

Machado de Assis, leitor e crítico de teatro

JOÃO ROBERTO FARIA

O PRESTÍGIO INTELLECTUAL que Machado de Assis conquistou em sua juventude literária não se deveu aos textos de ficção. Ele já estava com 31 anos de idade quando iniciou a publicação de seus volumes de contos e romances. Como se sabe, *Contos Fluminenses* é de 1870 e *Ressurreição*, de 1871. Essas duas obras são o ponto de partida de sua extraordinária produção ficcional, que só foi interrompida no ano de sua morte, em 1908.

Antes de se dedicar mais intensamente à atividade literária que o consagrou, Machado tornou-se conhecido como folhetinista, crítico teatral, crítico literário, comediógrafo, poeta, tradutor – de poemas, peças teatrais e romances – e até mesmo como censor do Conservatório Dramático. Os amigos admiravam a inteligência e o brilho do rapaz pobre que começara como tipógrafo e, já na casa dos vinte anos de idade, era uma peça-chave no debate cultural do seu tempo, com intervenções corajosas e por vezes contundentes nos textos críticos e nos folhetins que publicava em vários jornais do Rio de Janeiro. Foram esses escritos que lhe deram nomeada e que o transformaram no nosso principal crítico literário e teatral da década de 1860. Talvez a maior prova do reconhecimento público conquistado nessa altura seja a carta que lhe endereçou José de Alencar, em 1868, pedindo-lhe que opinasse sobre alguns poemas e sobre o drama *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves. O poeta baiano estava de passagem pelo Rio de Janeiro, a caminho de São Paulo, onde ia continuar o curso de Direito. Dizia Alencar:

O senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção de talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria. Do senhor, pois, do primeiro crítico brasileiro, confio a brilhante vocação literária, que se revelou com tanto vigor¹.

Esclareça-se que a carta de Alencar, o maior escritor brasileiro do momento, era uma carta pública, estampada no *Correio Mercantil* de 22 de fevereiro de 1868. Machado sentiu certamente o peso da responsabilidade, mas não escondeu a satisfação e o orgulho de ver o seu trabalho intelectual reconhecido. Ao responder, uma semana depois, em carta publicada no mesmo jornal, percorreu longamente sobre a obra de Castro Alves, não sem antes agradecer o estímulo recebido:

A tarefa da crítica precisa destes parabéns; é tão árdua de praticar, já pelos estudos que exige, já pelas lutas que impõe, que a palavra eloqüente de um chefe é muitas vezes necessária para reavivar as forças exaustas e reerguer o ânimo abatido².

Para merecer o reconhecimento de Alencar e de seus contemporâneos, Machado trabalhou muito. É preciso recuar pelo menos dez anos para apreender o início de seu percurso como crítico. E para acompanhar o progresso e o amadurecimento rapidamente atingidos é imprescindível consultar a sua enorme produção jornalística no período. Ela começa com a colaboração em pequenos periódicos, como *Marmota Fluminense*, *A Marmota* ou *O Espelho*, e ganha corpo com o ingresso no *Diário do Rio de Janeiro*, jornal que acolheu a maior parte de seus escritos entre os anos de 1860 e 1867. Lembre-se ainda que Machado escreveu folhetins para *O Futuro*, entre setembro de 1862 e julho de 1863, e para a *Revista da Imprensa Acadêmica* de São Paulo, entre abril e outubro de 1864. Tudo o que saiu de sua pena nessa fase de sua vida – incluindo os dezesseis pareceres para o Conservatório Dramático, entre 1862 e 1864 – tem interesse para o propósito que nos guia aqui: o de traçar um perfil do maior escritor brasileiro como leitor e crítico de teatro.

O crítico aprendiz

Datam de 1856 os três primeiros artigos críticos que Machado de Assis assinou no jornal *Marmota Fluminense*, de seu amigo Paula Brito. Aos dezessete anos, arriscava algumas opiniões sobre a poesia, o teatro e a figura do Frei Francisco de Monte Alverne. Modesto, intitulou-os “Idéias Vagas”, especificando no subtítulo a matéria a ser tratada. Assim, a 31 de julho, escrevia sobre “a comédia moderna”, em termos que revelavam um conhecimento ainda precário do teatro da época, mas algumas idéias e conceitos que o acompanhariam em sua atividade crítica nos anos seguintes. Por exemplo, a crença no alcance moralizador e civilizador do teatro – “o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos”³. Ou ainda o parentesco entre o teatro e a imprensa, ambos a indicar “o grau de civilização de um povo”. E também a convicção de que o elemento burlesco e os recursos do baixo cômico, como a pancadaria, deseducam o público e o afastam das boas produções dramáticas. Se os teatros oferecem esse tipo de espetáculo é por causa da “perniciosa existência entre nós de alguns frenéticos apreciadores da farsa antiga”.

Entendendo o teatro como “lugar de distração e ensino”, o jovem crítico conclama os seus leitores: “Ao teatro! Ao teatro!”, porque é lá que a sociedade mostra todas as suas faces: “frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, cheia de flores e espinhos, dores e prazeres, de sorrisos e lágrimas!”. Com entusiasmo, continua: “Ao teatro ver o vício em contato com a virtude; o amor no coração da mulher perdida, como a pérola no lodo do mar; o talento separado da ignorância apenas por um copo de champagne! Ao teatro ver as cenas

espirituosas da comédia moderna envolvendo uma lição de moral em cada dito gracioso”.

O texto revela o deslumbramento do rapaz de dezessete anos que começa a frequentar os teatros e percebe na “comédia moderna” – a comédia realista, como veremos mais à frente – o seu intuito de reproduzir em cena a vida social para corrigi-la com lições moralizadoras. Como Machado não menciona peça alguma em particular, lembremos que o repertório nessa época era predominantemente francês e que pelo menos um ou dois dos enredos sugeridos pelas suas palavras podem ser de peças encenadas pelo Teatro Ginásio Dramático naquele primeiro semestre de 1856. O vício em contato com a virtude está presente em *As mulheres de mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust; o amor no coração da mulher perdida é a matéria de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho⁴. O que surpreende nessa primeira incursão crítica pelo teatro é o equívoco de convidar o leitor para ver as “comédias modernas”, mas atribuindo a sua autoria a escritores de melodramas como Adolphe Dennery – erradamente grafado Eméry – e Anicet Bourgeois, os únicos citados no texto, várias vezes representados no Rio de Janeiro pela companhia dramática do ator e empresário João Caetano.

Se aos dezessete anos o crítico aprendiz cometeu deslizes, em pouco tempo o contato mais estreito com o teatro e o convívio com outros intelectuais de sua geração o fizeram compreender o que se passava na cena brasileira, a ponto de tomar partido na polarização que se estabeleceu entre as duas companhias dramáticas que disputavam o favor do público. Desde março de 1855, com a criação do Teatro Ginásio Dramático, pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, o Teatro São Pedro de Alcântara, dirigido por João Caetano, viu sua hegemonia desafiada. O repertório de tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas, que o genial intérprete vinha oferecendo aos seus espectadores havia pelo menos vinte anos, parecia envelhecido às gerações mais moças. A nova companhia dramática apresentava as últimas novidades francesas, peças de Alexandre Dumas Filho e Émile Augier, entre outros, e assim conquistava não apenas o público comum, mas principalmente os jovens intelectuais ligados ao jornalismo e à literatura.

É certo que Machado acompanhou o movimento teatral e frequentou o Ginásio antes de escrever o seu primeiro texto importante de crítica literária, “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, que o jornal *A Marmota* publicou em abril de 1858. Toda a parte final desse texto é dedicada ao teatro e as idéias já não são tão vagas como as que vimos anteriormente. O aprendizado do crítico, em menos de dois anos, se deu, em parte, como provável leitor ou espectador de peças que ou foram encenadas no Ginásio Dramático ou circularam em forma impressa no Rio de Janeiro. Peças como *A dama das camélias*, *O mundo equívoco* (*Le demi-monde*), *Um pai pródigo* e *A questão do dinheiro*, de Alexandre Dumas Filho; *As mulheres de mármore* e *Os parisienses*, de Théodore Barrière e

Lambert Thiboust; *Os hipócritas*, de Barrière; *O genro do Sr. Pereira*, *O filho de Giboyer*, *O casamento de Olímpia*, de Émile Augier; *A crise*, de Octave Feuillet; *Por direito de conquista*, de Ernest Legouvé.

Uma das características principais dessa dramaturgia, exceção feita a *A dama das camélias*, é sua feição utilitária. Os dramaturgos encenados pelo Ginásio Dramático, contrários à idéia da “arte pela arte”, deram às suas obras um caráter edificante e moralizador, empenhando-se na defesa dos valores éticos da burguesia, a classe social com a qual se identificavam. Nos enredos que imaginaram, as chamadas “virtudes burguesas” – o casamento, a família, a fidelidade conjugal, o trabalho, a inteligência, a honestidade, a honradez – são o tempo todo contrapostas aos vícios que devem ser combatidos – o casamento por conveniência, o adultério, a prostituição, a agiotagem, o enriquecimento ilícito, o ócio etc. Não é preciso dizer que o maniqueísmo servia perfeitamente ao propósito moralizador, uma vez que o embate resultava sempre na vitória esmagadora do bem. E mais: essa dramaturgia pintava um retrato da sociedade francesa que fazia inveja aos brasileiros. Enquanto se vivia aqui o inferno da escravidão, nossa marca do atraso, na França a sociedade se modernizava por meio do ideário burguês. Não foi sem razão que as peças francesas seduziram nossos jovens intelectuais, principalmente aqueles que, nessa altura, já se mostravam simpáticos ao pensamento liberal.

Nesse período de aprimoramento de sua formação cultural, Machado seguramente foi leitor dos folhetins teatrais. Se não for especular demais, é muito provável que se tenha deixado influenciar pelas idéias de Quintino Bocaiúva, folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro* no segundo semestre de 1856 e entusiasta das comédias realistas encenadas no Ginásio Dramático. Em abril de 1857, Bocaiúva publicou no *Correio Mercantil*, capítulo por capítulo, os seus *Estudos críticos e literários; lance d’olhos sobre a comédia e sua crítica*, pequeno livro impresso no ano seguinte e certamente lido por Machado, nesta altura seu amigo⁵. Quintino recusava o Romantismo e via o teatro como “fiel espelho” da sociedade. Mas a seu ver a imagem refletida no palco não podia ser apenas uma reprodução mecânica e neutra do real. O teatro tinha como função primeira contribuir para o aprimoramento da vida em família e em sociedade, através da crítica moralizadora dos vícios. Em suas palavras, “o teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público”⁶.

Percebe-se, nessas palavras, não só a velha máxima de Horácio – “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor”⁷ –, mas sobretudo a identificação de Quintino com o repertório francês do Ginásio. Logo adiante veremos como Machado defende a mesma concepção de teatro. Antes, porém, vale a pena lembrar outro fato importante que ele certamente acompanhou de perto: a estréia de José de Alencar como dramaturgo, no final de 1857. No início desse mesmo ano, o escritor havia

publicado o romance *O guarani*, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*. Mas em outubro surpreendia a todos com a mudança de rumo de sua carreira literária, fazendo encenar no Ginásio Dramático sua primeira comédia, *O Rio de Janeiro, verso e reverso*. Foi uma estréia modesta, à qual se seguiu, em novembro, *O demônio familiar*, esta sim uma comédia escrita para significar uma tomada de posição e sugerir um novo rumo para o teatro brasileiro. Afinal, Alencar era o primeiro a escrever uma comédia realista à maneira de Dumas Filho. O sucesso e a repercussão foram tão grandes que o escritor decidiu explicar o que tinha em mente quando a concebeu. Assim, a 14 de novembro, publica no *Diário do Rio de Janeiro* um artigo intitulado “A comédia brasileira”⁸, no qual elogia o Ginásio Dramático, porque havia introduzido na corte a “verdadeira escola moderna”, e convoca os intelectuais de seu tempo a “criar” o teatro nacional: “Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e criar o teatro nacional, criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda”.

Para Alencar, as primeiras gerações românticas não haviam dado conta dessa tarefa. Era preciso novo esforço, mas redirecionado, levando em conta a necessidade de atualização estética. Nesse sentido, o drama romântico não servia mais como parâmetro e devia ser substituído pela comédia realista, a forma dramática que lhe parecia ideal para aquele momento histórico. Por isso, confessou candidamente que havia procurado um modelo de alta comédia na dramaturgia brasileira para escrever *O demônio familiar* e que, não o encontrando, buscou-o na França, especificamente em Dumas Filho e em sua peça *La question d'argent*. Em seu entendimento, esse escritor havia “aperfeiçoado” a comédia de costumes de Molière, adicionando-lhe um traço novo, a “naturalidade”, e construindo assim a comédia moderna. O dramaturgo francês fez com que o teatro “reproduzisse a vida da família e da sociedade como um daguerreótipo moral”.

Alencar não podia ser mais claro. A alta comédia que tinha em mente devia conciliar os dois princípios básicos da comédia realista: a moralidade e a naturalidade. De um lado, a influência clássica, trazendo à tona a idéia horaciana do utilitarismo da arte; de outro, a realista, de seu próprio tempo, contribuição de Dumas Filho. Na síntese desses dois princípios, o “daguerreótipo moral”, isto é, a peça que fotografa a realidade, mas acrescentando ao retrato o retoque moralizador.

Na seqüência do artigo, quase todas as reflexões giram em torno do novo “jogo de cena” criado por Dumas Filho e da conseqüente defesa do conceito de naturalidade, aplicado tanto ao espetáculo quanto ao texto dramático. Para Alencar, os desafios do realismo teatral não se dirigiam exclusivamente aos ensaiadores e artistas, mas também aos dramaturgos, que deviam escrever suas peças com ação dramática, diálogos e cenas adequados à construção do realismo cênico.

Num meio cultural tão pequeno como era o do Rio de Janeiro dessa época, é lícito supor que Machado assistiu à representação de *O demônio familiar* e

leu o artigo de Alencar. Até porque esse artigo, em parte, era uma resposta às críticas que a peça havia sofrido de seu amigo Paula Brito, em texto publicado n' *A Marmota*.

Tudo indica que Machado acompanhou de perto a vida teatral no Rio de Janeiro, a partir do segundo semestre de 1856, e que isso foi decisivo em sua formação. Não nos esqueçamos também de sua convivência com amigos jornalistas e nem das reuniões da Sociedade Petalógica, onde se encontrava com outros intelectuais, poetas, dramaturgos, políticos, artistas, viajantes e curiosos, conforme ele mesmo lembrou em uma crônica. Ali, dizia, todos os assuntos eram comentados: “Queríeis saber do último acontecimento parlamentar? Era ir à Petalógica. Da nova ópera italiana? Do novo livro publicado? Do último baile de E***? Da última peça de Macedo ou Alencar? Do estado da praça? Dos boatos de qualquer espécie? Não se precisava ir mais longe, era ir à Petalógica”⁹.

Imerso no debate cultural de seu tempo, Machado amadureceu cedo o senso crítico. Ao escrever sobre o teatro brasileiro no ensaio “O Presente, o Passado e o Futuro da Literatura”¹⁰, em maio de 1858, demonstrou estar a par do que se passava nos palcos do S. Pedro de Alcântara e do Ginásio Dramático, os dois principais teatros em atividade. Severo em seu diagnóstico, começava por dizer que não tínhamos teatro dramático, que o que tínhamos era uma “inundação de peças francesas”, um excesso de traduções “enervando a nossa cena”. De quem a culpa desse estado de coisas? A seu ver, dos empresários dramáticos, que preferiam encenar traduções a animar os autores nacionais. O sucesso que haviam obtido as comédias de Martins Pena e Macedo, em passado recente, era prova de que o público aplaudia as peças brasileiras e que era possível formar um repertório maior do que aquele que havia. Mas para vê-lo em cena era preciso vencer a resistência dos empresários. “As tentativas dramáticas – dizia – naufragam diante deste *czariato* de bastidores, imoral e vergonhoso, pois que tende a obstruir os progressos da arte”. Para acabar com o predomínio das traduções em nossos palcos, propôs uma solução curiosa, que jamais foi adotada: um imposto sobre as peças traduzidas, como forma de forçar os empresários a buscar na dramaturgia brasileira o repertório das suas companhias. Digamos que Machado deixou-se levar pelo ânimo juvenil nessa reivindicação que traduzia seu forte sentimento nacionalista naquela altura. Nem havia peças brasileiras em número suficiente para suprir as necessidades das companhias dramáticas. De qualquer modo, ele estava certo em querer estimular o surgimento de dramaturgos. Batendo na mesma tecla de Alencar, proclamou então a necessidade da criação do teatro nacional, apontando igualmente o realismo teatral francês, chamado de “escola moderna”, como modelo:

A escola moderna prestava-se precisamente ao gosto da atualidade. *As mulheres de mármore* – *O mundo equívoco* – *A dama das camélias* – agradaram, apesar de traduções. As tentativas do Sr. Alencar tiveram um lisonjeiro sucesso. Que mais querem? A transformação literária e social foi exatamente compreen-

dida pelo povo; e as antigas idéias, os cultos inveterados, vão caindo à proporção que a reforma se realiza. Qual é o homem de gosto que atura no século XIX uma *punhalada* insulsa *tragicamente* administrada, ou os trocadilhos sensaborões da antiga farsa?

Não divaguemos mais; a questão toda está neste ponto. Removidos os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna. Se uma parte do povo ainda está aferrada às antigas idéias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das idéias novas, das reformas, dos princípios dominantes. É assim que o teatro nascerá e viverá; é assim que se há de construir um edifício de proporções tão colossais e de um futuro tão grandioso.

Como se vê, o jovem Machado coloca-se como aliado da renovação teatral que ocorria no palco do Ginásio Dramático. Os recursos do velho teatro romântico ou da comicidade farsesca são desprezados, em nome de uma dramaturgia que devia nascer do estudo da vida social contemporânea. A sociedade era uma “mina a explorar”, um universo em que as vocações dramáticas podiam “descobrir, copiar, analisar, uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias”. Com esse texto e com suas idéias, Machado credenciou-se a assumir o posto de crítico teatral que lhe foi oferecido pelo jornal *O Espelho* no segundo semestre de 1859.

O crítico militante

O Espelho foi um periódico de vida efêmera, à semelhança de muitos outros no Brasil do século XIX. Hebdomadário, durou exatamente dezenove números: o primeiro foi publicado a 4 de setembro de 1859 e o último, a 8 de janeiro de 1860. A partir do segundo número, Machado assinou a “Revista de Teatros”, escrevendo um total de dezoito textos críticos. Nos números 4, 5 e 17 publicou também as suas “Idéias sobre o Teatro”, três artigos nos quais não comentava os espetáculos em cartaz, mas estendia-se em reflexões sobre a situação e os problemas do teatro brasileiro.

O primeiro deles apresenta um diagnóstico pessimista do que se passa nos palcos e nas platéias fluminenses. Machado constata que o teatro no Brasil é muito pobre de realizações importantes do ponto de vista estético e que apenas acidentalmente desponta um talento, insuficiente porém para mudar a rotina instituída burocraticamente à maneira de uma repartição pública. Entre as causas dessa pobreza o crítico destaca primeiramente a falta de iniciativas: “Não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastor; há planetas, mas não há outro sistema”.

A quem caberiam as iniciativas? Aos empresários teatrais e ao governo, ele esclarece, no final do artigo. A seu ver, o governo havia transformado a arte dramática numa “carreira pública”, com suas “subvenções improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades parasitas”. Sem nomear ninguém, as palavras, duríssimas, referiam-se provavelmente a João Caetano, o único artista dra-

mático e empresário que recebia subvenção do governo e que se mantinha fiel ao seu estilo grandiloqüente de interpretação e ao repertório de tragédias neoclássicas, dramas e melodramas que o havia consagrado. A conseqüência do descaso do governo em relação às companhias dramáticas subvencionadas foi a má formação cultural da platéia, que via o teatro apenas como um passatempo. Naqueles anos recentes, ambos, platéia e teatro, “tomaram caminho errado; e divorciaram-se na estrada da civilização”.

Esse estado de coisas necessitava de reformas. As mudanças viriam apenas com iniciativas que não deviam se restringir a resolver os problemas relativos ao palco, mas também atingir a platéia. Era preciso educá-la para aproximá-la das novas concepções teatrais. Machado considerava que boa parte do público e muitos profissionais da cena ainda estavam sob a influência do teatro do passado, situação que devia ser revertida. O caminho para isso: “uma iniciativa firme e fecunda é o elixir necessário à situação; um dedo que, grupando platéia e tablado, folheie a ambos a grande bíblia da arte moderna com todas as relações sociais, é do que precisamos na atualidade”.

Arte moderna, no texto, é sinônimo de realismo teatral. Machado condena as peças românticas que se afastam da realidade para se perderem “no mundo labiríntico das abstrações” e defende um teatro com alcance moralizador, voltado para a reprodução da vida social na cena:

O teatro é para o povo o que o *Coro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido 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.

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.

Assim os desvios de uma sociedade de transição lá vão passando e à arte moderna toca corrigi-la de todo.

Esse modo de conceber o teatro aproxima Machado de Quintino Bocaiúva e de José de Alencar. A consulta aos jornais da época permite ampliar bastante o grupo de jornalistas, escritores e intelectuais que abraçavam as mesmas idéias. Francisco Otaviano, Henrique César Muzzio, Francisco Pinheiro Guimarães, Sousa Ferreira, Leonel de Alencar – irmão de José de Alencar –, entre outros, podem ser lembrados como simpatizantes do Ginásio Dramático e do realismo teatral francês. Machado, porém, queria que as novas concepções teatrais não ficassem restritas a uma parcela pequena da sociedade. A reforma da arte dramática devia ser levada “a todo o corpo social”, para que seus benefícios fossem democratizados, para que ninguém mais pensasse que o teatro era um mero passatempo das massas.

No segundo folhetim, dando continuidade às reflexões sobre o teatro brasileiro, Machado lamenta inicialmente que não só no palco estão os problemas, mas também na dramaturgia. Por falta de emulação e de apoio do público, já com o paladar viciado pela enxurrada de traduções que lhe foram impostas, apenas excepcionalmente surge um ou outro dramaturgo para concorrer com os estrangeiros. Retomando a crítica desferida aos empresários teatrais no texto “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, o articulista aborda agora com mais vigor o estrago feito no público, vitimado por uma “educação viciosa” e por um repertório de *boulevard* que nada tinha a ver com a vida brasileira. Assim procedendo, os empresários não animaram as vocações dramáticas; ao contrário, entronizaram o tradutor, “espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha”.

A inexistência de uma dramaturgia forte e constituída como tal acarreta uma série de conseqüências. Em primeiro lugar, a cena brasileira deixa de ter “cunho local”, isto é, “deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade”. Sem essa característica, seu alcance moral é limitado e o teatro perde sua função civilizadora: “A arte, destinada a caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora, vai copiar as sociedades ultra-fronteiras”. Destituído de uma dramaturgia voltada para as questões nacionais, o teatro não se realiza como o “canal de iniciação” que deve ser, como o “meio de propaganda” mais eficaz de que o homem dispõe para a afirmação e defesa dos seus ideais. Machado compara o teatro à imprensa e à tribuna, “os outros dois meios de proclamação e educação pública”. O tom enfático do artigo revela o jovem que acredita nas instituições e no poder transformador ou mesmo revolucionário da palavra, quando empregada convenientemente. O aspecto político de seus argumentos aparece claramente em uma das suas proposições de nítido corte liberal: “No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente – as calígens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários”.

A palavra escrita no jornal, falada na tribuna e dramatizada no palco é sempre transformadora, afirma Machado, com a diferença de que no teatro é mais insinuante, porque a “a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise”. Em outros termos:

Diante da imprensa e da tribuna as idéias abalroam-se, ferem-se, e lutam para acordar-se; em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. De um lado, a narração falada ou cifrada; de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática.

Perceba-se, na expressão final da citação, um conceito de teatro que lembra o que Quintino Bocaiúva e José de Alencar já haviam escrito. O primeiro

havia definido o teatro como “fiel espelho” da sociedade e o segundo, a comédia realista como “daguerreótipo moral”. Enfim, o que o jovem Machado queria para o Brasil era um teatro realista, civilizador, formado por peças que retratassem os costumes da nossa vida social com o objetivo de melhorá-los por meio da crítica moralizadora. Era preciso, portanto, depender menos das traduções e favorecer o surgimento de dramaturgos, para que o “sangue da civilização” pudesse ser inoculado nas veias do povo pelo teatro. O que acontecia no Brasil era preocupante: não tínhamos ainda uma literatura dramática plenamente constituída e os poucos dramaturgos não atuavam sobre toda a sociedade. Nos palcos, a situação não era melhor, apesar dos esforços do Teatro Ginásio Dramático. Tal pobreza nos impedia de “aspirar a um grande passo na civilização”, situação que só poderia ser revertida com “iniciativa e mais iniciativa”.

Deve-se lembrar que, na altura em que essas palavras foram escritas, apenas José de Alencar havia aparecido no cenário teatral brasileiro com peças feitas sob a influência do realismo teatral francês. Por isso, o desânimo e o pessimismo em relação à dramaturgia, nos termos vistos acima. Nos anos seguintes, porém, entre 1860 e 1863, Machado vai acompanhar de perto e aplaudir o surgimento de uma dezena de dramaturgos que fornecerão ao Ginásio Dramático um conjunto nada desprezível de peças que abordam os costumes da burguesia emergente do Rio de Janeiro, com propósito moralizador. Isso veremos à frente, assim como o terceiro folhetim, de caráter mais conceitual, mas dedicado ao papel do Conservatório Dramático, o órgão censor com o qual Machado vai colaborar entre 1862 e 1864.

Agora, é tempo de nos determos nos folhetins do crítico militante, que se guiou pelos conceitos comentados acima ao analisar e interpretar os espetáculos teatrais que viu nos palcos do Rio de Janeiro entre setembro de 1859 e janeiro de 1860.

De um modo geral, Machado contrapôs quase todo o tempo as encenações dos dois principais teatros em funcionamento no Rio de Janeiro, deixando um tanto à margem dos comentários os espetáculos dados no Teatro São Januário, cuja localização, longe do centro, era sempre motivo de reclamação. Talvez isso fosse uma boa desculpa para não ver os trabalhos do ator e empresário Germano Francisco de Oliveira, que repetia em escala menor o repertório de João Caetano.

Machado foi um crítico teatral preocupado com todos os aspectos da montagem teatral. Seus folhetins quase sempre seguem um padrão: ele faz um estudo da peça, do ponto de vista literário e dramático, sem deixar de resumir o seu enredo para facilitar o entendimento do leitor, e em seguida um comentário sobre a encenação, destacando porém, quanto a este segundo aspecto, as interpretações dos artistas. Nas referências que faz aos cenários ou aos figurinos, menos extensas, encontram-se elogios aos telões pintados por João Caetano Ribeiro, críticas ao S. Pedro e ao Ginásio quando usam “decorações gastas”, e observações rápidas, sem muitos detalhes, acerca da boa ou má realização das montagens. Preocupava-o em primeiro lugar a adequação dos cenários, figurinos e

objetos em cena ao universo retratado pela peça. Afinal, “a primeira regra em arte dramática é a harmonia”¹¹, escreveu ao dar um exemplo de inadequação no uso de acessórios. Sabia que o cuidado com os elementos cênicos era fundamental para o bom êxito de um espetáculo e chamava a atenção dos ensaiadores para as falhas que enxergava. Embora pontuais, suas observações dão uma idéia razoável de como eram concebidos e como funcionavam nos espetáculos os cenários, os figurinos e os acessórios. Assim, é nos testemunhos a respeito do trabalho dos intérpretes e nas análises e interpretações dos textos dramáticos que se encontra o material mais rico para se caracterizar a cena brasileira naquele final de 1859.

Pode-se dizer que raras vezes Machado dirigiu elogios a João Caetano ou às peças por ele representadas no S. Pedro de Alcântara, quase sempre melodramas ou dramalhões ultra-românticos. Reconhecia o talento do famoso ator, mas não lhe perdoava o repertório anacrônico, a falta de iniciativa para se atualizar enquanto artista, o que significava manter o seu público distanciado das novas tendências teatrais. Quando João Caetano recolocou em cena *Nova Castro*, tragédia neoclássica de João Batista Gomes Júnior, que vinha oferecendo ao público desde 1839, escreveu:

Aprecio o Sr. João Caetano, conheço a sua posição brilhante na galeria dramática de nossa terra. Artista dotado de um raro talento, escreveu muitas das mais belas páginas da arte. Havia nele vigorosa iniciativa a esperar. Desejo, como desejaram os que protestaram contra a velha religião da arte, que debaixo de sua mão poderosa a platéia de seu teatro se eduque e tome uma outra face, uma nova direção; ela se converteria decerto às suas idéias e não oscilaria entre as composições-múmias que desfilam simultâneas em procissão pelo seu tablado¹².

Vários outros intelectuais, em ocasiões diferentes, já haviam feito cobranças semelhantes e pedido a João Caetano que deixasse de se preocupar com a glória pessoal e que trabalhasse pelo futuro do teatro brasileiro. Machado firmou sua posição, como crítico, e em outros folhetins reiterou os ataques, uma vez que o ator continuou a recorrer às peças de seu velho repertório. Se elogiou o seu desempenho no melodrama *Simão ou o velho cabo de esquadra*, de Adolphe Dennery e Dumanoir, censurou-o asperamente por reencenar *O sineiro de São Paulo*, de Joseph Bouchardy. Arrancado “do pó do arquivo”, velho “na forma e no fundo, pautado sobre os preceitos de uma escola decaída, limpo totalmente de mérito literário”, esse melodrama era um “regalo de antepassados infantes que mediam o mérito dramático de uma peça pelo número dos abalos nervosos”. Neste folhetim, Machado vai ainda mais longe em suas críticas: vê defeitos no trabalho e no caráter do ator. Coloca-se como alguém que tem ilusões, que acredita que “a fortuna pública não está só em um farto erário, mas também na acumulação e circulação de uma riqueza moral”. Palavras duras, acrescidas de outras, nas quais afirma ver a arte não como uma “carreira pública”, mas como “uma aspiração nobre, uma iniciativa civilizadora e um culto nacional”¹³.

Como as “composições-múmiás” repetiam-se no palco do S. Pedro de Alcântara, é possível imaginar a irritação de Machado, que não se conformava em ver o maior teatro do Rio de Janeiro nas mãos de um ator que não abdicava de suas velhas concepções teatrais. Não vamos insistir neste ponto, já devidamente demonstrado no parágrafo anterior. Contentemo-nos com apenas mais dois exemplos da contundência do nosso crítico para reforçar a imagem do jovem intelectual que não transigiu com o repertório de João Caetano. Sobre *Erro e amor*, escreveu: “Não é um drama, é uma galeria de cenas desconchavadas, que provam evidentemente a incapacidade do Sr. José Romano como dramaturgo”¹⁴. A avaliação do melodrama *O cativo de Fez*, de Antônio Joaquim da Silva Abranches, não é diferente: “um drama inconsistente, inverossimilhante, com todos os defeitos da escola e sem uma só das suas belezas”¹⁵.

Claro está que, ao se contrapor dessa maneira a João Caetano e ao Teatro S. Pedro de Alcântara, Machado comportava-se como adepto quase irrestrito do Teatro Ginásio Dramático. De fato, já em seu terceiro folhetim, podemos ler uma apreciação do “querido Ginásio”, o “primeiro da capital”, nestes termos: “Em sua vida laboriosa ele nos tem dado horas aprazíveis, acontecimentos notáveis para a arte. Iniciou ao público da capital, então sufocado na poeira do romantismo, a nova transformação da arte – que invadia então a esfera social”¹⁶.

Em outras palavras, o Ginásio revelou para os brasileiros as peças do realismo teatral francês, com as quais conquistou a simpatia da jovem intelectualidade. Machado entusiasmou-se tanto que logo em seu primeiro folhetim esclareceu sua posição. Ao comentar a encenação do drama *O asno morto*, adaptação do romance homônimo de Jules Janin por Théodore Barrière, afirmou: “*O asno morto* pertence à escola romântica e foi ousado pisando a cena em que tem reinado a escola realista. Pertença a esta última por mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora”¹⁷. No mesmo texto, as referências ao “desfecho sanguinolento” e “nada conforme com o gosto dramático moderno” do drama *Cobé*, de Joaquim Manuel de Macedo, representado no Teatro São Pedro de Alcântara, evidenciavam ainda mais a sua inclinação pelo repertório realista.

Nos folhetins seguintes, sem ser condescendente com as peças e espetáculos que julgava mal realizados, Machado acompanhou com simpatia e boa vontade o trabalho do Ginásio. Fez elogios a várias comédias e dramas que considerou representativos da “escola moderna”, como *As mulheres terríveis* e *A honra de uma família*, encenadas sem os nomes dos autores; *A proibição* e *Dois mundos*, de Augusto César de Lacerda; *A dama das camélias*, de Dumas Filho. E restrições a outras peças que o Ginásio pôs em cena, a despeito de não pertencerem ao repertório moderno, como *Miguel, o torneiro*, de José Romano e *Valentina*, também representada sem o nome do autor, como era comum na época. Por vezes, ao fazer uma consideração teórica ou um elogio, Machado deixava escapar o conceito que o guiava em seu julgamento. Assim, por exemplo, aprecia o drama *Luís*, de Ernesto Cibrão, porque os personagens são verda-

deiros, “estão bem reproduzidos”¹⁸. O teatro é considerado “reprodução da vida real”¹⁹ no folhetim de 5 de novembro. E a 10 de dezembro todo um parágrafo explica seu modo de pensar: “A leitora sabe que o clássico não é o meu forte; aplaudo-lhe os traços bons, mas não o aceito como forma útil ao século. Digo forma útil, porque eu não tenho a arte pela arte, mas a arte como a toma Hugo, missão social, missão nacional e missão humana”²⁰.

Não devemos estranhar a menção a Victor Hugo. Machado foi leitor e admirador do escritor francês e ao mesmo tempo adepto do realismo teatral nesse período de sua vida. O conceito de teatro como missão, formulado pelo autor de *Hernani*, para quem, aliás, o palco era uma tribuna, não ia de encontro, pelo menos em seu aspecto formal, às idéias de Dumas Filho ou Augier. O primeiro, quando organizou a publicação de sua obra dramática, escreveu no prefácio a *Le fils naturel*:

Pela comédia, pela tragédia, pelo drama, pela bufonaria, na forma que nos convier melhor, inauguramos o teatro útil, mesmo ao risco de provocar a ira dos apóstolos da arte pela arte, três palavras absolutamente vazias de sentido. Toda literatura que não tiver em vista a perfectibilidade, a moralização, o ideal, em uma palavra – o útil, é uma literatura raquítica e malsã, nascida morta²¹.

As diferenças entre o Ginásio Dramático e o S. Pedro de Alcântara não se resumiam ao repertório. Eram visíveis também no terreno da interpretação. Enquanto João Caetano não economizava os exageros típicos do ator romântico – gestos arrebatados, fisionomia carregada, voz empostada etc. –, atores como Furtado Coelho e Joaquim Augusto de Sousa procuravam atingir o máximo de naturalidade em seus desempenhos, visando ao efeito realista. Machado foi muito atento ao trabalho dos artistas e, coerente com as suas idéias, criticou os exageros que viu em cena. Um dos seus alvos preferidos foi o ator Barbosa, do São Pedro de Alcântara, que o irritava com suas “contorções de corpo e fisionomia”, entre outros recursos de interpretação: “O Sr. Barbosa continua nas suas exagerações; toma gestos e inflexões de voz hiperbólicos, alonga as palavras, carregando sobre elas, tortura a língua, a arte, e a paciência dos pensadores que lá vão”²².

Há várias outras intervenções, nem sempre tão saborosas como essa, em que Machado condena o que identificava como estilo romântico de interpretação. Entre os poucos artistas do São Pedro que escaparam de sua pena ferina está Ludovina Soares da Costa, a “trágica iminente”, cujos desempenhos compensavam “os desvarios da velha escola”²³. O respeito se devia ao fato de que Ludovina tinha atrás de si trinta anos de carreira artística. Viera de Portugal em 1829, aos 27 anos, já com a fama de maior atriz portuguesa de tragédias.

Passando aos artistas do Ginásio, os comentários de Machado obedeceram a uma constante. Toda vez que via no palco um desempenho menos enfático e mais natural, baseado no emprego adequado da voz, dos gestos, da postura, regozijava-se. Quando isso não acontecia, chamava a atenção do artista, orientava-o. Assim foi, por exemplo, com Militão. Pediu-lhe mais naturalidade no de-

sempenho de seu papel na comédia *Ovos de ouro* e lhe sugere certa negligência em cena, como que se esquecendo “do público que tem diante de si”²⁴. Isso é bastante adiantado para a época. A teoria de uma quarta parede separando palco e platéia, transparente para esta e opaca para aquele, como se sabe, só foi plenamente desenvolvida e aprimorada por André Antoine no Théâtre Libre, nos tempos do Naturalismo.

Outro comentário que Machado gostava de fazer dizia respeito ao progresso dos artistas que tinham trabalhado com João Caetano em passado recente. Para ele, progresso significava abandonar os exageros da interpretação romântica e adotar a naturalidade realista. Assim, considera que o ator Heller progredira bastante desde que começara a trabalhar no Ginásio e que seu talento “andava encoberto quando errava lá pelas constelações do romântico”²⁵. O mesmo afirma sobre Joaquim Augusto de Sousa: “Artista consciencioso, aperfeiçoado pelo estudo e pela observação, não podia viver na luz melancólica que um quadro envelhecido lhe podia dar; o romantismo não se acordava com a sua fibra dramática; chamava-o uma outra escola; uma outra platéia”²⁶.

O grande artífice do realismo teatral na cena do Ginásio foi o português Furtado Coelho. Ele havia começado sua carreira de ator no Rio Grande do Sul, em agosto de 1857, e em dezembro de 1858 já estava no Rio de Janeiro, contratado como “primeiro galã” pelo Ginásio. O sucesso de seus desempenhos em peças de Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Octave Feuillet ou Théodore Barrière foi tão grande que em pouco tempo tornou-se o principal rival de João Caetano, até então sem ameaças à sua glória. Os críticos e o público encantaram-se com a gestualidade contida, a voz bem-modulada, a naturalidade e os gestos elegantes do ator talhado para os papéis centrais das comédias realistas. Machado reservou-lhe os maiores elogios, anotando, em seu terceiro folhetim, que via no artista, “mais que em qualquer outro”, a “naturalidade, o estudo mais completo da verdade artística”²⁷. Punha-se mesmo ao lado dele na reforma da cena que estava ocorrendo, pois era tempo de acabar com as “modulações e posições estudadas”, que faziam do ator “um manequim hirto e empenado”.

Entre as atrizes do Ginásio, a preferência de Machado recaía sobre Gabriela da Cunha. Tinha algum apreço por Maria Velluti e considerava Eugênia Câmara – a futura amante de Castro Alves – uma atriz limitada pelo estro cômico. Gabriela da Cunha, nascida em 1821, também tinha passado pelo palco do S. Pedro de Alcântara, mas foi no repertório do realismo teatral que se consagrou. Ninguém a igualou na interpretação das heroínas de Barrière ou Dumas Filho. O entusiasmo de Machado ao vê-la em *A dama das camélias* pode ser avaliado nesta passagem de seu último folhetim publicado n’ *O Espelho*:

Confesso, não me cansa nunca esse magnífico drama. Mas não me cansa com essa Margarida Gautier que a Sra. D. Gabriela nos sabe dar; frívola ao princípio, depois sentimental, depois apaixonada, resignada enfim no alto do seu amor, tendo percorrido a escala gradual desse sentimento lustral que a lava da

culpa e lhe ergue uma coroa de flores em sua sepultura de tísica. Com essa Margarida pálida e arquejando do quarto ato, desvairada com a afronta de Armando, procurando colher e adivinhar as suas palavras, e curvando-se pouco a pouco à proporção que elas lhe caem dos lábios, até ao grito final, expressão sintética de um despedaçar interno de ilusões e de vida. Com essa Margarida do quinto ato, abatida e prostrada, que morre quando parecia voltar à vida, com o riso nos lábios e a mocidade na fronte²⁸.

Admirador confesso de Gabriela da Cunha, Machado dedicou-lhe poemas e dirigiu-lhe tantos elogios em suas críticas teatrais que pelo menos dois estudiosos de sua vida e obra acreditaram em uma paixão amorosa, onde havia apenas amor à arte e interesse pelas coisas do teatro²⁹. O que se pode concluir, acerca dos folhetins teatrais publicados n' *O Espelho*, é que eles nos dão um retrato acabado do crítico militante, que pôs sua pena a serviço da renovação do teatro brasileiro. A simpatia para com o Ginásio Dramático e a contundência em relação ao S. Pedro de Alcântara demonstram que o jovem crítico tinha os pés no chão do seu tempo – “A época é de reformas, e a arte caminha par a par com as sociedades”; “eu estou sempre ao lado das reformas”³⁰ – e os olhos voltados para frente. Embora seja difícil avaliar como esses folhetins foram recebidos pelos seus contemporâneos, é certo que influíram na decisão de Quintino Bocaiúva, quando convidou Machado a trabalhar no *Diário do Rio de Janeiro*, logo no início de 1860. Mais que um convite, era o reconhecimento da capacidade intelectual do rapaz de vinte anos, que precocemente ganhava um posto num dos três principais jornais da cidade.

Nas páginas do *Diário*

Em “O velho senado”, texto publicado na *Revista Brasileira* em 1898 e que pode ser lido na coletânea *Páginas recolhidas*, Machado relembra as circunstâncias em que recebeu o convite de Quintino. Ambos haviam assistido a um espetáculo no Ginásio Dramático e depois, enquanto tomavam chá, conversaram sobre literatura e política. Esse segundo assunto, introduzido por Quintino, espantou Machado, que percebeu no outro o desejo de conhecer as suas opiniões. Seguramente, era uma sondagem acerca das suas posições em relação às idéias liberais, uma vez que o *Diário*, reaparecendo sob a direção de Saldanha Marinho, depois de um período fechado, ia colocar-se na oposição. Machado passou com folga no teste, até porque sua simpatia pelas idéias liberais estava estampada em pelo menos seis dos folhetins publicados n' *O Espelho*. Em duas ocasiões, mesmo considerando fracas do ponto de vista literário as peças que estava julgando – os dramas *Escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro, e *Pedro*, de Mendes Leal Jr. –, elogiou suas “tendências liberais”. Entre os aspectos positivos que via no drama *Luís*, de Ernesto Cibrão, estava o “sentimento democrático”, também expresso como “sentimento liberal”, na apreciação de *Feio no corpo, bonito n'alma*, de José Romano.

A sondagem de Quintino tinha ainda outro significado: Machado ia trabalhar na redação do jornal, o que significava, na época, fazer de tudo: escrever editoriais, cuidar do noticiário, dividir o espaço de uma coluna com um colega etc. E quase sempre anonimamente. É isso que explica que tenha publicado, entre março de 1860 e julho de 1861, apenas cinco textos com sua assinatura: três folhetins teatrais, um poema de sua autoria e um poema traduzido³¹.

A “Revista Dramática” de estréia, a 29 de março de 1860, apresenta uma curiosidade, se levada em conta a informação do parágrafo anterior. A primeira metade do texto é uma detalhada explicação do que deve ser a crítica teatral e de como o crítico deve proceder. Os conceitos expendidos são definidos por Machado como um “programa” a ser seguido nos próximos folhetins, dando-nos a entender que se tratava do início de uma função no jornal que teria vida longa. Mas logo após a segunda “Revista Dramática”, publicada a 13 de abril, só no ano seguinte, a 24 de julho, a terceira e última apareceria. Muito provavelmente, Machado assumiu outras funções na redação do *Diário* e o acúmulo de trabalho não lhe permitiu escrever também sobre o teatro.

Voltemos ao “programa” anunciado pelo crítico. Ele nos mostra um certo recuo em relação à militância anterior e uma ênfase nos aspectos éticos da atividade crítica. Quanto ao primeiro ponto, é visível a posição conciliadora em relação às escolas literárias. Se no primeiro folhetim d’ *O Espelho* declarara “pertencer” à escola realista, agora afirma que suas opiniões sobre o teatro são “ecletticas em absoluto”, acrescentando: “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 de teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Racine”³².

Apesar dessas palavras, Machado continua a acreditar que o teatro é um “grande canal de propaganda”. Mas escrevendo em jornal mais importante, procurou colocar-se acima das escolas literárias, para libertar-se de qualquer sectarismo no julgamento das peças teatrais. Para o exercício da crítica, queria critérios estéticos, como esclareceu ao afirmar que o belo não era exclusivo de forma dramática alguma, mas do trabalho do artista: “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”³³.

Definindo-se como “um crítico de teatro que crê no teatro”, assegura aos seus leitores que tem estudado a matéria e acompanhado de perto o que se passa nos palcos do Rio de Janeiro. Todos podem esperar dele uma crítica fundamentada no conhecimento e uma postura correta, de acordo com “os princípios que sempre adotou”. Quais são esses princípios? Em primeiro lugar, “uma severa imparcialidade”, com a qual pretende dar ao folhetim um “caráter digno”. Depois, evitando os extremos da crítica mal educada ou da louvação inconseqüente, a “censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte da crítica”. Por fim,

o compromisso com a honestidade: jamais subscrever juízos que não estejam de acordo com o que dita a consciência.

Esporadicamente, nos folhetins d' *O Espelho*, Machado referia-se à sua imparcialidade, probidade e franqueza. Mas agora era todo um arrazoado com características de profissão de fé que ele oferecia aos leitores. O que salta à vista nessa formulação de uma ética da crítica é que ela se apresenta como uma primeira versão de um texto mais desenvolvido e mais importante, “O ideal do crítico”, escrito cinco anos depois. Mas o que poucos sabem é que os princípios éticos de Machado são os mesmos de Quintino Bocaiúva, já expressos em folhetins teatrais de 1856 e incluídos nos capítulos iniciais dos seus *Estudos críticos e literários*. Em sua primeira contribuição ao *Diário*, o crítico estreante estava provavelmente sugerindo ao amigo que entre ambos havia uma comunhão de pensamento³⁴.

A segunda metade do folhetim é inteiramente dedicada ao drama *Mãe*, de José de Alencar, que estreou anonimamente no Ginásio Dramático. Machado só tem elogios para o texto e o espetáculo. Suas considerações críticas sobre a ação dramática e os personagens revelam que ficou sensibilizado com a história de uma mulata que se passa por escrava do próprio filho, para preservá-lo dos preconceitos da sociedade. Evidentemente, o assunto mexia com os seus fantasmas pessoais, mas como o exercício da crítica exigia a objetividade, procurou apontar as qualidades da peça em seus aspectos formais: as cenas bem encadeadas, a simplicidade da ação, a lógica dos acontecimentos, tudo “sem dispensar as sutilezas da cor local”³⁵. Ao fazer o resumo do trecho, salientou a maestria com que o autor preparou o momento altamente dramático em que o segredo da protagonista é revelado ao filho e afirmou que *Mãe* merecia ter a mesma nomeada que o romance de Harriet Stowe, *A cabana de pai Tomás*.

O drama de Alencar fez um sucesso extraordinário e finalmente o exemplo do escritor que havia interrompido a carreira de romancista para se dedicar ao teatro começou a ser seguido. Em julho de 1860, Quintino Bocaiúva estreava como dramaturgo, fazendo encenar *Onfália*; dois meses depois, as fileiras do realismo teatral ganhavam um notável reforço, com a comédia *Luxo e vaidade*, de Joaquim Manuel de Macedo; no final do ano, mais uma estréia: a de Aquiles Varejão, com *A época*; em março de 1861, Sizenando Barreto Nabuco de Araújo vinha juntar-se ao grupo com sua primeira peça, *O cínico*.

Machado, que na segunda “Revista Dramática” havia comentado os dramas *Dalila*, de Octave Feuillet, e *Espinhos e flores*, de Camilo Castelo Branco, nada escreveu sobre as peças acima mencionadas. Mas a satisfação de ver o começo da formação de um repertório dramático identificado com a “escola moderna” está assinalada nos primeiros parágrafos da sua terceira e última “Revista Dramática”, toda ela, aliás, dedicada a mais uma peça brasileira: *Os mineiros da desgraça*, de Quintino Bocaiúva, que havia estreado a 19 de julho de 1861. Nessa altura, já não é tão enfático quanto havia sido no texto “Idéias sobre o Tea-

tro”, em relação à inexistência de uma dramaturgia nacional. Agora, ainda que não sejam muitos os dramaturgos, eles existem, com a vantagem de que suas peças apresentam “valor literário e moral”. É uma literatura que “começa a formar-se”, e se há “razão para entristecer na pouca vida do teatro nacional, de outro lado há motivo de contentamento, quando se vê que os frutos dessa pouca atividade são em grande parte bons e suculentos”³⁶.

Para Machado, *Os mineiros da desgraça* é um desses frutos. A peça tem todas as características da comédia realista, com sua ação dramática centrada na trajetória de dois usurários que ilustram com seus negócios escusos o mal que causam às famílias honestas e à sociedade em geral. O enredo, construído para puni-los no final, é simples, quase um pretexto para a exposição de idéias, de opiniões sobre a organização social, de defesa da honestidade, do trabalho, da honra, de um estilo de vida regido pelos bons sentimentos. Não falta à peça o personagem *raisonneur*, responsável pelas lições morais, que por vezes abusa da retórica. Mas, como observa Machado, é uma “figura de convenção”, representando o autor em cena: “É pela boca sentenciosa do moralista que o dramaturgo lança as censuras aos vícios da sociedade”³⁷. O folhetim toca nos aspectos formais da peça e não são poucos os elogios ao estilo, “fluente e brilhante”, ao diálogo, “fácil e vivo”, às cenas, “bem dispostas e bem enredadas”. O desejo de ver o teatro brasileiro se fortalecer com obras do mesmo teor, isto é, que tenham “mérito literário” e “alta moralidade”, expressa-se no final do texto, com palavras que explicitam o quanto o seu autor ainda estava ligado ao realismo teatral: “Nutro um ardente desejo: é que o teatro nacional se enriqueça de obras como esta, e que os que sentirem dentro de si a fibra dramática, não a deixem palpitar em vão. O teatro é uma força, força como arte, força como moral; não a inutilizem, que é inutilizar o futuro”³⁸.

Por incrível que pareça, o desejo de Machado foi atendido, pelo menos durante algum tempo. Vários novos dramaturgos brasileiros surgiram nos três ou quatro anos que se seguiram e nossa produção dramática se multiplicou, tornando-se por algum tempo hegemônica no palco do Ginásio. Nomes hoje desconhecidos, como Pinheiro Guimarães, Valentim José da Silveira Lopes, Francisco Manuel Álvares de Araújo, Constantino do Amaral Tavares e Maria Ribeiro, além dos já citados Sizenando Barreto Nabuco de Araújo e Aquiles Varejão, colaboraram para tornar esse momento um dos mais fecundos da história do teatro brasileiro. Machado, embora deslocado de sua função de crítico teatral depois da publicação de sua terceira “Revista Dramática”, acompanhou de perto todo o movimento nos palcos fluminenses e o registrou nos folhetins que escreveu para o *Diário*, entre outubro de 1861 e maio de 1862; para *O Futuro*, entre setembro de 1862 e julho de 1863; e novamente para o *Diário*, entre junho de 1864 e maio de 1865³⁹.

Esclareça-se que nesses folhetins, por força da própria natureza do gênero, Machado ocupou-se de assuntos diversos, o teatro entre eles. Logo, seus comen-

tários são às vezes mais curtos, às vezes mais longos, mas jamais desprovidos de importância. Eles nos permitem compreender melhor as suas idéias teatrais, e também acompanhar a própria evolução do teatro brasileiro no período.

Quanto ao primeiro ponto, que interessa mais de perto, pode-se dizer que o escritor manteve-se fiel aos princípios de imparcialidade e independência em relação às escolas literárias, julgando as peças, brasileiras ou não, a partir de critérios estéticos. Entre os exemplos que ilustram esse posicionamento pode ser citado o elogio à obra dramática de Victor Hugo, a propósito da encenação do drama *Angelo*, em janeiro de 1865. Para o crítico, os aplausos à peça não significavam um mérito do Romantismo, mas do próprio poeta, até porque “a escola romântica, que partilha ainda hoje com a realista o domínio do teatro, só tem produzido monstros informes”⁴⁰. A apreciação negativa dirige-se aos imitadores dos grandes mestres, que estragam o Romantismo oferecendo às companhias dramáticas “chusmas de composições” sem qualidade literária.

A imparcialidade e a independência de Machado não impediram que demonstrasse muitas vezes a simpatia pelos preceitos básicos do realismo teatral. Como vimos, aliás, em seu julgamento da peça de Quintino Bocaiúva. A preocupação com a moralidade aparece em muitos folhetins – e, podemos adiantar, também nos pareceres feitos para o Conservatório Dramático –, pois o crítico continua a considerar o teatro uma “escola de costumes”, utilizando largamente essa definição nos seus folhetins, ou outras equivalentes, como “pedra de toque da civilização” ou “uma tribuna e uma escola”. Como não dispunha de textos teóricos assinados por Dumas Filho ou Augier, tinha sempre à mão uma passagem do prefácio da *Lucrecia Borgia* de Victor Hugo, que conhecia desde os tempos d’*O Espelho* – citada parcialmente na “Revista de Teatros” de 10 de dezembro de 1859, conforme assinalado alguns passos atrás –, para fundamentar sua crença na função civilizadora e moralizadora do teatro. Ele a retoma no folhetim de 16 de dezembro de 1861 e a transcreve, para reafirmar seu ponto de vista:

O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana. Também o poeta tem cargos d’almas. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente dita, não exige tudo isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte⁴¹.

Mais importante para ampliar o nosso conhecimento das idéias teatrais de Machado é lembrar que essa citação foi feita a propósito de uma discussão travada com um intelectual da época, Macedo Soares, autor de dois artigos publicados no *Correio Mercantil*, intitulados “O Teatro, a Concorrência e o Governo”. O conselheiro do Império, ministro Souza Ramos, havia designado uma comissão para estudar os problemas do teatro – formada por Cardoso de Meneses e Sousa, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo –, e Macedo Soares, desejando participar da discussão, expôs suas idéias, entre as quais a de que o gover-

no não devia subsidiar companhias dramáticas e que o teatro devia submeter-se à “doutrina liberal da concorrência”. Machado, apesar da simpatia pelos liberais, com quem convivia no *Diário*, opôs-se firmemente a Macedo Soares. Citou Victor Hugo para demonstrar que o teatro não era uma “indústria”, que as peças não eram “mercadorias”, que o governo devia ter, sim, uma responsabilidade em relação à arte. “Criar no teatro uma escola de arte, de língua e de civilização não é obra de concorrência”, afirma, para em seguida sugerir as medidas que o governo deveria tomar para impulsionar o teatro no Brasil:

Uma legislação emanada da autoridade, a reunião dos melhores artistas, a escolha dos mestres de ensino, a criação de escolas elementares, onde se aprenda arte e língua, duas cousas muitas vezes ausentes de nossas cenas, a boa remuneração ao trabalho dos compositores, um júri de julgamento de peças, em boas bases, ficando extinto o conservatório, tudo isso sem descuidar-se na flutuação das receitas, tais são os fundamentos, não de um teatro-escola, mas do teatro, na sua acepção mais abstrata.

Menos de um ano depois, em setembro de 1862, Machado volta a discutir a situação do teatro nacional. Os pareceres da comissão nomeada por Souza Ramos não deram em nada, não se criou uma escola de teatro amparada pelo governo e as companhias dramáticas em atividade continuavam sem nenhum tipo de subvenção. Até mesmo João Caetano havia perdido a sua – ele que durante muitos anos havia tido esse benefício –, porque a comissão orçamentária para o ano de 1862-1863 julgou que a verba destinada ao S. Pedro de Alcântara, “longe de prestar a utilidade que se tem em vista, ela entorpece o desenvolvimento da arte, afastando a concorrência livre, primeira lei do trabalho”⁴².

Como se vê, a tese de Macedo Soares levou a melhor. Diante de tal situação, Machado lamenta o abandono em que “jaz” o teatro, mencionando as dificuldades que enfrentam as companhias dramáticas do Ginásio e do Ateneu Dramático e louvando os seus esforços. Ao final de sua argumentação, insiste que o trabalho fecundo dos artistas tem direito à atenção do governo: “as duas missões do teatro, a moral e a poética, demandam dos poderes superiores alento e iniciativa”.

Nos anos que se seguiram, Machado jamais abdicou dessa posição. Sempre que pôde, defendeu-a com os argumentos buscados em sua concepção de teatro. Para se ter uma idéia de como foi uma luta inglória, basta ler a crônica de 10 de janeiro de 1865, na qual ele reitera a necessidade de se criar no Brasil um “teatro normal”, isto é, uma companhia dramática administrada pelo governo, junto da qual funcionaria uma escola de formação de atores. Como o governo, segundo informa, já mantém uma academia de música e uma de pintura e estatuária, por que não sustentar também uma academia dramática?

As intervenções de Machado no debate cultural, como se vê, foram bastante abrangentes. Como crítico teatral e folhetinista, escreveu sobre a maior parte dos espetáculos teatrais entre setembro de 1859 e maio de 1865. Mais que isso, expôs com franqueza suas idéias sobre o teatro, os artistas que viu nos

palcos, a forma de organização das companhias dramáticas, além de reivindicar o tempo todo a melhoria das condições de trabalho para os artistas e a proteção do governo para a arte. Durante esse período, seu envolvimento com o teatro cresceu muito. Tornou-se comediógrafo – autor de *Hoje avental, amanhã luva, Descencantos, O caminho da porta, O protocolo, Quase ministro, As forcas caudinas* –, tradutor – *Montjoye*, de Octave Feuillet – e censor do Conservatório Dramático Brasileiro, atividade de leitor de teatro que nos interessa mais de perto.

O censor rigoroso

Machado emitiu dezesseis pareceres para o Conservatório Dramático, nos quais julgou dezessete peças⁴³. O primeiro, a 16 de março de 1862, o último, a 12 de março de 1864. É evidente que o convite para tornar-se censor foi uma decorrência de sua atividade jornalística, do reconhecimento público de sua capacidade intelectual.

O Conservatório, que existia desde 1843, tinha autoridade para permitir ou proibir as encenações das peças, com base nos pareceres exarados por seus membros. De acordo com o folheto que continha as instruções para os censores, os pareceres deviam se basear em duas disposições:

- Não devem aparecer na cena assuntos, nem expressões menos conformes com o decoro, os costumes, e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar, maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com a Sua Presença o espetáculo;
(*Aviso de 10 de Novembro de 1843*)
- O julgamento do Conservatório é obrigatório quando as obras censuradas pecarem contra a veneração à Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas, e contra a guarda da moral e decência pública. Nos casos, porém, em que as obras pecarem contra a castidade da língua, e aquela parte que é relativa à Ortoépia, deve-se notar os defeitos, mas não negar a licença.
(*Resol. Imperial de 28 de Agosto de 1845*)⁴⁴

Machado aceitou fazer parte do Conservatório, embora achasse, desde 1859, que a autoridade dos censores era muito limitada. No terceiro folheto que publicou n' *O Espelho*, sob o título “Idéias teatrais”, discorreu sobre as disposições acima transcritas e criticou duramente o que reza o último parágrafo da segunda disposição. Todo o seu artigo é uma crítica a essa limitação imposta ao censor, que na sua opinião devia julgar também o mérito literário das peças e, quando necessário, proibi-las de subir à cena com base nesse julgamento. O Conservatório Dramático, organizado apenas para cuidar das questões morais, desprezava a finalidade intelectual que deveria ter e não exercia a “função civilizadora” que se esperava de uma instituição amparada pelo governo imperial.

Esse folheto foi republicado com pequenas modificações no jornal *A Marmota*, de 13 de março de 1860. Era, na verdade, a primeira metade de um

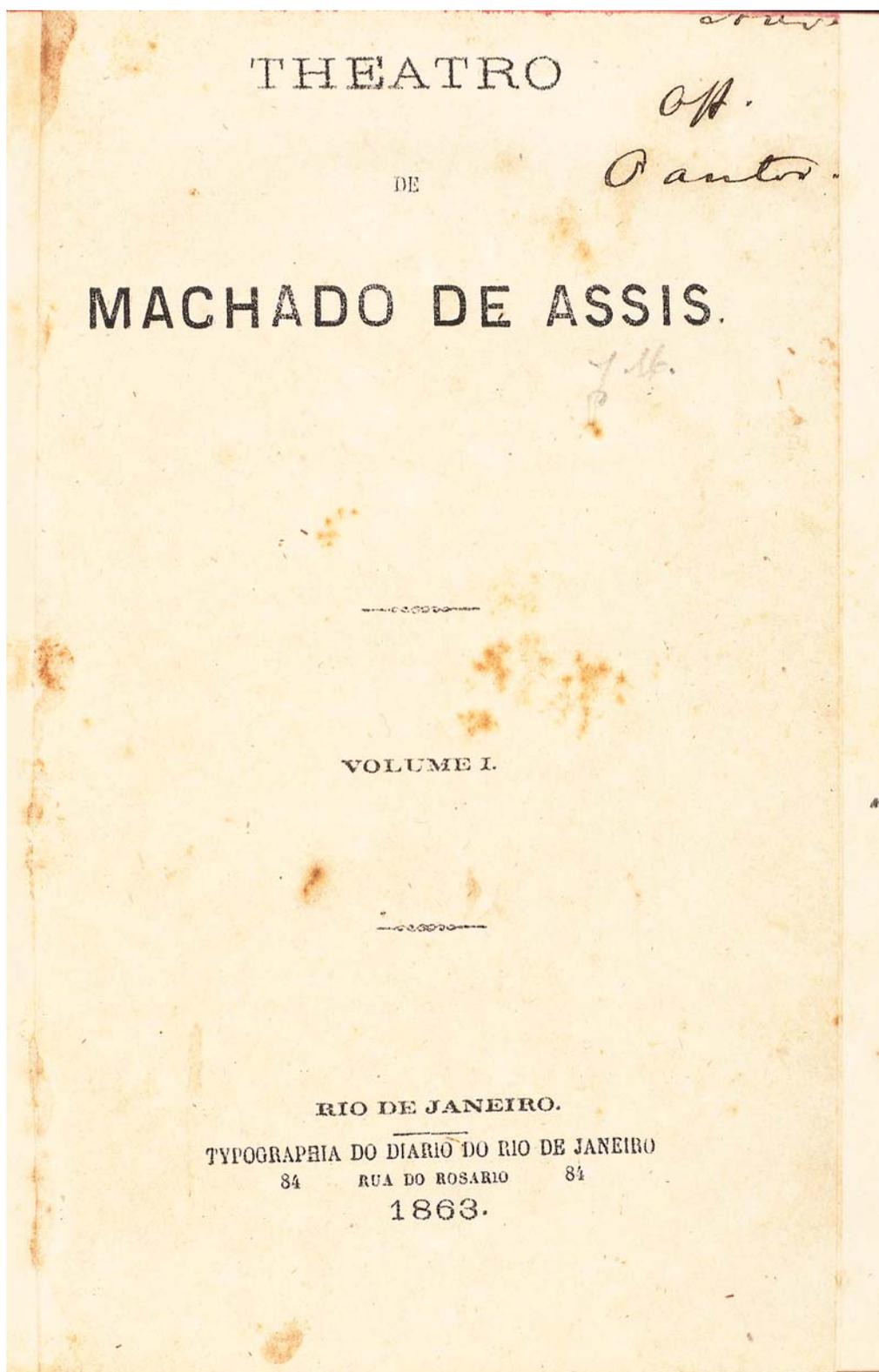
artigo, que teve seqüência no mesmo jornal, três dias depois. Machado reforça os argumentos em favor de uma reforma no Conservatório, no sentido de dar-lhe a autoridade de uma censura literária. Não quer que os censores se vejam obrigados a aprovar “as frioleiras mais insensatas que o teatro entendesse qualificar de composição dramática”. Quer que o Conservatório Dramático tenha o direito de “reprovar, e proibir por incapacidade intelectual”; que se torne um “tribunal de censura”, “uma muralha de inteligências às irrupções intempestivas que o capricho quisesse fazer no mundo da arte, às bacanais indecentes e parvas que ofendessem a dignidade do tablado”⁴⁵.

A posição de Machado pode parecer, hoje, extremamente autoritária. Até no tom enfático das suas palavras. Mas ele não estava sozinho na defesa da idéia de que o governo devia zelar pelo patrimônio artístico da nação. Além disso, ao postular maior autoridade para o Conservatório, quer vê-lo constituído por membros inteligentes e cultos, dar-lhe transparência com a divulgação dos pareceres devidamente assinados pelos censores. Tudo isso protegeria a platéia da má literatura, do mau teatro, além de propiciar o desenvolvimento da literatura dramática do país. Em resumo: “Um Conservatório ilustrado em absoluto, é uma garantia para o teatro, para a platéia e para a literatura”⁴⁶.

Ao assumir o posto de censor, em 1862, Machado encontrou o Conservatório com as antigas disposições. Nenhuma reforma havia sido feita. Com o que foi exposto acima, podemos então compreender melhor os seus pareceres, a indignação que tomava conta de sua pena quando devia liberar um texto teatral sem nenhuma qualidade artística. Para quem acreditava que o teatro devia ter “mérito literário” e “alta moralidade”, como vimos há pouco, o choque veio de imediato, ao ler a primeira peça que lhe enviou o Conservatório. Era uma tradução mal feita de um *vaudeville* francês, *Clermont ou a mulher do artista*, sem nome do autor ou do tradutor⁴⁷. Machado classificou-a como “uma dessas banalidades literárias que constituem por aí o repertório quase exclusivo dos nossos teatros”, uma dessas composições “sem a menor sombra de mérito, destinadas a perverter o gosto e a contrariar a verdadeira missão do teatro”. O arremate:

Sinto deveras ter de dar o meu assenso a esta composição porque entendo que contribuo para a perversão do gosto público e para a supressão daquelas regras que devem presidir ao teatro de um país de modo a torná-lo uma força de civilização. Mas como ela não peca contra os preceitos da nossa lei, não embaraçarei a exibição cênica de *Clermont ou a mulher do artista*, lavrando-lhe todavia condenação literária e obrigando pelas custas autor e tradutor⁴⁸.

Claro está que a peça não seria aprovada se o censor tivesse a autoridade da censura literária. A outra peça que mereceu o mesmo tipo de comentário foi a comédia *A caixa do marido e a charuteira da mulher*, assinada por J.P.B., que Machado acreditava ser uma tradução de alguma farsa francesa. Menos contundente, aprovou também a comédia-drama *O filho do erro*, de José Ricardo Pires de Almeida, apesar de considerá-la má literatura.



Folha de rosto de Theatro de Machado de Assis. Rio de Janeiro, 1863.

O censor rigoroso negou a licença a três peças, que considerou imorais. Não perdeu tempo com duas delas, resumindo em poucas linhas as condenações: a comédia *A mulher que o mundo respeita*, do português Veridiano Henrique dos Santos Carvalho, não passava de “baboseira”, e o drama *As conveniências*, original brasileiro de Quintino Francisco da Costa, era apenas “um feixe de incongruências”. Já o parecer sobre o drama *Os espinhos de uma flor*, de José Ricardo Pires de Almeida, é mais longo. Machado faz uma análise detida do enredo, aponta os aspectos que considera imorais e louva o esforço do jovem dramaturgo.

Em relação às demais peças aprovadas, há algumas que mereceram restrições e outras que foram francamente elogiadas. Entre as primeiras, *Finalmente*, comédia de Antônio Moutinho de Sousa; *Um casamento da época*, drama de Constantino do Amaral Tavares; *Mistérios sociais*, drama de Augusto César de Lacerda; *O anel de ferro*, drama apresentado sob o pseudônimo de Arcires⁴⁹; *As mulheres do palco*, comédia-drama sem o nome do autor; *Ao entrar na sociedade*, comédia de Luís Guimarães Júnior. As restrições feitas por Machado não suscitam muitos comentários. São em geral observações sobre defeitos nos diálogos ou na armação das cenas, incongruências no enredo, má caracterização dos personagens, algum pequeno deslize em relação à moral etc. Há porém um parecer que chamou a atenção de Eugênio Gomes, por trazer à tona um ponto de vista de Machado em relação à escravidão, algo raro em sua obra. Ao sugerir alteração da condição social do protagonista de *Mistérios sociais* – de escravo para homem livre – para adequar o enredo às “condições de uma sociedade como a nossa”, Machado teria mostrado “preconceito social” e agido “francamente com a sociedade intolerante de sua época”⁵⁰.

As peças aprovadas sem reservas foram *Os descarados* e *As leões pobres*, de Émile Augier; *Os íntimos* e *As garatujas*, de Victorien Sardou. O primeiro só poderia agradar a Machado, uma vez que se tratava de um dos principais dramaturgos do realismo teatral francês. Suas peças eram vitoriosas por uma simples razão:

Sempre que o poeta dramático limita-se à pintura singela do vício e da virtude, de maneira a inspirar, esta a simpatia, aquele o horror, sempre que na reprodução dos seus estudos tiver presente a idéia que o teatro é uma escola de costumes e que há na sala ouvidos castos e modestos que o ouvem, sempre que o poeta tiver feito esta observação, as suas obras sairão irreprensíveis no ponto de vista da moral⁵¹.

Esse era o caso específico de *As leões pobres*, que tinha alcance moral, mérito literário e “verdade nos caracteres e naturalidade nas situações”. Peças como essa, apesar do controvertido tema do adultério venal, deviam não apenas ser licenciadas, mas protegidas de censores intolerantes em relação ao realismo teatral, conclui o parecerista.

O mesmo tipo de elogio é feito a *Os íntimos*, comédia “altamente moral e altamente literária”⁵². Nessas duas características, a síntese do que Machado que-

ria encontrar nas peças de teatro: o cuidado formal e o conteúdo edificante. Como também julgava a qualidade da tradução, emitiu outro parecer sobre uma segunda tradução da comédia de Sardou, apresentada ao Conservatório pelo S. Pedro de Alcântara com o título *Os nossos íntimos*. Pesadas críticas foram feitas ao tradutor, que, tudo indica, não conhecia bem nem o francês nem o português. Por fim, o parecer sobre *As garatujas* traz uma informação importante. Machado confessa que já conhecia a peça pela leitura e que sabia de seu sucesso em Paris, porque “costumo a acompanhar o movimento dramático da França”⁵³.

Esse dado vem somar-se a todos os outros arrolados até aqui, reforçando a imagem do escritor que viveu intensamente o movimento teatral nos seus anos de formação, estudando a dramaturgia estrangeira e a brasileira, discutindo a situação do teatro no Brasil, estimulando as iniciativas sérias, censurando o que lhe parecia pernicioso, lutando sempre, enfim, pelo fortalecimento da nossa arte dramática.

Entre a literatura e o teatro

Em maio de 1865, como já vimos, Machado deixou de escrever o folheto semanal do *Diário do Rio de Janeiro*, atividade que o colocava em contato direto com o teatro, um dos assuntos que devia sempre comentar. Até o final desse ano, escreveu apenas três textos de crítica teatral: um, sobre a comédia *Os primeiros amores de Bocage*, de Mendes Leal, em forma de carta respeitosa, dirigida a José Feliciano de Castilho; os outros dois, a propósito de *Os suplícios de uma mulher*, de Dumas Filho e Émile de Girardin, drama que ele mesmo traduziu para o Ginásio Dramático.

Nesses três textos, Machado reafirma uma série de idéias que já conhecemos, mas em um deles há uma reflexão nova, relativa a uma questão que nos ocupou bastante. Vimos como ele sempre valorizou a moralidade nas peças francesas e brasileiras em suas análises, moralidade que estava vinculada à visão de mundo burguesa, ao comportamento do indivíduo em família e em sociedade, com base nos valores éticos dessa classe. Agora, ao elogiar o drama de Dumas Filho e Girardin, ele amplia o significado desse conceito, citando Mme. de Staël, para quem “uma obra é moral se a impressão que se recebe é favorável ao aperfeiçoamento da alma humana [...] A moralidade de uma obra consiste nos sentimentos que ela inspira”⁵⁴. Ou seja, ao aceitar essa definição, Machado supera a limitação que o conceito tinha quando o empregava para atacar a doutrina da “arte pela arte”. Ligar o conceito de obra moral ao aperfeiçoamento da natureza humana significa vencer o utilitarismo burguês. Tivesse entrado em contato com Mme. de Staël antes, provavelmente muitos dos julgamentos que fez teriam sido diferentes.

No ano de 1866, a atividade crítica de Machado dividiu-se nitidamente entre a literatura e o teatro. Quem se der ao trabalho de conferir a extensa produção do escritor no volume *Bibliografia de Machado de Assis*, de J. Galante de

Sousa, verá que, aos poucos, o crítico literário se sobrepõe ao crítico teatral. Na “Semana Literária” que passa a assinar no *Diário do Rio de Janeiro*, escreve sobre romances de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, poesia de Junqueira Freire e Fagundes Varela, antes de assinar quatro longos estudos teatrais, publicados entre os meses de fevereiro e maio.

O primeiro, intitulado “O Teatro nacional”, é mais um desses textos de intervenção no debate cultural, um balanço da situação do teatro no país. A diferença em relação aos anteriores, que já discutimos nas páginas precedentes, é que desta vez Machado tinha diante dos olhos uma nova realidade teatral. Ela foi se impondo aos poucos, ao mesmo tempo em que a comédia realista fazia sucesso no Ginásio Dramático. Um pequeno teatro criado em 1859, o Alcazar Lyrique, começou a oferecer um outro tipo de espetáculo, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres. O público, gradativamente, foi trocando as peças recheadas de preocupações literárias e edificantes pelas cançonetas, cenas cômicas, duetos cômicos e pequenos *vaudevilles* vindos diretamente de Paris, assim como as artistas, e apresentados em francês. O teatro como entretenimento minou o trabalho realizado pelos autores ligados ao Ginásio, ao mesmo tempo em que muitos desistiram da dramaturgia, pelas mais diversas razões, inclusive a decepção com os novos rumos que vinha tomando a vida teatral brasileira. O golpe de misericórdia sobre o chamado teatro sério veio em fevereiro de 1865, quando o Alcazar estreou a opereta *Orphée aux Enfers*, música de Offenbach, texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy. O sucesso foi extraordinário: a opereta ficou em cartaz durante o ano todo e a enorme afluência do público sinalizava para os empresários teatrais o caminho fácil para o lucro. A menos que fossem tomadas medidas para salvar o teatro de cunho literário, seus dias estavam contados.

É com esse quadro em mente que Machado abre o seu artigo:

Há uns bons trinta anos o *Misanthropo* e o *Tartufo* faziam as delícias da sociedade fluminense; hoje seria difícil *ressuscitar* as duas imortais comédias. Querá isto dizer que, abandonando os modelos clássicos, a estima do público favorece a reforma romântica ou a reforma realista? Também não; Molière, Victor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas platéias alguns espectadores; nada mais; que os poetas dramáticos, já desiludidos da cena, contemplem atentamente este fúnebre espetáculo; não os aconselhamos, mas é talvez agora que tinha cabimento a resolução do autor das *Asas de um Anjo* [de] quebrar a pena e fazer dos pedaços uma cruz⁵⁵.

A referência ao desabafo de Alencar, estampado no final de um artigo em que protestou contra a proibição imposta pela polícia a *As asas de um anjo*, em 1858, vem à mente de Machado como exemplo de atitude irada contra um abuso inaceitável ou uma situação artística deplorável. Estava apenas no começo o processo de substituição do teatro de cunho literário pelas formas mais popula-

res da opereta e da mágica em nossos palcos. E o crítico sensível, desgostoso em ver que o teatro estava perdendo as suas nobres funções de educar o público e aprimorar seu gosto artístico, não escondeu o pessimismo diante da situação, prevendo um futuro de “completa dissolução da arte”, se não fossem tomadas às medidas corretas para evitar o desastre iminente. Os sinais já estavam dados: depois das tragédias clássicas, dos dramas românticos e das comédias realistas, o teatro que se anunciava servia apenas “para desenfastiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento”.

Para Machado, a crise vivida pelo teatro brasileiro tinha apenas uma solução: a criação de um “teatro normal”, tese pela qual vinha se batendo há alguns anos. Aliás, ele retoma um argumento do folheto de 10 de janeiro de 1865, para reafirmar que a iniciativa dessa medida só podia ser tomada pelo governo: “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 público”.

O que há de interessante na seqüência do artigo é que Machado historia as iniciativas frustradas do passado, as propostas de reforma que ficaram no papel. Em particular, apresenta com alguns detalhes os dois pareceres da comissão formada pelo conselheiro Souza Ramos no final de 1861, à qual já nos referimos. Para ele, ainda era tempo de retomar o parecer assinado por José de Alencar e Cardoso de Meneses e Sousa e implementar as propostas sugeridas. A primeira delas, construir imediatamente “um edifício destinado à cena dramática e à ópera nacional”. Esse edifício, segundo o parecer, deveria se chamar “Comédia Brasileira”. Está claro que o nome inspira-se na *Comédie Française* parisiense, modelo de teatro subvencionado até hoje. A segunda proposta é a criação de um conservatório dramático, com uma função muito clara: julgar as peças que seriam encenadas no novo teatro em seus aspectos morais e literários. Machado, que desde 1859 se batia para que os censores tivessem essa autoridade, aplaudiu a idéia, ainda que o parecer reservasse para os outros teatros a censura puramente moral. Por fim, a terceira proposta previa que a “Comédia Brasileira” seria ocupada pela melhor companhia dramática que se organizasse e com a qual o governo faria um contrato para subsidiá-la.

Depois de tanto escrever sobre o assunto e de ver as propostas de reforma dramática serem seguidamente abandonadas, é curioso ver Machado terminar sua argumentação com esperanças de que algo vai ser feito. Ao mesmo tempo, anuncia que, enquanto a reforma não vem, fará alguns estudos dos nossos principais dramaturgos: “Será uma espécie de balanço do passado: a Comédia Brasileira iniciará uma nova era para a literatura”.

Infelizmente, as suas esperanças foram frustradas e os seus prognósticos não deram certo. O governo abandonou o teatro brasileiro à sua própria sorte e o resultado foi a derrocada completa da dramaturgia de cunho literário nos anos

que se seguiram⁵⁶. Os estudos sobre a dramaturgia de Gonçalves de Magalhães, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, escritos em seguida a “O Teatro nacional”, foram, por isso, a última expressão do “crítico de teatro que crê no teatro”. Claro que esporadicamente ele voltará a escrever sobre algum dramaturgo ou algum espetáculo ou algum artista. Mas jamais com as mesmas esperanças no futuro do teatro brasileiro e com o mesmo entusiasmo. Em compensação, esses estudos sobre a obra dramática dos três escritores são os seus melhores e mais completos textos críticos. O conhecimento profundo da matéria, a análise refletida dos aspectos formais, a interpretação arguta das idéias, o julgamento sem condescendência – eis algumas das suas qualidades mais evidentes.

Entre Alencar, Magalhães e Macedo, Machado tem nítida preferência pelas peças do primeiro. E a razão principal é que apenas nele o crítico enxerga a realização perfeita do que devem ser a dramaturgia e o dramaturgo:

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 elevadas⁵⁷.

Essas palavras foram escritas a propósito de *O demônio familiar*, uma comédia que retrata os costumes e que tem, para Machado, um extraordinário alcance social, ao fazer a crítica da escravidão doméstica. Talvez pensasse nisso ao escrever a expressão “idéias mais elevadas”, que poderia se aplicar também ao drama *Mãe*, a seu ver a melhor realização de Alencar. As conclusões de ambas as peças, afirma, “têm um caráter social que consolam a consciência”, pois, “sem saírem das condições da arte, mas pela própria pintura dos sentimentos e dos fatos, são um protesto contra a instituição do cativoiro”⁵⁸.

Perceba-se que Machado não valoriza as peças pelo conteúdo, mas pela forma. Não fosse assim, teria elogiado nos folhetins algumas outras obras que trataram da escravidão, como os dramas *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro, e *Haabás*, de Rodrigo Otávio de Oliveira Menezes. *O demônio familiar* e *Mãe* são textos bem arquitetados do ponto de vista da ação dramática e têm ainda outra qualidade que agrada ao crítico: funcionam pela impressão direta que causam no espectador, não pelo enxerto de diálogos demonstrativos e argumentativos.

Tudo isso que Machado vê em Alencar, não se encontra em Macedo. São muitas as restrições feitas a esse escritor e às duas peças em que ele seguiu o modelo da comédia realista, *Luxo e vaidade* e *Lusbela*: enredos complicados e incongruentes, má caracterização dos personagens, ação dramática dependendo do acaso, estilo apressado e principalmente excesso de oratória. A comparação com Alencar é inevitável:

Estando convencido de que o teatro corrige os costumes, entende o autor, e não se acha isolado neste conceito, que a correção deve operar-se pelos meios

oratórios e não pelos meios dramáticos ou cômicos. A moral do teatro, mesmo admitindo a teoria da correção dos costumes não é isso: os deveres e as paixões na poesia dramática não se traduzem por demonstração, mas por impressão. Quando o Sr. José de Alencar trouxe para a cena o grave assunto da escravidão, não fez inserir na sua peça largos e folgados raciocínios contra essa fatalidade social; imaginou uma situação, fazendo atuar nela os elementos poéticos que a natureza humana e o estado social lhe ofereciam; e concluiu esse drama comovente que toda a gente de gosto aplaudiu. Este e outros exemplos não devia esquecê-los o autor de *Luxo e vaidade*⁵⁹.

Machado diminuiu sua tolerância em relação ao *raisonneur*. Nos tempos d'*O Espelho* aceitava esse personagem de convenção, responsável pelas lições moralizadoras, como uma necessidade intrínseca à comédia realista. Agora, os critérios estéticos lhe permitem fazer a crítica que vimos acima e ao mesmo tempo elogiar *Cobé* e *O cego*, dois dramas românticos de Macedo. Em ambos, se há defeitos, há também uma construção dramática mais elaborada, que as torna superiores a *Luxo e vaidade* e *Lusbela*. Outro recuo em relação às posições do passado, sugerido na citação transcrita, diz respeito à crença na ação transformadora do teatro. No estudo sobre Alencar, Machado critica as ousadias de *As asas de um anjo*, peça que traz à cena o mundo da prostituição com uma dose de realismo um tanto forte. E condena exatamente a teoria que a teria ditado ao autor, ou seja, a de que, “pintando os costumes de uma classe parasita e especial, conseguir-se-ia melhorá-la e influir-lhe o sentimento do dever”⁶⁰. Para completar o seu raciocínio, o crítico compara a peça de Alencar aos seus modelos franceses, negando-lhes o alcance transformador no qual tanto acreditou quando foi um crítico militante:

Pondo de parte esta questão da correção dos costumes por meio do teatro, coisa duvidosa para muita gente, perguntaremos simplesmente se há quem acredite que as *Mulheres de mármore*, o *Mundo equívoco*, o *Casamento de Olímpia* e as *Asas de um anjo* chegassem a corrigir uma das Marias e das Paulinas da atualidade. A nossa resposta é negativa; e se as obras não serviam ao fim proposto, serviriam acaso de aviso à sociedade honesta? Também não, pela razão simples de que a pintura do vício nessas peças (exceção feita das *Asas de um anjo*) é feita com todas as cores brilhantes, que seduzem, que atenuam, que fazem quase do vício um resvalamento reparável⁶¹.

Como se vê, a comédia realista não fica incólume ao novo olhar de Machado. O que ele quer do teatro, nessa altura, é a “moralidade” como a concebe Mme. de Staël. Daí a valorização de *Mãe*, por exemplo, como “um estudo profundo do coração humano”⁶². Ou os termos mais elásticos com os quais passa a conceber a comédia: “a naturalidade das situações, a verdade das fisionomias, a observação dos costumes”⁶³. Utilizando-os para apreciar *A torre em concurso*, de Macedo, lamenta que o autor tenha se afastado do domínio da alta comédia e que tenha preferido o caminho do burlesco e da sátira. Neste particular, Machado não mudou nada em relação aos primeiros textos críticos. Ao longo dos anos

jamais aceitou os recursos do chamado baixo cômico, que lhe pareceram sempre de mau gosto. É isso que explica a ausência de Martins Pena nesse “balanço” do teatro brasileiro de seu tempo. Para ele, apesar de talentoso, o autor de *O noviço* não se serviu dos “modelos mais estimados” da comédia, limitando-se à reprodução das farsas portuguesas. É no estudo das peças de Alencar que se encontra essa breve menção a Pena, na qual o crítico se deixa levar por um preconceito típico da época em que escreveu sobre teatro. Ressalvemos que outros intelectuais compartilhavam com ele a idéia da suposta superioridade da alta comédia em relação às formas mais populares do cômico. A propósito, em mais de um folhetim Machado expôs essa idéia, lembrando, e concordando com a tradição clássica, que a grandeza de Molière se devia a peças do tipo *O misantropo* ou *O avaro*, e não às caracterizações de Scapin ou de Pourceaugnac.

Ao equívoco de deixar de lado as comédias de Pena somou-se mais um: o de considerar Gonçalves de Magalhães isoladamente como o fundador do teatro brasileiro. A historiografia posterior corrigiu essa injustiça e recolocou o comediógrafo em seu devido lugar. Ambos os autores e mais o ator João Caetano passaram a dividir esse papel histórico. Quanto ao texto de Machado sobre a obra dramática de Magalhães, não precisamos nos alongar. Se os primeiros parágrafos ressaltam justamente o pioneirismo do escritor que escreveu a primeira tragédia de assunto nacional, *Antônio José ou o poeta e a inquisição*, nos demais abundam as restrições. Basta dizer que Machado não lhe reconhece o talento dramático, considerando-o um poeta que não deu certo no teatro. O excesso de lirismo, a oratória dos versos, a hesitação entre o Romantismo e o Classicismo, a frieza e a ausência de paixão em suas duas tragédias – a segunda intitula-se *Olgiato* – são defeitos que o crítico aponta com rigor. Apenas o quinto ato de *Antônio José* merece elogios por ter a capacidade de comover o espectador.

Ao estudo das obras dramáticas de Alencar, Macedo e Magalhães seguiu-se o silêncio do crítico teatral. De maio a dezembro de 1866 foi o crítico literário que se fez ouvir, em textos sobre a poesia de Álvares de Azevedo e Araújo Porto-Alegre, entre outros. O ano de 1867 não registra nenhuma intervenção crítica do escritor e só em fevereiro de 1868 ele volta a escrever sobre teatro, especificamente sobre o drama *Gonzaga ou a revolução e Minas*, de Castro Alves, na carta endereçada a Alencar e referida no início deste estudo. Nos anos seguintes, o interesse pelo teatro diminui ainda mais. Em 1869 ele ainda se anima a comentar em quatro folhetins os espetáculos da grande atriz italiana Adelaide Ristori. Mas com o casamento a 12 de novembro desse ano, seu ritmo de vida se transforma e o recolhimento será propício à redação de contos e romances. Nessa nova fase da sua existência o teatro terá uma importância, em geral, secundária. Mas jamais estará de todo ausente nas suas melhores obras. Machado escreve vários contos utilizando a forma dramática e seus notáveis diálogos nos romances são o resultado natural de um longo aprendizado das regras do gênero. Como não é nossa intenção ir além do perfil já traçado do leitor e crítico de teatro, terminemos

apontando mais um provável benefício que essa atividade trouxe para as obras da sua maturidade. Não teria sido a reflexão contínua sobre o teatro que o levou a uma percepção da vida social como espetáculo? Leitor de Shakespeare, não teria aprendido com ele que o mundo é um palco no qual homens e mulheres são apenas atores?

Notas

- 1 Machado de Assis, *Correspondência*, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, p. 21.
- 2 *Idem*, p. 22.
- 3 Machado de Assis, “Idéias vagas – a comédia moderna”, em Jean-Michel Massa (org.), *Dispersos de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1965, p. 31. (cf. artigo na íntegra, pp. 31-33).
- 4 Ao escrever sobre *A dama das camélias*, em janeiro de 1860, Machado utilizou a mesma imagem que aparece nas palavras “o amor no coração da mulher perdida, como a pérola no lodo do mar”. Eis como ele inicia o folhetim publicado em *O espelho*: “*A dama das camélias* sustenta no meio da sociedade este princípio de que a pérola do amor pode ser encontrada, rara embora, no coração da mulher perdida”. Mais à frente, acrescenta que “são raras essas almas do lodo que podem conter a pérola dos afetos supremos, mas há-as” (Cf. “Revista de teatros”, em João Roberto Faria, *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2001, pp. 505-509).
- 5 Jean-Michel Massa, em seu minucioso *A juventude de Machado de Assis* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, trad. de Marco Aurélio de Moura Matos), escreve sobre as amizades literárias de Machado, nascidas em torno do jornal *Marmota Fluminense* e da Sociedade Petalógica, que funcionava na loja de Paula Brito. Fora desse grupo, entre junho de 1856 e abril de 1858, ainda segundo o biógrafo, Machado ligou-se a vários intelectuais portugueses, como Antônio Feliciano de Castilho e Ernesto Cibrão, e a brasileiros como Bernardo Guimarães e Quintino Bocaiúva. Os laços com este último estreitaram-se nos anos seguintes. Foi Quintino quem convidou Machado para trabalhar no *Diário do Rio de Janeiro*, no início de 1860. Machado, por sua vez, pediu a Quintino o prefácio para a publicação das comédias *Caminho da porta* e *O protocolo*, em 1863.
- 6 Quintino Bocaiúva, *Estudos críticos e literários; lance d’olhos sobre a comédia e sua crítica*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1858, p.14.
- 7 Horácio, “Arte poética”, em Aristóteles, Horácio, Longino, *A poética clássica*, introdução de Roberto Brandão e tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1981, p. 65.
- 8 José de Alencar, “A comédia brasileira”, em João Roberto Faria, *op. cit.*, pp. 467-473.
- 9 Machado de Assis, *Crônicas*, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, vol. 21, p. 281.
- 10 Machado de Assis, *op. cit.*, 1973, vol. 3, pp. 785-789.

- 11 Machado de Assis, *Crítica teatral*, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, vol. 30, p. 37.
- 12 *Idem*, pp. 58-59.
- 13 *Idem*, pp. 98-100.
- 14 *Idem*, pp. 112-113.
- 15 *Idem*, p. 133.
- 16 *Idem*, p. 40.
- 17 *Idem*, p. 30.
- 18 *Idem*, p. 49.
- 19 *Idem*, p. 91
- 20 *Idem*, p. 132.
- 21 Alexandre Dumas Fils, *Théâtre complet*, III, Paris, 1868, *apud* Jean-Michel Massa, *op. cit.*, pp. 289-290.
- 22 Machado de Assis, *op. cit.*, 1951, p. 74.
- 23 *Idem*, p. 132.
- 24 *Idem*, p. 66.
- 25 *Idem*, p. 43.
- 26 *Idem*, p. 157
- 27 *Idem*, p. 45.
- 28 Machado de Assis, “Revista de teatros”, em João Roberto Faria, *op. cit.*, p. 507.
- 29 Os dois estudiosos são Vicente de Paulo Vicente de Azevedo e Raimundo Magalhães Jr. Cf. R. Magalhães Jr., *op. cit.*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, vol.1, pp.115-127, e Jean-Michel Massa, *op. cit.*, p. 245.
- 30 Machado de Assis, *Crítica teatral*, *op. cit.*, p. 45.
- 31 Cf. J. Galante de Sousa, *Bibliografia de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, MEC/ INL, 1955, pp.334-344.
- 32 Machado de Assis, *op. cit.*, 1951, p.159.
- 33 *Idem*, p.160.
- 34 Em meu estudo “Retrato de um republicano quando jovem” (*Revista USP*, set.-out.-nov. 1989, p. 70), escrevi sobre o assunto:
“Nos seus primeiros folhetins, preocupado em sistematizar o próprio pensamento, Quintino Bocaiúva procurou definir os princípios, os deveres e a missão do crítico, visando superar a velha dicotomia entre o louvor absoluto e a mordacidade, que a seu ver caracterizava a prática de muitos folhetinistas.
O crítico, dizia, deve ser independente, imparcial e honesto. Mas sua independência requer critérios, assim como a imparcialidade deve abolir as prevenções e os preconceitos, para tornar-se sinônimo de justiça. A honestidade, por sua vez, significa que ao julgar as obras o crítico deve consultar apenas a sua consciência, ‘não pedir

conselho senão a seu próprio espírito, à sua razão, ao seu estudo, e depois lavar seu juízo, sua sentença, alheio a interesses e afeições'. O crítico também pode ser severo, mas não grosseiro. A delicadeza deve ser uma das suas qualidades ao apontar as deficiências de um escritor qualquer. A crítica, enfim, é uma 'arte difícil', uma 'manifestação leal da consciência', uma 'pronúncia refletida e independente de um juízo esclarecido sobre um motivo qualquer', uma 'apreciação severa e reta do merecimento das obras, que tem por missão esclarecer e corrigir, e por dever a franqueza e a imparcialidade'.

Quintino Bocaiúva desenvolveu essas idéias em três folhetins e incluiu-as nos dois primeiros capítulos do seu *Estudos críticos e literários*. O que me leva a comentá-las é a possibilidade de que tenham exercido uma larga influência sobre o espírito do jovem Machado de Assis, fato até hoje não estabelecido pelos melhores biógrafos do nosso maior escritor. Três anos mais moço, amigo e admirador de Quintino Bocaiúva, Machado professou os mesmos princípios éticos de independência, imparcialidade e honestidade, quando exerceu a crítica teatral n' *O Espelho*, em 1859, e no *Diário do Rio de Janeiro*, a partir de 1860. Mas é no conhecido artigo 'O ideal do crítico', de 1865, que sistematiza sua própria 'ética da crítica', em termos visivelmente próximos dos utilizados por Quintino Bocaiúva. Se o leitor quiser conferir, verá que Machado também acha a crítica uma tarefa difícil, que requer competência para tornar-se um diálogo fecundo com a criação. Além disso, a crítica deve ser sincera e exprimir a convicção do crítico, não seus ódios, simpatias ou interesses. É uma manifestação da consciência, e, como tal, deve ter estas qualidades: coerência, independência, imparcialidade, tolerância, urbanidade e franqueza sem aspereza.

A verdade é que foram muito estreitas as relações entre os dois escritores. Não é improvável, portanto, que durante algum tempo tenha havido uma ascendência de Quintino Bocaiúva sobre Machado".

35 Machado de Assis, *op. cit.*, 1951, p. 162.

36 *Idem*, pp. 179-180.

37 *Idem*, p. 182.

38 *Idem*, pp. 185-186.

39 Os editores da obra de Machado de Assis publicada pela Jackson incluíram no volume 20 as crônicas que o escritor teria escrito para a *Semana Ilustrada*, entre 1861 e 1864. Como advertem que os textos reunidos sob a rubrica "Crônica do Dr. Semana" tiveram vários colaboradores e que escolheram os que, "pelo estilo, pareceram" de Machado, optamos por não levá-los em conta neste trabalho, considerando que pode haver engano na atribuição da autoria de alguns deles.

40 Machado de Assis, *Crônicas*, vol. 21, p. 310.

41 Machado de Assis, *Crônicas*, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, vol. 20, pp. 99-100.

42 Cf. Décio de Almeida Prado, *João Caetano*, Perspectiva/Edusp, 1972, p. 175.

43 Os pareceres foram encontrados em 1952 por Eugênio Gomes. A *Revista do Livro* publicou-os no número 1/2 de junho de 1956.

44 Cf. fac-símile do parecer dado por Machado de Assis para a comédia *Os íntimos*, de

- Victorien Sardou, em “Pareceres emitidos por Machado de Assis”, *Revista do Livro*, número 1/2, jun. 1956, p. 182.
- 45 Machado de Assis, “O conservatório dramático”, em João Roberto Faria, *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, *op. cit.*, pp. 501-502.
- 46 *Idem*, p. 503.
- 47 J. Galante de Sousa, no artigo “Machado de Assis, censor dramático” (*Revista do Livro*, número 3/4, dez. 1956, p. 86), revela apenas a autoria: Scribe e Louis-Émile Vanderburch.
- 48 “Pareceres emitidos por Machado de Assis”, pp. 178-179.
- 49 Cf. J. Galante de Sousa, “Machado de Assis, censor dramático”, *op. cit.*, p. 91.
- 50 Cf. Eugênio Gomes, “Machado de Assis, censor dramático”, em *Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958, pp. 14-15.
- 51 “Pareceres emitidos por Machado de Assis”, p. 188.
- 52 *Idem*, p. 184
- 53 *Idem*, p. 186.
- 54 Machado de Assis, “Crítica teatral”, em *Teatro*, Rio de Janeiro, Jackson, vol. 21, p. 476.
- 55 *Op. cit.*, *Crítica teatral*, pp. 205-206.
- 56 Acrescente-se que a enorme decepção com os rumos do teatro, a partir de 1865 e 1866, contribuiu decisivamente para o seu afastamento da atividade de crítico teatral. Num outro balanço que fez da literatura brasileira, em 1873, foi ainda mais duro em seu julgamento. Ao se referir ao teatro, afirmou: “Esta parte pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores?” (Cf. “Instinto de Nacionalidade”, em *Crítica literária*, São Paulo, Jackson, 1951, vol. 29, pp. 150).
- 57 *Idem*, pp. 231-232.
- 58 *Idem*, p. 236.
- 59 *Idem*, pp. 257-258.
- 60 *Idem*, p. 241.
- 61 *Idem*, pp. 241-242.
- 62 *Idem*, p. 246.
- 63 *Idem*, p. 277.

RESUMO – O PRESENTE estudo tem como objetivo principal traçar o perfil de Machado de Assis enquanto leitor e crítico de teatro. Para tanto, primeiramente situa-o no contexto teatral dos anos de 1850 e 1860 do século XIX, quando entraram em choque, nos palcos do Rio de Janeiro, a estética romântica e a realista. Depois, acompanha sua extensa produção jornalística, na qual se notabilizou como crítico teatral e folhetinista, detendo-se também na atividade de censor do Conservatório Dramático Brasileiro que o escritor exerceu por algum tempo. Ao acompanhar o percurso intelectual de Machado, em sua juventude literária, procuramos analisar, compreender e explicar suas idéias em relação à arte dramática e ao teatro brasileiro.

ABSTRACT – THIS ESSAY aims to draw a profile of Machado de Assis as a reader and critic of theatrical works. We begin by observing Assis in the theatrical milieu of the 1850s and 1860s, the time of the onslaught between the Romantic and Realist aesthetics in the stages of Rio de Janeiro. We then view his extensive production as journalist, when he distinguished himself as a drama critic and writer of feuilletons, and also his activity as censor of the Brazilian Drama Conservatoire, a post he held for a short period. By following Assis' intellectual journey during his literary youth, we have attempted to analyze, understand and explain his ideas toward the dramatic arts in general and the Brazilian theater in particular.

João Roberto Faria é professor-titular de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, onde concluiu o mestrado, o doutorado e a livre-docência. Entre 1991 e 1993, fez pós-doutorado no Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain, em Paris. No primeiro semestre de 2000, foi Tinker Visiting Professor na Universidade do Wisconsin, em Madison, Estados Unidos. É pesquisador do CNPq e autor dos seguintes livros: *José de Alencar e o Teatro* (São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1987); *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865* (São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1993); *O Teatro na Estante* (São Paulo, Ateliê Editorial, 1998) e *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil* (São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2001).

Texto recebido e aceito para publicação em 7 de julho de 2004.