

ALGUNS ASPECTOS DE METALINGUAGEM NO TEATRO DE MACHADO DE ASSIS

Anco Márcio Tenório VIEIRA*

Resumo: As peças de Machado de Assis são estruturadas de maneira que a substância de expressão está não somente subordinada à forma dramática, mas "dialogando" criticamente com esta, ou vice-versa. Assim, ora os aspectos formais estão afinados com o modo *como* o autor quer abordar e construir sua história, ora a forma e o conteúdo são, ao mesmo tempo, ironizados ou colocados em questão pelos personagens.

Palavras-chave: Machado de Assis; dramaturgia; metalinguagem; ironia; sátira.

Abstract: The plays by Machado de Assis are shaped so that the expression essence is not only subordinated to the dramatic form, but critically "dialogues" with form itself, or vice versa. The formal features, then, either agree with the way the author intends to handle and build his story, or both form and content are simultaneously treated ironically or challenged by the characters.

Keywords: Machado de Assis; Dramaturgy; Metadiscourse; Irony; Satire.

I

Entre a segunda metade dos anos cinquenta e fins da década de sessenta dos oitocentos, os gêneros mais cultivados por Machado de Assis foram o conto, o teatro e a crítica teatral. Mesmo depois de direcionar suas atividades literárias quase que somente para o romance e o conto (onde se registram suas obras mais relevantes e estudadas), Machado não renunciou à crítica teatral e à arte dramática. Basta observar que entre 1870 e 1906, ainda que de forma irregular e pouco sistemática, ele publicou ensaios, artigos e crônicas comentando a vida teatral na Corte; escreveu nove peças (o que soma uma obra a cada quatro anos); e fez várias traduções de comédias estrangeiras. Enfim, entre os anos de 1857 (quando compôs *A Ópera das Janelas*) e 1906 (ano da publicação de *Lição de botânica*), Machado escreveu vinte e seis peças, traduziu outras dezesseis obras da dramaturgia universal (embora duas, no que se refere à autoria, sejam questionadas) e lhe foram atribuídas a coautoria de mais duas, totalizando quarenta e quatro obras para o teatro em um período de quarenta e nove anos. Sem esquecermos que entre março de 1862 e março de 1864, foi nomeado membro do Conservatório Dramático Brasileiro, tornando-se censor dessa Instituição.¹

Contudo, o que nos leva a estudar a produção teatral de Machado de Assis não é a abundância do material, por si só merecedor de atenção, mas a relevância

¹ Sobre o Machado de Assis crítico teatral e censor de teatro, ver Jean-Michel Massa (1971, p.330-339), J. Galante de Sousa (1956, p.83-92), João Roberto Faria (1993, p.151-158), e Anco Márcio Tenório Vieira (1995, p.182-194) (1998, p. 37-51).

que assume o teatro no conjunto da sua obra. Se estudarmos os pressupostos estéticos e morais que, entre 1856 e 1879, balizaram o crítico teatral, o crítico literário, e o dramaturgo Machado de Assis, entenderemos melhor como se processou o seu nem sempre fácil aprendizado de homem de letras e, por sua vez, como ele foi erigindo passo a passo a sua obra romanesca inaugurada em 1872. Observe-se que são constantes nos seus romances, contos e crônicas as referências teatrais: tanto no modo de estruturar e compor o ambiente, a organização dos diálogos e dos personagens, quanto nas inúmeras passagens em que o teatro é utilizado como pano de fundo às narrativas e estórias, como nos capítulos "Otelo", em *Dom Casmurro*, e "Paz", em *Esau e Jacó*, ou nos contos "Uma por outra", "Confissões de uma viúva moça", "Uma noite", entre tantos outros tantos exemplos que poderíamos aqui enumerar.²

Na análise do teatro de Machado de Assis (ou melhor, das cinco das oito peças que nos chegaram da década de sessenta dos oitocentos e aqui selecionadas para análise: *Hoje avental, amanhã luva; Desencantos; O caminho da porta; O protocolo e Os deuses de casaca*) reconhecemos, grosso modo, por parte do autor, duas linhas de reflexões críticas que vão coexistir no desenvolvimento da sua obra ulterior.

A primeira, prende-se ao modo específico com que aborda as questões do seu tempo, como a insurgente urbanização das principais cidades do país (em particular, o Rio de Janeiro) e, por desdobramento, o lento – porém, contínuo –, aburguesamento e afrancesamento de uma sociedade – a brasileira – que predominantemente continuava assentada em bases agrárias e na força do trabalho escravo. Esse aburguesamento, firmado a partir de meados do século XIX, foi denominado muito apropriadamente por Gilberto Freyre (1985) de reeuropeização do Brasil.

A segunda linha de reflexão crítica é o processo de verticalização e decifração *da e sobre* a linguagem que, no decorrer dessas peças, Machado vai desenvolvendo sobre seu objeto artístico: o teatro – ora rejeitando os excessos das abstrações e da subjetividade criadora do Romantismo (assim como os pressupostos românticos que fundamentam o conceito de teatro nacional), ora rompendo com as amarras do que Luís Costa Lima (1981, p. 58) define como o "[...] mundo *perceptualmente tematizado*" da poética realista. Essa posição crítica à linguagem teatral e às concepções estéticas que lhe são contemporâneas se dá, em parte, por

² Sobre a presença constante do teatro na obra ficcional de Machado de Assis, ver o ensaio de João Roberto Faria (1991, p. 161-166). Neste trabalho, Faria estuda o conto de Machado de Assis "Singular ocorrência", publicado em 1883, e sua intertextualidade explícita com três peças teatrais do repertório francês: *A Dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho; *O Casamento de Olímpia*, de Emile Augier; e *Janto com minha mãe*, de Lambert Thiboust e Adrien Decourcelle". Ver ainda Jean-Michel Massa (op. cit.). Sobre a dramaturgia de Machado de Assis pouco se escreveu. Entre esses raros textos, indicamos os ensaios de Keith H. Brower (1984, p. 21-25); João Roberto Farias (2001); Sábado Magaldi (s/d., p. 116-129); Gilda Melo e Souza (1980, p. 117-122); Valdemar de Oliveira (1967, p. 29-55); Joel Pontes (1960); Maria Augusta H. W. Ribeiro e Jacó Guinsburg (1992, p. 193-201); Orris Soares (1939, p. 55-62); Cecília Loyola (1997), Eliane Fernanda C. Ferreira (1998) e Helena Tornquist (2002).

reconhecer a importância (tanto literária quanto intelectual e moral) dos teatrólogos que o precederam, isto é, os comediógrafos e trágicos da Grécia Clássica e os dos séculos XVII e XVIII, mas também, e principalmente, por entender "[...] que o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática" (ASSIS, 1955, p. 146, v. 30).

Neste ensaio, iremos nos debruçar sobre o *como* Machado, através da análise do discurso, das escolas estéticas então vigentes e dos caracteres dos personagens, vai processando e perfazendo no seu teatro o lento e difícil trabalho de reflexão da linguagem dramática.

II

Tanto as formas dramáticas quanto as substâncias de expressão têm tratamentos equivalentes no teatro de Machado de Assis, embora ele defendesse nos ensaios de crítica teatral que se um desses aspectos tivesse que ser ressaltado, que fosse o da forma dramática e não as suas substâncias de expressão:

Julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e à religião, não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua. [...]

Julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação (ASSIS, 1955, p. 22-23, v. 30).

Suas peças são estruturadas de maneira que a substância de expressão está não somente subordinada à forma dramática, mas "dialogando" criticamente com esta, ou vice-versa. Assim, ora os aspectos formais estão afinados com o modo como o autor quer abordar e construir sua estória, ora a forma e o conteúdo são, ao mesmo tempo, ironizados ou colocados em questão pelos personagens. Ou seja, nesse diálogo regido pela forma dramática, Machado começa a incorporar aquele que será o principal traço da sua obra madura: a veia satírica de tradição luciânica. No caso, a paródia aos temas clássicos, o espírito jocoso ao misturar discursos distintos e a urdidura de estilos literários diversos.

Este diálogo/conflito entre substância de expressão e forma dramática torna-se mais relevante quando sabemos que quatro das cinco peças aqui estudadas versam sobre uma mesma temática: a amorosa.³ A variação sobre um mesmo tema

³ *Hoje avental, amanhã luva* fala de um rico fazendeiro, Durval, que depois de dois anos ausente da Corte volta para reencontrar uma antiga paixão, Sofia de Melo. Em casa desta, revê Rosinha, misto de agregada e dama de companhia, que articula um plano, e usa de todos os meios para conquistar Durval (que sempre tentou esconder sua queda amorosa por ela) e afastá-lo de Sofia. A estória termina com Rosinha vitoriosa em seus objetivos. *Desencantos* narra a vida de uma viúva, Clara de Souza, que é galanteada por dois pretendentes: Luís de Melo (de espírito romântico) e Pedro Alves (um burguês racionalista). Ela se decide por Pedro Alves. Preterido e sem mais motivo para permanecer no Rio de Janeiro, Luís de Melo viaja pelo Oriente como forma de esquecer seus

– no caso, a conquista do amor feminino pela sedução ou pela tentativa de sedução masculina – foi, salvo engano, o caminho encontrado por Machado para colocar à margem das suas preocupações as diversidades temáticas e, particularmente, só se deter nos elementos estruturais da obra, ou melhor, no que vem a constituir em si a linguagem dramática. Descrever um mesmo objeto no decorrer dessas cinco peças, alterando apenas a sua estrutura formal, interferindo somente na sua composição narrativa e estrutural, denota que o mais importante para este autor não é o *que* está sendo dito, mas o *como* está sendo dito.

Dentro deste pressuposto, onde prevalece antes o *como* dizer e menos o *que* dizer, Machado, tratando das principais questões sociais e intelectuais do seu tempo, vai, através da linguagem teatral, perseguir e registrar muito ao seu modo o ambiente de artificialidade em que vivia a insurgente burguesia urbana do Brasil à época. Essa artificialidade se fazia presente não apenas nos hábitos de vida dos membros dessa classe social, mas se estendia também ao seu discurso (seja ele estético, político ou moral); e é este discurso artificial e artificioso que Machado, sutilmente e de várias formas, denuncia ou expõe ao longo das suas comédias. As cenas são ordenadas dentro de um jogo estilístico que permite aos personagens assumirem várias linguagens, se auto-criticarem ou mesmo se criticarem mutuamente de maneira irônica e debochada. É assim em *Hoje avental, amanhã luva*, obra que, em linhas gerais, encerra – ainda que timidamente — muitos dos recursos formais do chamado teatro realista (um exemplo é a maneira fria e calculista como os dois principais personagens da peça, Durval e Rosinha, na busca de alcançar seus objetivos, fingem um para o outro sobre suas reais intenções e sentimentos), embora não falem cenas em que os personagens usem da sintaxe romântica para ressaltar, caricaturalmente o espírito "simplório" que marca essa Escola estética, como podemos observar neste diálogo entre Durval e Rosinha:

DURVAL (*Pegando-lhe na mão.*) - Mal sabes que tens as mãos, como as de uma romana; parecem calçadas de luva, se é que uma luva pode ter estas veias azuis como rajadas de mármore.

ROSINHA (*À parte.*) - Ah! hein!

DURVAL - E esses olhos de Helena!

ROSINHA - Ora!

DURVAL - E estes braços de Cleópatra!

ROSINHA (*À parte.*) - Bonito!

DURVAL - Apre! Queres que esgote a história?

desencantos amorosos. Cinco anos depois, retorna à Corte, visita o casal Clara e Pedro Alves (este agora deputado), e se apaixona pela filha (de mesmo nome) que Clara teve do primeiro matrimônio. A peça chega ao término com ele pedindo a mão da filha de Clara em casamento. *O caminho da porta* conta a estória de uma viúva, Carlota, que recebe o galanteio de três homens: doutor Cornélio, Valentim e Inocêncio. Constantemente desdenhados por ela, os seus três pretendentes, um a um, abandonam-na. *O protocolo* é a estória de um ciúme, ou melhor, de um desentendimento entre dois jovens em lua-de-mel, Pinheiro e Elisa. Um amigo da família, Venâncio, sabedor dos problemas conjugais do casal, tenta tirar proveito da situação e passa a galantear Elisa. Esclarecidos todos os equívocos, dá-se a reconciliação dos recém-casados (feita pela prima Lulu), e Venâncio é expulso do convívio do casal.

ROSINHA - Oh! não!(TC, 36).⁴

Diante da reação da sua interlocutora para com sua eloquência ("tens as mãos, como as de uma romana"), Durval sente-se levado a dar prosseguimento a verve loquaz, e a compara aos grandes mitos da história (tão ao gosto romântico) e da mitologia grega (como apreciavam os neoclássicos). A miscelânea de citações e de gostos estéticos coloca à mostra os meandros e as sutilidades do discurso e da oratória no Brasil oitocentista: o argumento retórico e persuasivo – a chamada *cultura auditiva* – em detrimento do convencimento racional e do raciocínio demonstrativo lógico.⁵ No entanto, Durval atribui as suas frases cheias de ornatos empolados e de manual beletrista – e será através desse fraseado que ele, ao longo da peça, irá tecer seu discurso amoroso – a um "costume da mocidade":

DURVAL - Cresce com os anos o meu amor; e o amor é como o vinho do Porto: quanto mais velho, melhor. Mas tu! Tens mudado muito, mas como mudam as flores em botão: ficando mais bela.

ROSINHA - Sempre amável, Senhor Durval.

DURVAL - Costume da mocidade. (*Quer dar-lhe um beijo.*)

ROSINHA (*Fugindo e com severidade*) - Senhor, Durval!...(TC, 24).

Na verdade, as intenções de Durval — embora encobertas por uma explícita eloquência ornamentada, um fraseado romântico, solto — pouco ou nada têm, como se poderia crer, de sonhadora ou de ingênua (o que o aproxima da maneira de pensar e de agir dos personagens realistas). Fazendo bom uso dos atributos de sua classe, como a amabilidade (condigna a um burguês de espírito cultivado) e, particularmente, a galanteria, ele vai tentando encobrir os seus verdadeiros propósitos para com Rosinha.

Esse jogo retórico que os personagens lançam mão e, por sua vez, a sutil manipulação das várias linguagens literárias e dramáticas que reconhecemos em *Hoje avental, amanhã luva*, também vamos encontrar em *Desencantos*. Constituída por três personagens, cada um deles vai se caracterizar por personificar um tipo de discurso: Luís de Melo, o romântico;⁶ Clara de Souza, o racionalista; e Pedro Alves, o enganoso, conveniente – sempre se apropriando e manipulando, de acordo com a ocasião e o interlocutor, das várias ideias e conceitos (lidos de segunda mão) estético-filosóficos do seu tempo. A peça se estrutura antes nos conflitos psicológicos e nos embates retóricos dos protagonistas do que na ação dramática propriamente dita. Um bom exemplo podemos observar neste diálogo entre Clara e Luís de Melo:

⁴ Para o estudo e a análise das peças de Machado de Assis utilizamos o volume *Teatro completo de Machado de Assis* (1982). Quando citado, usaremos o código TC (Teatro Completo) acompanhado, respectivamente, da página referida.

⁵ Ver Luís Costa Lima (op. cit., p. 3-29).

⁶ Observa Sábato Magaldi (op. cit., p. 120), de forma pertinente, que mesmo demonstrando ser "[...] o romântico rotineiro", Luís, um jovem de vinte e dois anos, "já racionaliza seu sentimento, analisado como por alguém fora da própria pele [...]". Esse traço de caráter iremos observar em vários outros personagens que aqui enfocamos.

CLARA - Então o Senhor ama?

LUÍS - Loucamente, e como se pode amar aos vinte e dois anos, com todo o ardor de um coração cheio de vida. Na minha idade o amor é uma preocupação exclusiva, que se apodera do coração e da cabeça. Experimentar outro sentimento, que não seja esse, pensar em outra coisa, que não seja o objeto escolhido pelo coração, é impossível. Desculpe se lhe falo assim...

CLARA - Pode continuar. *Fala com um entusiasmo tal, que me faz parecer estar ouvindo algumas das estrofes do nosso apaixonado Gonzaga.*

LUÍS - O entusiasmo do amor é porventura o mais vivo e ardente.

CLARA - E por isso o menos duradouro. É como a palha que se inflama com intensidade, mas que se apaga logo depois.

LUÍS - Não aceito a comparação. Pois Deus havia de inspirar ao homem esse sentimento, tão susceptível de morrer assim? Demais, a prática mostra o contrário.

CLARA - Já sei. Vem falar-me de Heloísa e Abelardo, Píramo e Tisbe, e quanto exemplo a história e a fábula nos dão. Esses não provam. Mesmo porque são exemplos raros, é que a história os aponta. Fogo de palha, fogo de palha e nada mais (TC, 44) (grifo nosso).

Apesar das constantes ironias de Clara à sentimentalidade afetada de Luís, observa-se que tanto o seu discurso (preciso, equilibrado), quanto o de Luís (excessivo, derramado, sonhador) não poderiam ser apontados como representativos das Escolas romântica ou realista. Como uma espécie de “alegoria” das questões do seu tempo, percebe-se nas suas falas algo de caricatural, de falso, de simulado. Ou seja, Machado constrói essa conversação de uma maneira que o espectador (ou o leitor) do seu teatro pudesse reparar o quanto de artificialidade subsistia na maioria dos discursos e das linguagens estéticas que, à época, tentavam apreender e traduzir as coisas do mundo e do coração. Dessa forma, se Clara zomba da eloquência de Luís de Melo, comparando-a desdenhosamente às estrofes apaixonadas de Tomás Antônio Gonzaga (como sabemos, muitos críticos e escritores românticos tinham a poesia do bardo mineiro como obra menor, argumentando que este não tinha versado sobre temáticas pátrias, imbuído que estava de “lusitanismos”, ideia que Machado não compartilhava),⁷ ela também desqualifica a sua alusão a personagens históricos, como Heloísa e Abelardo, e da mitologia grega, a exemplo de Píramo e Tisbe. Ambos precursores de um mito literário moderno: Romeu e Julieta. Note-se que tanto a referência aos poemas de Gonzaga quanto aos aludidos personagens históricos e mitológicos não são aleatórios. Através desses personagens (reais e míticos) Machado vai buscar na própria lite-

⁷ Em ensaio de 1872 — Instinto de nacionalidade — Machado de Assis (1959, p. 130, v. 29) lembra que a admiração dos românticos para com as obras de Basílio da Gama e Santa Rita Durão se dá por eles terem buscado “[...] em roda de si os elementos de uma poesia nova, e [darem] os primeiros traços de nossa fisionomia literária, enquanto que outros, Gonzaga por exemplo, respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admirasse-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto.” Esta observação de Machado foi redigida doze anos após ele ter escrito *Desencantos*, e revela não apenas sua coerência intelectual como também o quanto ele via de limitação no conceito romântico de literatura, teatro e cultura nacionais.

ratura a matéria-prima para denunciar, de forma satírica, a subjetividade romântica e, por sua vez, a retórica fofa que alimentava a linguagem dos amantes. Mais: seriam esses signos históricos e mitológicos tão ao gosto romântico menos condizentes com a “nascente” literatura brasileira do que o cajado e a pastora evocados nos poemas "lusitanistas" de Gonzaga? Em outras palavras, quais eram os limites temáticos e formais do conceito de literatura nacional? Esta mesma questão é, de maneira um pouco diversa, retomada por Machado em outra cena de *Desencantos*. Nesta passagem, o autor coloca na boca de Luís desejos que revelam, de uma maneira metafórica, o esforço da intelectualidade pátria em tentar digerir todas as correntes estéticas e literárias que chegavam da Europa e, por sua vez, tentar concretizar a feitura de uma literatura e de um teatro nacionais:

LUÍS - Falou-me há pouco em fazer um idílio, e eu estou com desejos de compor uma ode sáfica.

CLARA - A que respeito?

LUÍS - Respeito à crueldade das violetas.

CLARA - E depois ia atirar-se à torrente do Itamarati? Ah! Como anda atrasado do seu século!

LUÍS - Ou adiantado...

CLARA - Adiantado, não creio. Voltaremos nós à simplicidade antiga?

LUÍS - Oh! Tinha razão aquela pobre poetisa de Lesbos em atirar-se às ondas. Encontrou na morte o esquecimento das suas dores íntimas. De que lhe servia viver amando sem esperança?

CLARA - Dou-lhe de conselho que perca esse entusiasmo pela antiguidade. A poetisa de Lesbos quis figurar na história com uma face melancólica; atirou-se de Leucate. Foi cálculo e não virtude.

LUÍS - Está pecando, minha senhora (TC, 45).

Aqui, cada dito emocionado e inquieto de Luís de Melo sobre a vida da poetisa Safo é contrabalançado por uma resposta sarcástica e cética de Clara. Esses diálogos, que tomam a forma de "reflexões", surgem quase sempre (e sem comprometer o desenvolvimento da narrativa em si) como momentos de meditação à parte (não raras vezes, escarnecedor) dentro da peça; são, de certa maneira, parênteses que vão intercalando o desenrolar natural da estória. No entanto, é relevante sublinhar nesta conversação (afora os motejos de Clara contra o onirismo romântico de Luís: seu entusiasmo pela antiguidade clássica e sua certeza de que o suicídio da poetisa de Lesbos foi antes virtude do que cálculo) a vontade manifestada por Luís de escrever, em forma de ode (uma das microunidades do código clássico), um poema sobre a "crueldade das violetas", em vez de seguir o modelo das antigas formas líricas (a balada ou a canção), como era mais do gosto romântico. Ou seja, se o motivo do poema (colocado aqui de maneira caricatural) se insere no que há de mais ingênuo no cultivo do espírito romântico, a forma escolhida para traduzi-lo é tributária da poética clássica. A interação, aqui, entre distintas substância e forma de expressões denota, como já vimos anteriormente, que as diversas linguagens empregadas pelos personagens machadianos não podem ser tidas como representativas, *stricto sensu*, deste ou daquele estilo literário ou estético; antes, pelo contrário, deles se valem para denunciar o próprio discurso ou

fazer a sátira dos costumes. Se, por um lado, de maneira explícita, a conversação entre Clara e Luís de Melo vai se estruturando através de um questionamento mútuo, por outro, de maneira implícita, sutil, o que este ou aquele personagem enuncia *é, foi* ou *vai* ser reconsiderado por si mesmo no decorrer da peça. Tanto numa como noutra situação, expõe-se os ténues limites com que os personagens transitam entre as linguagens e as escolas literárias.

Esta relação/interação entre os vários discursos estéticos – não raras vezes permeados por referências da literatura clássica –, nota-se melhor quando adentra em cena o segundo pretendente à mão de Clara de Sousa, Pedro Alves:

PEDRO ALVES - Estavam conversando? Era segredo?

CLARA - Oh! não. O senhor Luís de Melo fazia-me um curso de história depois de ter feito outro de botânica. Mostrava-me a sua estima pela violeta e pela Safo.

PEDRO ALVES - E que dizia a respeito de uma e de outra?

CLARA - Erguia-as às nuvens. Dizia que não considerava jardim sem violeta, e quanto ao salto de Leucate, batia palmas com verdadeiro entusiasmo.

PEDRO ALVES - E ocupava Vossa Excelência com essas coisas? Duas questões banais. Uma não tem valor moral, outra não tem valor atual (TC, 46).

Se a opinião de Pedro Alves, nesta passagem, vem interagir ou corroborar com a de Clara (que tem um discurso coerente e objetivos bastante definidos no campo amoroso e social),⁸ em outra situação, que requer outro tipo de postura, suas palavras se invertem: toma para si um discurso mais condizente com o dos apaixonados (no caso, o de Luís de Melo, a quem anteriormente se opôs e ridicularizou), como requer o espírito romântico:

CLARA - Ciúme!

PEDRO ALVES - Ciúme, sim. O que me respondeu Vossa Excelência à pergunta que lhe fiz sobre o meu bilhete? Nada, absolutamente nada. Talvez nem o lesse; entretanto eu pintava-lhe nele o estado do meu coração, mostrava-lhe os sentimentos que me agitam, fazia-lhe uma autópsia, era uma autópsia, que eu lhe fazia de meu coração. Pobre coração! Tão mal pago dos seus extremos, e entretanto tão pertinaz em amar! (TC, 48-49).

Ou:

⁸ Os traços que constituem o caráter de Clara, remetem-nos a uma assertiva feita por Mário de Andrade (1978, p. 93), em estudo sobre os romances e os contos de Machado de Assis: "Na obra de Machado de Assis as mulheres são piores que os homens, mais perversas. Não que os homens sejam bons, está claro, mas são mais animais, se posso me exprimir assim, mais espontâneos. As mulheres não: há em quase todas elas uma inteligência mais ativa, mais calculista; há uma dobrez, uma perversidade e uma perversão em disponibilidade, prontas sempre a entrar em ação." Esta pertinente observação de Mário também se aplicaria muito bem ao teatro machadiano. Em todas as peças de temática amorosa, Machado coloca a mulher não apenas como mais astuta e inteligente do que o homem, mas principalmente como o centro da estória.

PEDRO ALVES - Raro se aliam é verdade, mas desta vez não é assim. A paixão que eu sinto é sincera, e pesa-me que meus avós não tivessem uma espada para eu sobre ela jurar...

CLARA - Isso é mais uma arma de galantaria que um testemunho de verdade. Deixe antes que o tempo ponha em relevo os seus sentimentos.

PEDRO ALVES - O tempo! Há tantos que me diz isso! Entretanto continua o vulcão em meu peito e só pode ser apagado pelo orvalho do seu amor.

CLARA - Estamos em pleno outeiro. As suas palavras parecem um mote glosado em prosa. Ah! a sinceridade não está nessas frases gastas e ocas (TC, 49).

Ou ainda:

CLARA - Dizia-me então?...

PEDRO ALVES - Dizia-lhe que, como o espírito vacilante como baixel prestes a soçobrar, eu lhe escrevia à luz do relâmpago que me fuzila n'alma aclarando as trevas que uma desgraçada paixão aí me deixa. Pedia-lhe a luz dos seus olhos sedutores para servir de guia na vida e poder encontrar sem perigo o porto de salvamento. Tal é no seu espírito a segunda edição de minha carta. As cores que nela empreguei são a fiel tradução do que sentia e sinto. Está pensativa?

CLARA - Penso em que, se me fala verdade, a sua paixão é rara e nova para estes tempos (TC, 49-50).

O confronto entre a então *falaz* sintaxe romântica (Pedro Alves) e a ironia de Clara de Souza ("As suas palavras parecem um mote glosado em prosa. Ah! a sinceridade não está nessas frases gastas e ocas" ou "sua paixão é rara e nova para estes tempos"), faz o leitor desavisado sentir dificuldades em definir ou contextualizar historicamente esta comédia; pois se ora as palavras são românticas ("A paixão que eu sinto é sincera, e pesa-me que meus avós não tivessem uma espada para eu sobre ela jurar..."), ora elas também lançam mão do discurso realista, principalmente pela objetividade com que Clara julga os fatos ("Isso é mais uma arma de galantaria que um testemunho de verdade").

Mas nesse jogo de reflexão sobre as linguagens teatral e literária, percebe-se também uma preocupação, por parte de Machado, com o *como* construir os caracteres dos seus personagens, em lhes dotar de um traço de personalidade. Antes de defender ideias ou posições morais (um dos vícios com que frequentemente caía o teatro realista, seja ele europeu ou brasileiro), Machado irá se voltar para os traços que formam e caracterizam a complexa psicologia humana, fazendo uso do diálogo como meio de dinamizar não apenas a lenta e gradativa ação da peça, mas também delinear os elementos individualizadores dos personagens. É o que podemos observar na posição de indiferença que Clara mantém durante todo o desenrolar da obra em relação às pessoas e à sociedade que a cercam. Por se tomar como uma burguesa "ilustrada", ela passa a construir seu discurso de maneira que ele não apenas se diferencie, mas, e principalmente, que seja a contraposição ao jogo retórico, conveniente, de Pedro Alves, e ao espírito romântico de Luís de Melo. No caso específico de Alves, sua amoralidade se revela menos pelo que diz

do que pela forma como constrói o seu enunciado. Pois, como já observamos, ele durante o desenvolver da obra se opõe à retórica romântica de Luís de Melo, embora, quando lhe é conveniente, faça uso dessa mesma retórica, mesmo que volte mais adiante a se contrapor mais uma vez ao seu interlocutor.

Esse jogo retórico, quase sempre intencional, por parte dos personagens, que vai se perfazendo de acordo com as necessidades e as imposições do meio, mais uma vez tomará sua forma mais acabada nos romances e contos de Machado de Assis escritos a partir da década de setenta. Lembra José Carlos Garbuglio (1992, p. 5-6), em estudo sobre *Quincas Borba*, que em Sofia "[...] se pode ver a habilidade com que Machado de Assis ata o texto ao contexto mostrando que os dramas humanos não passam de peças que se intercambiam de acordo com os interesses em jogo." Sofia, conclui o autor, "[...] utiliza todos os instrumentos em disponibilidade [entre eles, o da retórica], afiados pelo marido para conseguir a subida e a participação no estamento." Também os personagens de Rosinha, em *Hoje avental, amanhã luva*, ou Pedro Alves, em *Desencantos*, fazem do discurso um "instrumento" para alcançar seus objetivos.

No entanto, o discurso passa a ser despojado de todos os seus artifícios e jogo de palavras quando quem o utiliza precisa delimitar o espaço, ou os limites, do território em disputa. É assim quando Pedro Alves se desnuda da sua fala enganosa para indagar sobre quais são as verdadeiras intenções de Luís de Melo para com Clara:

PEDRO ALVES - Útil a mim e a si. Eu gosto das situações claras e definidas. Quero poder dirigir a salvo e seguro o meu ataque. Se lhe falo deste modo é porque simpatizando com as suas maneiras, desejo não trair a uma pessoa a quem me ligo por um vínculo secreto. Vamos ao caso: é preciso que me diga quais as suas intenções, qual o seu plano de guerra; assim, cada um pode atacar por seu lado a praça, e o triunfo será do que melhor tiver empregado os seus tiros (TC, 50).

Ou quando ironiza (mais uma vez) o espírito sonhador de Luís de Melo, assim como antes fizera Clara em relação a ambos:

PEDRO ALVES - Já sei; pertence à esfera dos sonhadores e dos visionários. Conheço boa soma de seus semelhantes que me tem dado bem boas horas de riso e de satisfação. É uma tribo que se não acaba, pelo que vejo (TC, 52).

Ou ainda quando, em presença de Clara, diz a Luís de Melo:

PEDRO ALVES - Ou por outra, e mais positivamente; Vossa Excelência mostrou-lhe que acabou o reinado das baladas e da pasmeira para dar lugar ao império dos homens de juízo e dos espíritos sólidos (TC, 54).

N'O caminho da porta vamos ter essa mesma "permutação" de discursos que observamos nas peças anteriores, bem como reflexões sobre as várias linguagens e estéticas literárias e dramáticas. Nesta comédia, assim como nas

anteriores, os personagens masculinos – Valentim, doutor Cornélio e Inocêncio – também farão uso deste ou daquele recurso retórico de acordo com os seus interesses, e quase sempre de maneira sarcástica, quando a situação assim o exigir. Um exemplo de como esses protagonistas transitam, conscientemente, de uma linguagem a outra, de acordo com os valores e as exigências da ocasião e do meio, registra-se no enunciado de Valentim que transcrevemos abaixo. Servindo-se, durante quase todo o desenvolver da peça, da sintaxe romântica como forma de encantar e conquistar a atenção de Carlota, Valentim percebe que sua tática não está surtindo o efeito esperado, e comenta com o doutor Cornélio (outro pretendente ao coração de Carlota):

VALENTIM - Ouve: sinceramente aflito e apaixonado, apresentei-me a dona Carlota como era. Não houve meio de torná-la compassiva. Sei que não me ama; mas não creio que não está longe disso; acha-se em um estado que basta uma faísca para acender-se-lhe no coração a chama do amor. Se não se comoveu à franca manifestação do meu afeto, há de comover-se a outro modo de revelação. *Talvez não se incline ao homem poético e apaixonado; há de inclinar-se ao heróico ou até o cético... ou a outra espécie. Vou tentar um por um* (TC, 97) (grifo nosso).

Ou seja, se Carlota desdenha o Valentim "poético e apaixonado" (e *poético*, neste caso, é sinônimo de romântico), resta ao seu pretendente fazer uso de outras linguagens e, principalmente, colocar em ação outros "traços" da sua personalidade: o do homem "heróico" ou "cético". O que menos importa, neste caso, é o discurso em si (que tanto pode ser empolado e pomposo, como sóbrio, equilibrado e sucinto), mas o que por meio dele pode se obter. No entanto, essa forma zombeteira e crítica (e não menos cínica) com que Valentim tende a "redimensionar" sua própria eloquência será reiterada por ele no decorrer de toda a peça. Uma dessas passagens é quando Inocêncio (outro candidato ao amor de Carlota) e doutor Cornélio, juntos, riem com os pastichos poéticos que ambos lançam mão para conquistar Carlota (na verdade, eles com seus pastichos apenas reificam os valores literários que, naquele período, eram cultivados por parte significativa da sociedade oitocentista brasileira):

INOCÊNCIO (*Dando-lhe o braço.*) - Agora ouça, senhor doutor. Decorei umas quatro palavras para dizer ao entregar-lhes estas flores. Veja se condizem com o assunto.

DOUTOR - Sou todo ouvidos.

INOCÊNCIO - `Estas flores são um presente que a primavera faz à sua irmã por intermédio do mais ardente admirador de ambas'. Que tal?

DOUTOR - Sublime (*Inocêncio ri-se à socapa.*) Não é da mesma opinião?

INOCÊNCIO - Pudera não ser sublime: se eu próprio copiei isto de um *Secretário dos Amantes!*(TC, 86).

Ao denunciar a fonte da sua "inspiração", Inocêncio expõe as máscaras que regem as relações sociais e amorosas: a de que as linguagens estéticas servem antes

como modelo a serem empregados de acordo com a ocasião do que como ferramentas que nos ajudam a refletir sobre as coisas e sobre o mundo.

Se Machado não tivesse exercido a crítica teatral e literária em paralelo com sua produção ficcional, um estudo atento das suas peças já nos explicitaria muito dos seus pressupostos estéticos. Sua preocupação, tanto para com as escolas literárias do seu tempo (a romântica e a realista) quanto para com as que o precederam (arcadismo, barroco) e, principalmente, para com o modo como todas estas escolas vinham sendo lidas, apreendidas e aplicadas pelos seus contemporâneos, levou-o (através do seu teatro, ao longo da sua ensaística, e dos seus inúmeros artigos e crônicas) a tentar interferir no incipiente sistema intelectual brasileiro. Assim, ele buscava "[...] contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que se ia perdendo, e efetivamente se perde", nada obstante ser "[...] difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada" (ASSIS, 1955, p. 21, v. 31). Diante do discurso cientificista, determinista, de causa e efeito que calçava o Realismo – e que se tornou, a partir de meados dos oitocentos, de uso corrente na sociedade brasileira – Machado manterá sempre uma posição crítica. Na comédia *O protocolo*, por exemplo, Pinheiro – comentando o discurso e as teorias racionalistas que impregnavam os homens, a sociedade, a vida intelectual e as instituições do seu tempo – observa a Venâncio que é uma ilusão "[...] querer acomodar todas as coisas à lógica, e a lógica a todas as coisas. Viva, experimente e convencer-se-á de que nem sempre se pode alcançar isso" (TC, 113).

Esta postura crítica se faz presente em toda a trajetória intelectual de Machado de Assis. Basta observar que em 1878, dezesseis anos após a publicação d'*O protocolo* e oito depois de ter abandonado a crítica teatral, ele afirma em ensaio sobre "O primo Basílio", de Eça de Queirós:

Não peço, decerto, os estafados retratos do romantismo decadente; pelo contrário, alguma coisa há no realismo que pode ser colhido em proveito da imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada: é trocar o agente da corrupção. (ASSIS, 1955, p. 176, v. 29).⁹

A linha de coerência que vai perpassar e costurar a vasta obra de Machado de Assis, seja no ensaio seja na ficção, vem revelar um escritor consciente, detentor de todas as etapas do seu projeto e produção intelectuais. Dentro dessa coerência, Machado será sempre fiel a um pressuposto defendido quando crítico de teatro e de literatura, pressuposto escrito na juventude e que vai orientar toda sua obra de ensaísta e de ficcionista: "[...] o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática" (Assis 1955:146, v. 30).¹⁰ É imbuído de concepções intelectuais como esta que Machado

⁹ Sobre a crítica que Machado escreveu a respeito da obra de Eça de Queirós, ver o nosso ensaio (1996, p. 73-87).

¹⁰ Num estudo sobre *Ressurreição* (1872), primeiro romance de Machado, Heitor Martins (1983, p. 127) observa que esta obra "[...] é difícil de classificar dentro das divisões de escola da Literatura Brasileira. Não se caracteriza por ligar-se aos cânones românticos (não é liberal, como queria Victor

sempre perseguirá uma reflexão crítica sobre as várias escolas estéticas, as formas literárias e dramáticas, e os modismos que nos chegavam da Europa, e que não raramente eram copiados e adotados acriticamente pelos homens de teatro e de literatura no Brasil. Esta postura de Machado está muito bem explicitada em *Desencantos*, quando Luís de Melo afirma (com um pouco de ironia e objeção às pretensões dos seus interlocutores, Clara e Pedro Alves) que se encontra "muito fora" do seu século. E indaga: "O que fazer contra adversários que se contam em grande número, número infinito, a admitir a versão dos livros santos?" (TC, 55).

Assim, contrapondo-se mais uma vez às verdades dos "livros santos", Machado escreve a última das suas peças dos anos sessenta: *Os deuses de casaca*.¹¹ Apesar de considerá-la, em prefácio à primeira edição, apenas "Uma crítica anódina, uma sátira inocente [...]" (TC, 197) aos deuses do Olimpo, a comédia, tanto no seu conteúdo quanto na sua forma de expressão, transcende o "modesto" enunciado do autor. Trazendo os deuses pagãos da mitologia romana para o século XIX, tirando-lhes do papel que a literatura moderna lhe reservou (o de signos alegóricos), e os expondo diante de uma sociedade proto-urbana e proto-burguesa (a da cidade do Rio de Janeiro), que tinha o progresso como meta e, de certa forma, a Razão como culto (haja vista o sucesso das ideias científicas ao longo dos oitocentos), Machado não apenas faz desses deuses habitantes de um outro tempo e espaço histórico-geográfico, como, também, a partir desta realidade insólita vai, pouco a pouco, compondo uma sátira mordaz aos seus contemporâneos. Os deuses, aqui, são referentes evocados não como simples alegoria literária, mas como chave para se entender o tempo presente.

Machado estrutura sua comédia em versos alexandrinos (forma fixa cultivada no século XVIII pelos árcades portugueses e brasileiros, desdenhada pelos românticos e retomada pelos parnasianos); porém, o que ele escreve ao longo da sua peça é uma crítica mordaz aos valores morais e espirituais dos quais seus versos são tributários. No transcorrer d'*Os deuses de casaca*, seus protagonistas vão, um a um, percebendo o ostracismo a que foram impostos pelos homens. Passam, assim, a questionar a sua condição imortal, a razão do seu existir e a sua utilidade na sociedade moderna. Neste diálogo entre Júpiter (o Deus dos deuses) e Mercúrio (que tinha como missão levar as mensagens de Júpiter), temos um bom

Hugo; não faz reviver a Idade Média, como queria Heine; não adiciona estranheza ao belo, como queria Walter Pater; não é marcada pela aspiração, maravilha e mistério, como queria o transcendentalista norte-americano F.H. Hedge, que estas são em linhas gerais as marcas basilares da expressão romântica), nem tampouco é arauto de reformas realistas. Machado parece não se interessar pelo problema das modas literárias em seu primeiro romance." Esta observação de Heitor Martins, que só vem corroborar com os pressupostos estéticos de Machado, pode também se estender a toda sua produção ficcional — os romances, contos e a dramaturgia — e não apenas ao seu primeiro romance.

¹¹ *Os Deuses de casaca* fala da crise de identidade que passa a acometer os deuses do Olimpo. Esquecidos pelos homens e literatos, substituídos pelo dinamismo e pragmatismo da sociedade urbana, burguesa e industrial, eles vão abdicando dos seus poderes divinos e, pouco a pouco, incorporando-se ao cotidiano dos homens. Em conclusão, terminam por vestir a casaca burguesa e se tornam profissionais liberais.

registro da nostalgia que vai tomando conta dos deuses, em particular, das lembranças de um tempo de glória:

Júpiter
 (*Senta-se.*) - Faz um calor! — Dá cá um copo de ambrosia
 Ou néctar.
 Mercúrio
 (*Rindo.*) - Ambrosina ou néctar!
 Júpiter - É verdade!
 São as recordações da nossa divindade,
 Tempo que já não volta (TC, 201).

Nesta outra conversação entre Marte (deus da guerra), e Cupido (deus do amor), este explica que o pacto entre os mortais e os deuses, onde os primeiros atribuíam divindade aos segundos, tinha sido quebrado:

Cupido - escutai;
 Cometeis uma empresa absurda. A humanidade
 Já não quer aceitar a vossa divindade.
 O bom tempo passou. Tentar vencer hoje, é,
 Como agora se diz, remar contra a maré.
 Perdeis o tempo (TC, 211).

Ou ainda neste conselho de Marte a Júpiter, ante a oposição deste em aceitar o inevitável processo de humanização dos deuses:

Marte - Não, meu pai. Segue o geral exemplo.
 É inútil resistir; o velho e antigo templo
 Para sempre caiu, não se levanta mais.
 Desçamos a tomar lugar entre os mortais.
 É nobre: um deus que despe a auréola divina.
 Sê homem! (TC, 218).

Por fim, no comentário de Vulcano (deus do fogo e filho de Júpiter) sobre as condições em que se encontrava Vênus depois que se uniu aos homens e se tornou uma mortal:

Vulcano - Não era, não, meu pai, a deusa enamorada
 Do nosso tempo antigo: estava transformada.
 Já não tinha o esplendor da suprema beleza
 Que a tornava modelo à arte e à natureza.
 Foi nua, agora não. A beleza profana
 Busca apurar-se ainda a favor da arte humana.
 Enfim, a mãe de amor era da espuma filha,
 Hoje Vênus, meu pai, nasce... mas da
 [escumilha (TC, 204).

N'*Os deuses de casaca*, Machado de Assis efetiva, por meio dos recursos formais fornecidos pelos versos alexandrinos, o diálogo com a substância de

expressão (a ironia aos deuses latinos, “que já não tinha[m] o esplendor da suprema beleza”), de maneira que um coloque sempre em questão o outro, seja desconfiando das verdades instituídas, seja expondo o discurso enganoso, artificial e acríptico em que vivia a sociedade e a vida intelectual brasileira do seu tempo. Opor-se aos cânones das escolas literárias e artísticas, “brincar” com os seus próprios conceitos estéticos, jogar uma estética dramática contra a outra, e expor os limites das suas linguagens são aspectos que podemos observar no teatro de Machado de Assis e, conseqüentemente, são partes do seu projeto de um teatro nacional. Projeto este que resulta de uma profunda reflexão sobre as questões estéticas do seu tempo e, também, de um empreendimento intelectual ambicioso que tinha como fim privilegiar a linguagem em lugar da temática. Ademais, muitas das preocupações de Machado abordadas aqui não só serão retomadas em seus contos e romances (o que faz da sua dramaturgia o germe de determinadas estruturas que serão trabalhadas e retrabalhadas ao longo da sua obra) como estão intrinsecamente relacionadas com as reflexões e com a sua maneira muito própria de pensar os problemas políticos e sociais dos oitocentos, entre eles o discurso retórico dos seus contemporâneos e a ausência de meditação sobre o fazer literário e dramático.

Referências:

- ANDRADE**, Mário de. “Machado de Assis.” In: – *Aspecto da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins Editora, 1978, p. 93.
- ASSIS**, Machado de. *Correspondência*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., Editores, v. 31, 1955.
- _____. *Crítica teatral*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., Editores, v. 30, 1955.
- _____. *Crítica literária*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., Editores, v. 29, 1955.
- _____. *Teatro completo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1982.
- BROWER**, Keith H. “The theatre of Machado de Assis.” In: *Tinta*, v 1 (4), summer, pp. 21-25, 1984.
- FARIA**, João Roberto Faria. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *O Teatro Realista no Brasil (1855-1865)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. “Singular ocorrência teatral.” In: *Revista USP*. n°10, p. 161-166, jun./jul./ago. 1991.
- FERREIRA**, Eliane Fernanda C. *Machado de Assis sob as luzes da ribalta*. São Paulo: Editorial Cone Sul Ltda, 1998.
- FREYRE**, Gilberto Freyre. *Sobrados e mucambos – decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. 2 tomos
- GARBUGLIO**, José Carlos. “A composição e a decomposição.” In: **ASSIS**, Machado de. *Quincas Borba*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 3-6.
- LIMA**, Luís Costa. *Dispersa demanda (ensaios sobre literatura e teoria)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LOYOLA**, Cecília. *Machado de Assis e o teatro das convenções*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1997.
- MAGALDI**, Sábato. “Preparação de um romancista.” In: *Panorama do teatro brasileiro*. 2° ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/SNT, s/d, pp. 116-129.
- MARTINS**, Heitor. “Relendo Machado: *Ressurreição* e *A mão e a luva*.” In: *O Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL, 1983, p.127-132.
- MASSA**, Jean-Michel Massa. *A Juventude de Machado de Assis (1839-1870) – ensaio de biografia intelectual*. Trad.: Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- OLIVEIRA**, Valdemar de. “Machado de Assis e o teatro.” In: *Eça, Machado, Castro Alves, Nabuco e o teatro*. Recife: UFPE\Imprensa Universitária, 1967, p. 29-55.

- PONTES**, Joel. *Machado de Assis e o teatro*. S.l.: S.N.T. Ministério da Educação e Cultura, 1960.
- RIBEIRO**, Maria Augusta H. W.; **GUINSBURG**, Jacó. “Machado de Assis e suas controversas figuras – o censor, o dramaturgo e o crítico.” In: **SILVA**, Armando Sérgio da; **GUINSBURG**, Jacó (org.). *Diálogos sobre o teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 193-201.
- SOARES**, Orris. “O teatro de Machado de Assis.” In: *Revista do Brasil* [Centenário de Machado de Assis]. Rio de Janeiro, nº 12, ano II, 3º fase, p. 55-62, jun. 1939.
- SOUSA**, J. Galante de Sousa. “Machado de Assis, censor dramático.” In: *Revista do Livro*. Ano I, p. 83-92, n. 3-4, dez. 1956.
- SOUZA**, Gilda Melo e. “Machado em cena.” In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, p. 117-122.
- TORNQUIST**, Helena. *As Novidades velhas: o teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*. São Leopoldo (Rio Grande do Sul): Editora UNISINOS, 2002.
- VIEIRA**, Anco Márcio Tenório. “Eça de Queirós por Machado de Assis (uma leitura dos romances *O Primo Basílio* e *O Crime do padre Amaro*).” In: *Estudos portugueses*, Recife, n. 6, p. 73-87, jan.\dez., 1996.
- _____. “A Crítica teatral de Machado de Assis.” In: *Luso-Brazilian Review*, Madison [University of Wisconsin], v. 35, p. 37-51, number 2, winter 1998.
- _____. “Machado de Assis e o Teatro Nacional.” In: *Revista USP*. São Paulo, n. 26, p. 182-194, jun.\jul.\ago., 1995.