da graça que os personagens constroem com suas réplicas inteligentes e bem-humoradas.

Como na comédia de Musset, também na de Machado não há um conflito dramático com cenas de fortes antagonismos ou tensões entre os personagens. Igual-

<sup>12</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 180. As demais citações de peças do autor terão por base esta edição.

mente não há uma exposição, na primeira cena, para nos dar conta do passado dos personagens ou dos fatos que precedem a ação presente. Tudo se resume a uma situação cômica por natureza, que nos é apresentada *in media res*: uma viúva tem dois pretendentes, Valentim e Inocêncio, que lhe fazem a corte há algum tempo, e não se decide por nenhum. Penélope sem juízo, como a chama o Doutor Cornélio, o terceiro personagem masculino da comédia, que também já foi pretendente, ela evita o confronto aberto e se relaciona com todos por meio da linguagem cifrada, da ironia, da espirituosidade e de uma certa malícia. Com esses poucos elementos, a pequena comédia desperta a curiosidade no leitor/espectador acerca do desfecho da situação armada em torno da viúva namoradeira. Algum dos seus pretendentes conseguirá conquistá-la?

**A**pesar de ser um provérbio dramático, uma comédia de salão, mais apropriada portanto para as encenações de amadores, *O caminho da porta* foi representada, em 1862, no Ateneu Dramático, no Rio de Janeiro, por profissionais. Pela primeira vez subia à cena uma peça do escritor, até então mais conhecido como crítico teatral e entusiasta da alta comédia, isto é, das comédias realistas de Dumas Filho e Émile Augier, de José de Alencar, Quintino Bocaiúva e Pinheiro Guimarães, entre outros autores, que faziam sucesso no Brasil.

**E**m um único ato, com ação situada na “atualidade”, numa “sala elegante”. *O caminho da porta* apresenta, portanto, personagens inteligentes, informados, com nível cultural elevado. Com exceção de Inocêncio — o nome, motivado, já diz por quê —, os demais freqüentam o Teatro Lírico, gostam de ópera italiana, citam vários escritores, conhecem a mitologia grega etc.

**O** Doutor é o personagem masculino mais inteligente. E também o mais culto e o mais irônico. Cita Homero, Goethe, Sá de Miranda, Shakespeare, e exerce sua superioridade intelectual sobre Valentim e Inocêncio, tirando partido disso e imprimindo aos diálogos uma graça elegante e espirituosa. Quando pode, lança mão dos chistes, das frases ambíguas, da ironia e do jogo de palavras.

**R**essalte-se, todavia, que Valentim, apesar da inferioridade em relação ao Doutor, tem alguma cultura. Já no diálogo que abre a peça ele lembra o mito de Sísifo para explicar a sua situação de apaixonado pela viúva. Afinal, ele é o próprio Sísifo que carrega a pedra do amor inutilmente, para cima e para baixo, sem encontrar o caminho do coração de Carlota.

**A** trajetória de Valentim é que dá alguma consistência ao rarefeito enredo. Com o desenrolar da ação, esse personagem começa a adquirir o traço cômico do apaixonado enrijecido e obstinado. Na sexta cena, diz ao Doutor: “Talvez [Carlota] não se incline ao homem poético e apaixonado; há de inclinar-se ao heróico ou até cético... ou a outra espécie. Vou tentar um por um”.

**A** obstinação é geralmente cômica, como nos ensina Henri Bergson, em seu *O riso*. Valentim enrijece-se, torna o seu sentimento algo “mecanizado”, isto é, algo que foge de seu controle. Assim, quando ele está em cena, instaura-se inevitavelmente o cômico. Sua retórica romântica — evidentemente uma paródia — não funciona com Carlota. E muito menos o tom heróico, como se vê na décima cena, na qual se pinta como homem corajoso, descrevendo como, numa caçada, matou a facadas uma onça. Uma façanha digna de Peri, o herói que estava na mente dos leitores brasileiros desde 1857, quando Alencar publicou *O Guarani*, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*. Carlota, que é tão inteligente, culta e espirituosa quanto o Doutor, também tem uma relação de superioridade em relação a Valentim. E esse desnível instaura a comicidade. Ao ouvir a história da caçada, ela aproveita para brincar com o nome do personagem, moço valente, cheio de valentia, mas no diminutivo. Além disso, ela explica, pragmática, que os tempos heróicos e românticos já vão longe e são dispensáveis na vida em sociedade. Em suma, Carlota pode rir de Valentim — o contrário jamais acontece — e esse riso é uma forma perversa de superioridade. Guardadas as diferenças e proporções, repetem-se aqui as cenas em que a marquesa ri e zomba do conde, na comédia de Musset. E assim como o conde se declara de joelhos, também Valentim usa desse antigo expediente para impressionar Carlota. Em vão, nas duas comédias, porque em ambas o gesto deve ser visto como expressão do que há de mais artificial e falso no homem que se diz apaixonado.

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

dos pretendentes, como namoradeira contumaz que é. Por não levar o amor a sério, seu jogo é vazio e se esgota em si, ao contrário do jogo da marquesa, que tinha uma finalidade clara.

**M**as voltemos à comicidade espirituosa que nasce da superioridade intelectual do Doutor, agora em relação a Inocêncio, que é o único inteiramente parvo na história. Ele decora frases do *Secretário dos Amantes* para declamar à viúva, sem perceber o ridículo da sua atitude. E lembra, assim, um personagem mencionado pela marquesa, na comédia de Musset, que se pretendia conquistador irresistível. Segundo ela relata, esse “homem de espírito” havia comprado uma coleção de cinquenta cartas de amor, que, enviadas na seqüência certa para uma mulher, não falhavam. Na verdade, ele se gabava de jamais ter encontrado uma mulher que resistisse além da trigésima terceira carta. Claro que a marquesa resistiu à coleção toda do tolo conquistador.

**I**nocência, em sua ingenuidade, jamais compreende de imediato os chistes do Doutor ou de Valentim. Ele é um personagem quase farsesco, ridículo o tempo todo, porque não tem nenhuma inteligência, porque destoa do próprio ambiente que a peça evoca. É o velho que tenta disfarçar inutilmente a idade, pintando os cabelos, mas que se trai nas conversas, como na cena em que diz que o Doutor, quando fala, “parece um deputado na assembléia ou um cômico na casa da ópera”. As “Casas da Ópera”, como se sabe, eram os antigos teatros dos tempos coloniais. Por esse lado, Inocêncio guarda semelhanças com um tipo de personagem da tradição cômica, presente em muitas farsas, em Gil Vicente, na *commedia dell'arte* e em Molière: o velho que se apaixona por uma mocinha e é por ela enganado.

**A** única relação em pé de igualdade dá-se entre Carlota e o Doutor. No passado, ele já fiou aos seus pés, como Hércules aos pés de Ônfale, segundo diz, e já se decidira pelo caminho da porta. Ela, segura dos próprios encantos, tenta mantê-lo por perto.

**O** embate entre ambos é sempre de alto nível. Linguagem cifrada, cinismo, ironia, como se percebe na quinta cena, a melhor da comédia, por realizar plenamente o que se espera de uma elegante comédia de salão. Se há, na comédia de Machado, momentos que lembram Musset, o diálogo da quinta cena pode ser considerado modelar. Observem-se, entre outras características, a presença de espírito dos personagens, a guerra lúdica que travam, a elegância do vocabulário, as alusões inteligentes, a graça das réplicas e o próprio ritmo das falas. Tudo é extremamente

ágil, agradável e de bom gosto. Tivesse a comédia apenas esses dois personagens e esse tipo de diálogo, estaríamos diante de uma pequena obra-prima teatral, de uma autêntica comédia de linguagem, inteiramente digna do mestre francês desse gênero. Perceba-se, pois, nessa quinta cena, que Carlota, apesar de ser a Penélope sem juízo, a namoradeira contumaz, como diz o Doutor, jamais é ridicularizada. Ao contrário de Valentim ou Inocêncio, ela tem jogo de cintura e não se enrijece, não torna mecânico o seu traço característico. Daí permanecer ao longo da comédia no mesmo nível de superioridade do Doutor, ambos elegantes, inteligentes, espirituosos, a representar na cena a sociedade polida do Rio de Janeiro.

Como se vê, Machado optou por um tipo de comédia que, na época da sua juventude — e também na nossa, podemos acrescentar —, apelava para a sensibilidade intelectual dos espectadores ou leitores. Não queria despertar o riso desbragado, a gargalhada. Se quisesse, teria escrito farsas ou comédias de intriga, seguindo o modelo de Martins Pena ou Joaquim Manuel de Macedo. Também não quis pregar lições morais, como faziam os autores das comédias realistas, lançando mão inclusive dos personagens *raisonneurs*. Note-se que o desfecho de *O caminho da porta* apresenta uma moralidade relativa. Se a viúva é punida com a solidão em que a deixam os seus pretendentes, que vão pelo caminho da porta, ilustrando o provérbio do título, essa solidão é apenas momentânea. Outros virão lhe fazer a corte.

Machado tinha 23 anos de idade quando *O caminho da porta* foi encenada, em 1862. Como procurei demonstrar nas páginas iniciais, a admiração por Musset não se esgotou na juventude do nosso escritor e se fez presente também em alguns dos seus escritos da maturidade. Além das crônicas citadas, vale lembrar que em 1896, depois de ficar muitos anos sem escrever qualquer obra para o teatro, Machado volta ao gênero do provérbio dramático em *Não consulte médico*, publicado na *Revista Brasileira*. Se podemos enxergar aí a fidelidade a Musset, por conta da forma, ela é ainda mais expressiva na comédia *Lição de Botânica*, a última que escreveu, em 1905, por conta tanto da forma quanto do conteúdo. Logo na segunda cena, como a personagem Cecília hesita em confessar se ama ou não a Henrique, sua interlocutora Helena lhe diz: “Alguma coisa há de ser. *Il faut qu’une porte soit ouverte ou fermée*. Porta neste caso é o coração. O teu coração há de estar fechado ou aberto...”

Quarenta e três anos depois de escrever *O caminho da porta*, Machado volta à comédia de Musset, mas agora para fazer a ação dramática de *Lição de botânica* ilustrar de modo categórico o mesmo provérbio. Ou seja, na fala de Helena temos a explicitação intertextual e a chave para compreendermos o que se vai passar. O diálogo com *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* será, portanto, mais direto.

Machado constrói a pequena trama de sua melhor comédia com delicadeza e mão de mestre. Como convém ao gênero do provérbio dramático, não há tensões fortes, nem grandes antagonismos entre os personagens, de modo que os diálogos podem ser leves e espirituosos. Já nas primeiras cenas são apresentados os quatro personagens: D. Leonor, suas sobrinhas Cecília e Helena e o barão de Kernoberg, botânico sueco. E é em torno dos dois últimos que se desenvolve o tema central relacionado com o provérbio buscado em Musset. O barão, com seus 39 anos de idade, julga-se velho e dedica a vida à ciência. Tem o coração fechado para o amor e quer que seu exemplo seja seguido pelo sobrinho Henrique, também destinado à botânica, impedindo-o de amar Cecília. A seu ver, a ciência é incompatível com o casamento. Helena, para ajudar a irmã, dispõe-se a conversar com o obstinado barão.

O conflito que se delineia nas cenas iniciais é clássico nas comédias: dois jovens se amam e precisam vencer um obstáculo para ficarem juntos. Não é o caso de estabelecer aqui uma tipologia das soluções para esse tipo de conflito, mas lembremos que, de um modo geral, é pela esperteza do rapaz ou da moça que o obstáculo é removido. Há bons exemplos disso em Molière ou Martins Pena. O que é interessante na comédia de Machado é que o foco se desloca do casal de jovens — até porque Henrique nem chega a entrar em cena — para o barão e Helena, que se tornam, assim, os protagonistas. A consequência é que no primeiro plano da comédia estará não exatamente o conflito que opunha os jovens ao barão, mas a própria trajetória e transformação desse personagem, que havia fechado a porta do coração para o amor, mas que não resiste ao charme e à beleza de uma jovem e bela viúva de 22 anos.

Perceba-se como o barão, inicialmente, é um personagem cômico. Sem maleabilidade, enrijecido por suas convicções, conversa brevemente com Cecília e, sem assunto, quer expor-lhe as teorias que discutem se as gramíneas têm ou não perianto. É um despropósito. A linguagem científica, deslocada do ambiente que lhe é próprio, instaura a comicidade na cena e revela a extravagância do personagem.

Em seguida, ao conversar com D. Leonor, o barão se exprime como um desses cientistas amalucados, prisioneiros de suas idéias fixas: “Direi somente que o tio de meu tio foi botânico, meu tio botânico, eu botânico, e meu sobrinho há de ser botânico. Todos somos botânicos de tios a sobrinhos”

**M**as no caminho do obstinado barão aparece Helena. Nos dois diálogos que travam, nas cenas 9 e 13, ocorrerá a sua transformação. Aos poucos, o cientista dá lugar ao homem, o autômato humaniza-se, o personagem perde as características cômicas e reavalia as convicções do passado. Nessas duas cenas, Machado realiza com felicidade o ideal do provérbio dramático. Os diálogos são ágeis e as réplicas carregadas de humor, ironia e sagacidade, principalmente as de Helena, que se mostra deliciosamente sedutora. Note-se inclusive sua leve superioridade em relação ao barão, garantia de uma comicidade discreta que se mantém o tempo todo nas duas conversas entre ambos. Sem dúvida, com seu charme e inteligência, Helena está muito próxima da marquesa de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Além de falar com seriedade e serenidade sobre o amor, não é coquete, diferentemente de Carlota, a heroína de *O caminho da porta*. Além disso, ambas utilizam a mesma estratégia de conquista, que podemos descrever da seguinte maneira, a partir da observação dos diálogos: fígados os respectivos apaixonados, a marquesa e Helena mostram-se exímias pescadoras. Sabem o quanto podem tensionar a linha, soltando-a nos momentos certos, recolhendo-a em seguida, até o final do processo, que em ambas as comédias é um pedido de casamento. Nesse jogo, em que a linguagem deve ser cintilante, Musset é mestre e Machado o discípulo que realiza com bastante competência os mesmos procedimentos, como comprovam as cenas 9 e 13. Por fim, leiam-se as últimas falas das duas comédias. Como as mulheres são desenvoltas! Como os homens são atrapalhados e tolos a seus pés! O conde não sabe ao certo o que fazer e aceita sem contestar — ao contrário, encantado — as “ordens” da marquesa. Na comédia de Machado, o barão igualmente aceita de bom grado as determinações de Helena, relativas ao prazo de três meses para lhe dar uma resposta definitiva ao pedido de casamento. Não é por acaso, portanto, que nas duas comédias, até literalmente falando, cada heroína dá a última palavra.

**A**s semelhanças que existem entre a marquesa e Helena estendem-se naturalmente aos personagens masculinos, uma vez que ambos estão colocados em uma

mesma situação, isto é, diante de mulheres que sabem exercer o seu poder de sedução. Assim, em muitos aspectos, o barão de *Lição de botânica* lembra o conde da comédia de Musset. Em ambos, o traço distintivo é a hesitação. No segundo, como já vimos, esse sentimento se manifesta nas três vezes em que fica parado junto à porta, sem saber se a deixa aberta ou fechada, se vai embora ou se fica. Na comédia de Machado, a hesitação se manifesta a partir do momento em que o barão conhece Helena. Ao final do primeiro diálogo entre ambos, na cena 9, ele já não está tão firme em suas antigas convicções, como sugere a rubrica em que se lê: “*depois de um instante de hesitação e luta*” São já os primeiros efeitos do amor no coração do personagem, aos quais outros se seguirão. Na seqüência, vê-lo-emos indeciso entre ensinar ou não ensinar botânica a Helena, tamanho o perigo que sabe estar correndo. Depois, quer ir embora, mas ao mesmo tempo quer ficar, porque a jovem viúva lhe agrada. Driblando as despedidas, na cena 13, percebemos o quanto se esforça para continuar a conversa. Por fim, ei-lo de pé, parado junto à porta, tal como o conde da comédia de Musset, sem saber ao certo o que fazer. Afinal, uma porta deve estar aberta ou fechada. Em outras palavras: sair ou ficar? E, se ficar, o que dizer a Helena, como lhe declarar o seu amor?

**Há** muita graça nessas duas cenas centrais da comédia, que mostram a vitória da habilidade feminina sobre a hesitação masculina. O barão é tão tímido, tão despreparado para as coisas do amor que nem consegue exprimir os seus sentimentos. Ele gagueja, deixa as frases incompletas, de modo que o desfecho depende da intervenção de Helena. É ela quem esclarece a D. Leonor que está recebendo um pedido de casamento.

**Ao** final de *Lição de botânica* vence, portanto, o amor. Tudo indica que Machado quis também dar a sua palavra sobre o papel que ocupa a esposa na vida de um homem de ciência, de um escritor, de um sábio. Ao contrário do que pensava inicialmente o barão, acerca da incompatibilidade entre o amor e a ciência, Helena é que estava certa ao lhe dizer:

A esposa fortifica a alma do sábio. Deve ser um quadro delicioso para o homem que despense as suas horas na investigação da natureza, fazê-lo ao lado da mulher que o ampara e anima, testemunha de seus esforços, sócia de suas alegrias, atenta, dedicada, amorosa. Será vaidade de sexo? Pode ser, mas eu creio que o melhor prêmio do mérito



é o sorriso da mulher amada. O aplauso público é mais ruidoso, mas muito menos tocante que a aprovação doméstica.

**M**achado havia perdido Carolina um ano antes de escrever essas palavras. Difícil não considerá-las uma homenagem à esposa e companheira de tantos anos. Se ele fez de Helena uma espécie de porta-voz dos seus próprios sentimentos, lembremos que também o barão passará a concordar com Helena. Quase no final do diálogo da cena 13, ele afirma: “A ciência não é tudo, minha senhora. Há alguma coisa mais, além do espírito, alguma coisa essencial ao homem [...] A minha ex-discípula sabe que o mundo intelectual é estreito para conter o homem todo; sabe que a vida moral é uma necessidade do ser pensante”.

**S**e não estiver errado em minha interpretação, creio que *Lição de botânica* guarda o mesmo sentido de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*: o de que a vida sem amor é incompleta. O conde de Musset e o barão de Machado são seres amargos e tristes, um entediado com seu ócio, o outro enfurnado em seu trabalho. Leia-se a confissão do barão a Helena, na cena 13. Ele diz ter “a poesia das afeições por baixo da prova científica”. Mas toda a sua vida havia sido dedicada à ciência, uma “vida vegetativa”, segundo suas palavras, na qual o sábio enterrara o homem. Daí definir-se nesse momento como um ser de aparências: “Todo eu sou aparências, minha senhora, aparências de homem, de linguagem e até de ciência”. Daí nunca ter amado, como revela com tristeza a Helena.

**O** amor para o barão é uma autêntica epifania, pois, ao se perceber amando, ele passa a compreender o significado essencial desse sentimento para a sua vida. O personagem ridículo e enrijecido do começo da comédia, o “urso” intratável que se apresentara a D. Leonor, transforma-se num homem sensível, numa rapidez que só é permitida no teatro. De qualquer modo, é fundamental a sua percepção de que aqueles vinte minutos de conversa com Helena trouxeram à tona o que estava reprimido em algum canto do seu ser. Como ele mesmo admite: “Não me esquecerei nunca mais destes vinte minutos, os melhores da minha vida, os primeiros que hei realmente vivido”. Em poucas e singelas palavras, eis aí a transformação pelo amor, levada a efeito de maneira delicada e com eficiente sutileza psicológica.

*Lição de botânica* foi a última comédia que Machado nos deixou. Por um lado, pode-se dizer que ele foi coerente em relação à produção anterior, uma vez que não se afastou do modelo do provérbio dramático, gênero que lhe permitiu, tanto na juventude quanto na maturidade, exercitar a fantasia e o bom gosto literário, seja na criação dos enredos e personagens, seja na construção da linguagem dramática, à qual deu brilho, refinamento e vivacidade. Por outro lado, essa coerência inquieta e intriga. Por que teria Machado, em épocas tão diferentes da sua vida, escrito o mesmo tipo de comédia?

Gostaria de arriscar algumas hipóteses explicativas, começando por *O caminho da porta*. É muito importante lembrar que o repertório predominante na cena fluminense, na ocasião em que foi encenada, 1862, era formado pelas comédias realistas de dramaturgos brasileiros, como José de Alencar, Quintino Bocaiúva ou Pinheiro Guimarães, e franceses, como Alexandre Dumas Filho ou Émile Augier. Machado admirava as peças desses dramaturgos, porque tinham alcance edificante e buscavam moralizar a vida em família e em sociedade, com base em valores éticos da burguesia, tais como o trabalho, a honestidade e o casamento. No entanto, não seguiu o modelo que ofereciam, preferindo o provérbio dramático à maneira de Musset. Talvez uma parte da explicação para isso esteja na carta que escreveu a Quintino Bocaiúva, pedindo-lhe uma apresentação para o volume que ia publicar em 1863, contendo as comédias *O caminho da porta* e *O protocolo*. Modesto, o autor avisava que levava o teatro muito a sério e que não se julgava ainda com “forças” para escrever comédias longas, com reflexões sobre o homem e a sociedade. A seu ver, as qualidades de um autor dramático desenvolviam-se com o tempo e o trabalho. Se tinha sido capaz de escrever apenas “simples grupos de cenas”, guardava para futuro próximo a ambição de chegar à “comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero”.<sup>13</sup>

Temos aí, na verdade, uma explicação para o fato de Machado ter evitado a comédia realista: o receio de não ter fôlego para escrever peças repletas de tiradas moralizadoras, com alcance edificante e defesa das virtudes burguesas. Por outro lado, a escolha do provérbio dramático pode significar que ele tenha desejado

<sup>13</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Teatro de Machado de Assis*. Op. cit., p. 122.

dialogar com o repertório então em voga, mas num registro menos pretensioso. Ao peso das comédias realistas, sempre tão sentenciosas, preferiu a leveza, a graça, o traço refinado de Musset. Se com as peças do repertório realista o teatro brasileiro aburguesava-se, adquiria bom gosto e ganhava importância para a vida social do espectador, com *O caminho da porta*, apesar de diferente em relação ao gênero predominante, Machado também punha em cena uma parcela da burguesia carioca, dando sua contribuição para o movimento teatral. Os personagens que criou e os ambientes que evocou poderiam figurar em qualquer uma das comédias realistas representadas na época.

**N**esse sentido, podemos afirmar que muito provavelmente a escolha do provérbio dramático tenha um significado adicional. Esse gênero de comédia elegante, com seus personagens cultos e salões onde se cultivavam a prosa inteligente e o gosto pelas artes, fortalecia a ruptura com a tradição da comédia de costumes criada por Martins Pena, que vinha sendo levada a cabo pela comédia realista. O rebaixamento e a ridicularização da vida brasileira, presentes nas comédias farsescas de Pena ou nas primeiras obras de Joaquim Manuel de Macedo, não têm lugar nem nas comédias realistas, nem nos provérbios dramáticos de Machado, substituídos que foram pelo retrato positivo da burguesia emergente no Rio de Janeiro, a classe social beneficiada e alavancada pelas transformações econômicas advindas da interrupção do tráfico de escravos em 1850.

**P**ara o jovem Machado e muitos homens da sua geração, o Brasil já havia superado os tempos primitivos, coloniais, e rumava em direção ao progresso, embalado pelo pensamento liberal, ao qual era simpático, e por uma série de iniciativas capitalistas, a despeito da escravidão predominante.

**P**odemos dizer que foram as ilusões da mocidade que o fizeram acreditar no teatro, como uma arte civilizadora e moralizadora. Se não chegou a escrever comédias realistas, como era inicialmente o seu desejo, ao menos estabeleceu com elas um diálogo produtivo, tanto como crítico quanto como autor dramático. As pequenas comédias que escreveu entre 1861 e 1865 — *Desencantos*, *O caminho da porta*, *O protocolo*, *Quase ministro*, *As forcas caudinas*, *Os deuses de casaca* — foram aliadas na luta pela renovação do teatro brasileiro, que acontecia principalmente no palco do Teatro Ginásio Dramático — reduto da dramaturgia realista —, desde 1855. Machado, seguindo a tendência da sua geração, posicionou-se contra

o melodrama, as interpretações carregadas de João Caetano, as farsas construídas com recursos do baixo-cômico e todo o teatro concebido sem cuidado literário, apenas como pura diversão.

Se a soma dos argumentos expostos acima pode explicar por que o jovem Machado, em 1862, escolheu a forma do provérbio dramático para escrever *O caminho da porta*, como explicar que na maturidade ele tenha recorrido ao mesmo modelo duas vezes? Nessa altura — *Não consulte médico* é de 1896 e *Lição de botânica* de 1905 — o escritor já havia abandonado de vez o que chamei de ilusões da mocidade e o próprio teatro brasileiro havia tomado um rumo que o desgostava muito, distanciado da literatura e abraçado à comicidade popular das farsas, operetas, paródias e revistas de ano.

Em tal contexto, escrever provérbios dramáticos era uma atitude isolada, talvez um protesto tímido e puramente pessoal contra as formas teatrais hegemônicas na cena fluminense. E por isso mesmo sem qualquer tipo de consequência. Por outro lado, a fidelidade a Musset agora parece ser deliberada. Não se trata de uma escolha dita pelo receio de escrever peças mais complexas, de outra natureza, como em 1862. Nem havia motivação para altos vôos no contexto teatral brasileiro da virada do século XIX para o XX. Se essa hipótese for verdadeira, podemos então afirmar que voltar ao gênero de comédia que havia cultivado na mocidade só pode significar uma coisa: Machado não quis escrever peças com o mesmo alcance crítico, com a mesma densidade que encontramos em seus melhores romances e contos, nos quais, como ninguém, dissecou a natureza humana e os mecanismos sociais da vida brasileira de seu tempo. O teatro foi, para ele, na juventude e na maturidade, um gênero em que praticou a leveza, a concisão, a vivacidade do estilo e a poesia dos sentimentos.

Daí o julgamento severo que essa parte da sua obra tem merecido dos estudiosos, principalmente quando comparada com os densos romances e contos que escreveu depois de 1880. Fique lavrado aqui o meu protesto contra esse tipo de abordagem. As comédias de Machado precisam ser estudadas no interior do sistema teatral brasileiro, isto é, no contexto em que elas efetivamente atuaram. Ou também como textos autônomos, que têm existência própria, independentes que são das outras obras de seu criador. Esses são os caminhos para uma leitura que queira avaliar mais corretamente o valor das suas comédias e o papel que desempenharam na história do teatro brasileiro.

O que não se pode esquecer, além disso, é o empenho com que Machado, entre 1859 e 1867, se dedicou ao teatro, acumulando as tarefas de dramaturgo, crítico teatral, tradutor e censor do Conservatório Dramático. Nesse período, escreveu *Hoje avental, amanhã luva* — uma “imitação” da comediuzinha francesa *Chasse au lion*, de Gustave Nadeau e Émile de Najac — e mais seis comédias, mencionadas há pouco. Como crítico teatral, deixou-nos um testemunho notável do que aconteceu de mais importante nos palcos fluminenses e também ensaios definitivos sobre a dramaturgia de Gonçalves de Magalhães, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo. Colaborando com o movimento teatral, traduziu várias peças para o Ginásio Dramático: *Montjoye*, de Octave Feuillet; *Suplício de uma mulher*, de Dumas Filho e Girardin; *O anjo da meia-noite*, de Barrière e Plouvier; *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais; e *A família Benoiton*, de Victorien Sardou. Finalmente, como censor do Conservatório Dramático, batalhou pela melhoria do repertório teatral, julgando com rigor os originais brasileiros e as traduções que lhe caíram nas mãos.

Nessas quatro atividades, Machado demonstrou como era verdadeira a frase que se encontra na carta escrita a Quintino de Bocaiúva, citada logo acima: “Tenho o teatro por coisa muito séria”. O mínimo que podemos fazer, em retribuição a Machado, é estudar o seu teatro com a mesma seriedade, tentando compreender e explicar as suas opções estéticas, evitando assim o julgamento sumário e impressionista. Afinal, se, isoladamente, algumas das suas comédias não atingem um grau satisfatório enquanto realizações artísticas, o conjunto se impõe pela qualidade literária, pelo refinamento e bom-gosto dos diálogos, pela dosagem equilibrada de humor, ironia e comicidade espirituosa, constituindo uma importante contribuição do escritor para o teatro brasileiro de seu tempo.

---

João Roberto Faria é professor titular de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *José de Alencar e o teatro* [Perspectiva/Edusp, 1987], *O teatro realista no Brasil: 1855-1865* [Perspectiva/Edusp, 1993], *O teatro na estante* [Ateliê Editorial, 1998] e *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil* [Perspectiva/FAPESP, 2001], entre outros.