

A CRÍTICA TEATRAL DE MACHADO DE ASSIS NAS PÁGINAS D`O FUTURO

THEATRE CRITICAL REVIEW OF MACHADO DE ASSIS IN “ O FUTURO” PAGES

Aline Cristina de Oliveira¹
Mestre em letras
Universidade Estadual Paulista
(aline.literatura@gmail.com)

RESUMO: Machado de Assis sempre devotou interesse singular ao gênero dramático, tanto na esfera nacional, quanto estrangeira. Desde o início de sua carreira o autor preocupou-se com os rumos da arte dramática brasileira, atuando como dramaturgo, crítico e até mesmo censor do Conservatório Dramático Brasileiro. Aos vinte e três anos o jovem jornalista Machado de Assis colaborou ativamente no periódico de caráter luso-brasileiro **O Futuro** (1862-1863), para o qual escrevia crônicas quinzenais sobre as manifestações artísticas de Brasil e Portugal. Em relação ao teatro, o intuito do cronista era noticiar sobre as peças que estavam sendo encenadas, mas, longe de se limitar a simples divulgação, Machado as analisava criticamente, a fim de garantir ao leitor uma prévia daquilo que o esperava nos teatros fluminenses, bem como de situá-lo a respeito das especificidades qualitativas dos espetáculos. Machado também visava explicitar suas convicções sobre o papel social da arte dramática, em que pese os aspectos morais e civilizadores. Para tanto, o escritor tecia reflexões que privilegiavam a estética realista, em detrimento da romântica. Finalmente, a questão do desenvolvimento precário do teatro brasileiro também foi alvo da crítica mordaz do cronista, que não se abstinha de responsabilizar o governo pela estagnação da dramaturgia nacional.

Palavras-chave: Machado de Assis; Teatro; Crônica

ABSTRACT: Machado de Assis has always shown a particular interest in the dramatic genre, both in the national and foreign domain. Since the beginning of his career, the author has concerned about the direction of Brazilian drama, and has performed the role of a playwright, a theatre critic, as well as a censor in the Brazilian Dramatic Conservatory. When he was 23 and working as a journalist, Machado actively contributed to the Luso-Brazilian newspaper called **O Futuro** (1862-1863) by writing fortnightly chronicles about the artistic expressions from Brazil and Portugal. Regarding the drama, the writer's intention was to report the plays that were being performed. His works for the journal, however, did not limit to publicity, along with stating his opinion about the shows' quality, Machado also used to analyze the plays critically, in order to provide the readers with information about what they would find when they visit Rio de Janeiro theaters. In addition, Machado aimed to explain his beliefs about the social role of the dramatic art, particularly the moral and civilizing aspects. On that account, the author's reflections would favor the realistic aesthetic, rather than the romantic one. Finally, the writer would also scathingly criticize the small development of the Brazilian theater and blame the government for the stagnation of the national drama.

Keywords: Machado de Assis, theater, chronicle

¹ Doutoranda em Letras. Bolsista CAPES.

Desde muito cedo Machado demonstrou interesse pelo teatro. Em 1859, o jovem jornalista escreve suas primeiras críticas teatrais, publicadas no periódico **O Espelho**, jornal que dava particular atenção ao gênero. Sob a rubrica “Revista de teatros”, Machado elegia algumas peças que eram, depois de vistas pelo cronista, resumidas, avaliadas e expostas ao leitor. Além das crônicas, figuravam também na **Revista de teatros** alguns artigos sobre os rumos da arte dramática brasileira. A partir de então Machado aparece, em outros tantos jornais, exibindo suas convicções sobre o teatro, ora como crítico, ora como dramaturgo ou ainda como pensador da evolução do gênero no século XIX. Afora a imprensa, Machado também atuou, entre os anos de 1862 e 1864, como censor do Conservatório Dramático Brasileiro, órgão oficial de censura teatral no Rio de Janeiro, entre 1859 e 1864.

Em 1862, quando Machado torna-se cronista do **O Futuro: periódico literário luso-brasileiro**, pertencente ao poeta português Faustino Xavier de Novaes, emigrado em 1858, o escritor engendra a tessitura de seus textos de acordo com a diretriz editorial do jornal. Contudo, além da literatura, outro assunto figurou entre os mais importantes e mais recorrentes em seus escritos: o teatro. Logo, seus comentários acerca das peças, dos autores, da estética e até mesmo das condições dos prédios em que tais produções eram apresentadas compõem o todo das críticas publicadas no periódico.

Por força da própria natureza do gênero da crônica jornalística, sempre atrelada aos fatos cotidianos e circunscrita aos eventos citadinos, o cronista ficava subjugado à oferta de assuntos, que oscilava de acordo com o que acontecia no espaço de tempo entre a escritura de uma e outra. Por conseguinte, os apontamentos sobre o teatro eram ora mais curtos, ora mais longos, contudo jamais desprovidos de importância. A dramaturgia nacional, enquanto matéria de crônica foi muito explorada por Machado e, inserida no texto quinzenal, corroborava para a fixação do jovem jornalista no meio cultural de sua época, não só como alguém que noticiava as novidades teatrais, mas, sobretudo, como um conhecedor de suas particularidades, posto que, na época, Machado já havia se lançado como escritor de peças teatrais. Contudo, além da questão, importantíssima, dos acontecimentos que circundavam a crônica e do espaço que o periódico concedia ao cronista, estava

também o individualismo, que imperava no momento da escolha daquilo que se comentaria.

Machado de Assis julgava as peças – brasileiras e estrangeiras – a partir de critérios artísticos, esforçando-se em fazer uma apreciação que se voltasse mais para as intenções do autor e na conformidade das peças em relação às leis do gênero, do que na contemplação de uma ou outra estética literária, ainda que revelasse certa preferência pelo teatro realista, cujos preceitos visavam civilizar e moralizar a sociedade.

A estética realista provinha da França e, assim como o país exercera uma influência decisiva em muitos setores da sociedade brasileira, o teatro também se prostrou as ideias concebidas por esse arquétipo de civilização do século XIX. É necessário salientar, porém, que a participação portuguesa na construção do teatro brasileiro foi de suma importância e, a despeito das relações sociais, abaladas depois da emancipação política brasileira, a influência cultural lusitana teve continuidade, porquanto o Brasil seguiu recebendo imigrantes lusos depois da separação política e essa prática fortalecia os laços culturais entre as duas nações. Destarte, de 1808 até a metade do século XIX, o cenário teatral recebeu forte influência de Portugal, tanto no que se refere às peças, autores e artistas quanto na participação técnica de representação e nos padrões de avaliação.

Entre as diversas providências tomadas pelo príncipe regente D. João quando de sua chegada em 1808, estava a manutenção e o fortalecimento das atividades culturais portuguesas, uma vez que a partida da corte abriu caminho para um fluxo emigratório português jamais visto. Os imigrantes, que compunham uma camada detentora de certa ilustração, desejavam preservar valores da cultura pátria e isso levou ao aparecimento dos primeiros teatros, cujos autores, lusitanos, produziam peças que remetiam à terra natal. Além das encenações, o teatro servia como espaço onde aconteciam os atos oficiais e assim o comparecimento da corte e da elite social fazia-se frequente. Essa prática favorecia a atração de outras camadas da população, interessadas no cultivo da arte, e culminou na ampliação do público espectador.

Depois do retorno da família real para Lisboa, as casas de espetáculos se mantiveram abertas, graças ao público que se formara ao longo da estadia da corte na cidade. É claro que esse público era ainda diminuto, mas, naquele momento,

suficiente para o sustento do setor. Possuindo as condições mínimas necessárias para as representações, o Rio de Janeiro deu continuidade ao desenvolvimento dramático brasileiro. Todavia, apesar da dissolução da condição de colônia, o teatro continuou dependente de Portugal por alguns anos e esse vínculo podia ser visto nos enredos das peças que, fossem de autoria portuguesa ou brasileira, muitas vezes privilegiavam temas lusitanos. Da mesma forma, os artistas que encenavam as produções vinham, em grande parte, de Portugal e continuaram a chegar no decurso de todo o século XIX.

Contrariamente aos motivos que inscreveram Portugal de maneira indelével na história brasileira, a presença francesa se manteve não por questões políticas ou imigratórias, mas por ser a representação incontestada do modelo de cultura e modernidade da época. Até mesmo os lusitanos já haviam se rendido ao poderio artístico da França e, no caso do teatro, a inserção do modo de conceber as encenações daquele país já era uma realidade entre os portugueses, que se encarregavam de adaptar as peças ao idioma local para depois enviá-las ao Brasil.

Coexistindo com a presença da cultura portuguesa nos palcos brasileiros, a França passou, a partir de 1836, a exportar os modelos estéticos diretamente para o Brasil. Os escritores, que nesse momento não separavam literatura de dramaturgia, incorporaram rapidamente os novos preceitos artísticos e assim iniciou-se nosso primeiro período teatral, denominado romântico, cuja peça **Antônio José ou o poeta da Inquisição**, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), representada em 1838, é o marco cronológico dessa iniciação dramática.

O principal expoente francês no teatro da época foi Victor Hugo (1802-1885) que, juntamente com Alexandre Dumas (1802-1870), conquistou a preferência do espectador francês e brasileiro, já que ambos os escritores foram muito traduzidos no Brasil em razão da pronta aceitação da estética romântica, que agradou, por anos, um público sedento de entretenimento.

Ambos deram vida e forma ao drama, mesclando em seu interior o sublime e o grotesco, o terrível e o bufo, o trágico e o cômico, conforme a receita shakespeariana. Para os espectadores ávidos de ações vibrantes e emoções fortes, ofereceram um universo de seduções, assassinatos, suicídios, adultérios, incestos, paixões, violentas, no qual movimentavam os heróis rebeldes e aventureiros, as esposas infiéis, cortesãs reis e rainhas devassos, entre outros tipos semelhantes. (FARIA, 1993, p.3).

Quando Machado passa a colaborar no periódico **O Futuro**, a estética teatral romântica começava a dar sinais de esgotamento. Além disso, por acreditar que o teatro tinha a responsabilidade de incutir na sociedade uma educação moral, Machado privilegia as peças de teor realista. Vale salientar que a atitude de exaltar esse tipo de composição dramática não implica, para o escritor, em concordância absoluta com todas as suas especificidades, tampouco a marginalização de peças românticas em suas escolhas para a crônica denotava o rebaixamento do romantismo em sua totalidade. Destarte, vê-se a separação imposta pelo cronista entre qualidade artística e utilidade social.

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; mas admito e aplaudo o drama como forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e Racine. (ASSIS, 1860 apud MASSA, 2009, p. 249).

A relativização explicitada por Machado em 1860 no **Diário do Rio de Janeiro**, dois anos antes de sua colaboração n`**O Futuro**, denota um olhar apurado que já sabia entender a arte sob dois aspectos não excludentes, a poesia e a moral. Tanto Pierre Corneille (1606-1684), quanto Jean Baptiste Racine (1639-1699) figuram entre os maiores dramaturgos da história do teatro universal e, mesmo não participando dos ideais sociais aos quais Machado se reporta, compuseram sua arte com tamanho apuro estético que são mencionados a fim de estabelecer os parâmetros artísticos admirados pelo escritor.

O mesmo periódico em que o Machado teceu suas reservas sobre uma e outra estética teatral, também abrigou, em dezesseis de dezembro de 1861, uma crônica em que o escritor menciona o escritor francês Victor Hugo, que utilizara o prefácio de sua obra **Lucrecia Borgia** para afirmar seus ideais sobre a função do teatro. A inclusão desse prefácio demonstra a intenção machadiana de utilizar a fama do escritor francês para legitimar suas próprias convicções.

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 arte. (ASSIS, 2008, p.41).

A alusão a Victor Hugo também teve a intenção de mostrar o desagrado do escritor com a atitude do governo, que não apoiava o setor. Se o teatro se transformava em uma tribuna, Machado não escondia seu desejo de se fazer ouvir, utilizando o veículo privilegiado do jornal e o espaço aparentemente despretensioso da crônica para condenar a falta de incentivo estatal, que não fornecia subsídio para o desenvolvimento da dramaturgia brasileira e, conseqüentemente, condenava o país ao atraso cultural.

Mesmo antes de iniciar sua colaboração n' **O Futuro**, Machado já expunha suas **Ideias sobre o teatro**, artigo publicado n' **O Espelho**, em 1859, no qual dizia acreditar que a arte dramática era um canal de iniciação, de educação, como também o era, segundo ele, a tribuna e o jornal. “É assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa; a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos” (ASSIS, 2018, p.1030). Desse modo, Machado criticava o desinteresse do governo, insistindo que esse devia ter, sim, responsabilidade em relação aos assuntos artísticos.

Já por essa época, a estética realista nos palcos do Rio de Janeiro, assim como na França, passou a ser vista como uma nova maneira de conceber o teatro, tanto no plano da dramaturgia quanto do espetáculo, de tal modo que as excentricidades e devaneios românticos saem de cena para dar lugar às representações elaboradas a partir de questões cotidianas, com o intuito de descrever, discutir e, talvez, modificar os costumes da sociedade.

As representações de peças de costumes burgueses traduzidas do francês foram acostumando os espectadores aos “dramas de casaca”, e será esse o gênero preferido a partir de 1860, ao lado da ópera italiana, então no apogeu. (BOSI, 1985, p.161).

A inserção verticalizada desse novo modo de conceber o teatro assumia uma função doutrinária: civilizar a sociedade, ser de fato uma “escola de costumes”, responsabilizar-se pela difusão dos ideais de bom gosto e modernidade. “Questões relativas à família, ao casamento, ao trabalho, ao dinheiro, à prostituição, entre

outras, foram então debatidas no palco, transformado em tribuna consagrada a demonstrar a superioridade dos valores éticos da burguesia” (BOSI, 1985, p.26).

Em seu trabalho como crítico de teatro, função que, geralmente, advinha daquela desempenhada como cronista, Machado expôs com franqueza suas ideias sobre o caráter missionário do teatro, noticiou os artistas que compunham o cenário dramático brasileiro, os autores de maior ou menor talento, além de reivindicar melhores condições de trabalho para os atores e a participação efetiva do governo sobre a arte nacional.

Nas crônicas d’**O Futuro**, Machado ostentou, de maneira decisiva, sua paixão pelo teatro. De mero apreciador a crítico não declarado, de expectador voraz a paladino da dramaturgia nacional, o cronista despejou seu conhecimento sobre o assunto em páginas que impressionam tanto pela riqueza de detalhes, no que tange às peças e suas particularidades, quanto pela íntima relação que o jovem jornalista mantinha com os bastidores dos palcos e que se apresentava como assunto de suas reflexões a respeito do destino dessa arte no Brasil.

Na crônica inaugural do periódico é possível observar seu descontentamento com o desenvolvimento, a passos lentos, do teatro. Essa postura não é propriamente uma novidade em suas crônicas jornalísticas, haja vista que esse desagrado já vinha sendo manifestado, anos antes, nas páginas d’**O Espelho** e do **Diário do Rio de Janeiro**. Ao que parece, essa “entrada triunfal” na sua estreia como cronista d’**O Futuro** fazia parte de um projeto de exposição pública da incipiente evolução da dramaturgia nacional e dos percalços que atravancavam seu desenvolvimento. “Quisera falar de teatros, mas os teatros não me dão largo campo para falar deles, ou, arrisquemos antes a verdadeira expressão, não me dão campo absolutamente nenhum” (ASSIS, 2008, p.78). A hipótese do projeto está alicerçada nas seguidas e repetidas vezes em que o cronista utiliza o espaço da crônica que, a priori, deveria se valer das novidades de caráter artístico, como tribuna para o debate sobre os rumos da arte dramática. Além disso, imediatamente após Machado declarar que nada tinha a dizer sobre teatro, o cronista comenta quatro peças que estavam ou que logo estariam sendo encenadas no Rio de Janeiro. Diante disso, a crônica deixa margem para a interpretação de que o cronista apenas necessitava de um gancho para adentrar o assunto.

Antes de voltar a escrever sobre a situação difícil e desanimadora do teatro em terras brasileiras, como acontece no fim da crônica, o jornalista discorre algumas linhas sobre duas peças brasileiras e uma tradução francesa, intitulada **O borboletismo**. A primeira peça era obra de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e, apesar de Machado apenas citá-la, sabe-se que se trata de uma versão brasileira da **Dama das camélias**, originalmente publicada pelo francês Alexandre Dumas (o filho). Quanto ao autor da segunda peça, este não é revelado pelo cronista, tendo sua identidade ocultada por três asteriscos. Nos textos posteriores, o cronista não esclarece quem seria esse autor, contudo, sabe-se que a peça, uma comédia em quatro atos, foi escrita por José de Alencar. O fato de Machado esconder a autoria pode ter sido um recurso publicitário, a fim de atizar a curiosidade do leitor para então levá-lo ao teatro.

Sobre as duas primeiras peças, **Lusbela** e **O que é o casamento?** Machado apenas dá divulgação, porém à terceira, **O borboletismo**, de Victorien Sardou (1831-1908) Machado cede algum espaço, comentando o enredo, elogiando o autor francês, de quem outra peça, **Íntimos**, havia sido vista pela família imperial naquela quinzena, a propósito da solenidade de sete de setembro. Provavelmente a escolha da obra tenha se dado pelo assunto central que a peça encerra: “O que é o borboletismo? É a necessidade que os maridos têm de variar de ocupações, de hábitos e de mulheres” (ASSIS, 2008, p.78).

É digno de nota o embaraço – ou o artificial embaraço machadiano – ao tentar explicar o significado de “borboletismo”. O cronista, antes de inserir a palavra mulheres, utiliza de reticências, como que buscando um espaço de tempo para preparar o leitor – e as leitoras – a respeito de tal informação. Ao expor, ironicamente, o homem “borboleteador”, dizendo-o detentor de uma posição ridícula ante a sociedade, é possível inferir sobre a convicção machadiana da moralização através do teatro que, aliás, é assunto tratado na própria crônica, em que o jornalista discute o que, para ele, seriam as duas missões do teatro: a moral e a poética. Ao chamar de desventurosas as mulheres cujos maridos eram merecedores da alcunha de “borboleteadores”, o cronista revela discordância em relação à atitude de muitos homens da época, revelando sua postura conservadora no que tange os relacionamentos matrimoniais, embora já aponte certo ceticismo irônico.

Dois meses depois da publicação de sua primeira crônica no periódico, quando Machado volta a assinar esse espaço, sua decepção quanto à falta de apoio estatal ao teatro continua produzindo severas críticas ao poder público. Em 30 de novembro de 1863, o cronista tece um longo comentário sobre a exumação dos ossos de Estácio de Sá (1520-1567), provavelmente devido à falta do que noticiar, já que imediatamente antes de iniciar o relato do acontecido o cronista se perguntava sobre como preencheria o espaço restante da crônica. De fato, até aquele momento só uma lauda havia sido escrita e ainda assim, toda ela sobre um dos corriqueiros conflitos entre Brasil e Peru na fronteira entre os dois países. Diante da real escassez de notícias, Machado aproveita o ensejo dos restos mortais do fundador da cidade do Rio de Janeiro para adentrar a discussão sobre o teatro brasileiro, dizendo-o condenado à ruína, uma vez que as forças governamentais não estavam convencidas da importância dessa arte para a formação de um povo educado e esclarecido. Nesse ínterim, Machado ainda compara o Brasil à França, argumentando que em tal país o ideal sobre o assunto era absolutamente diferente.

Quando eu vejo que em França, em março de 48, um mês depois da revolução, decretava-se sobre teatro, no meio das preocupações políticas, lastimo deveras que no Brasil o poder executivo tenha limitado a sua ação a dar e a retirar subvenções, e a incomodar uma comissão, de cujas opiniões escritas fez depois pasto às traças da secretaria. (ASSIS, 2008, p.80).

Machado promete retomar o assunto em outra oportunidade ou, talvez, elaborar um estudo mais profundo sobre o tema. Dito isso, passa a cumprir seu dever de anunciar as novidades dos palcos fluminenses, certo de que já não seriam tão novas no momento da leitura do assinante, pois o cronista sabia da fugacidade tanto das notícias quanto do texto que as veiculava.

Entre as peças anunciadas estavam a dos franceses Émile Augier (1820-1889) e Édouard Fournier (1824-1882), **Leos pobres** e a **Herança do chanceler**, de Mendes Leal. Machado parece mais interessado na encenação francesa, posto que o sucesso obtido em França e o mérito artístico do dramaturgo são duas das características observadas pelo cronista, enquanto isso a **Herança do chanceler**, comédia histórica cuja ação se desenrolava na Lisboa do século XV, não mereceu mais que o simples anúncio.

Na crônica seguinte, de 15 de dezembro, o cronista volta a falar das duas peças, dando, novamente, maior destaque para **Leoas pobres**, alegando que a **Herança do chanceler** era conhecida do público e a única novidade sobre ela era a representação pelos atores do Ginásio. Pode-se inferir que o cronista tenha sido censurado ao ignorar a obra de Mendes Leal, posto que questiona se não estava sendo injusto acreditando-a conhecida dos leitores. Com relação à peça francesa, ao contrário, Machado se mostra bastante cuidadoso em sua crítica, argumentando sobre os pontos positivos da comédia moralizadora que trazia o tema do adultério venal e que, por isso, gerava polêmica entre os censores da época.

No decorrer da crônica, nota-se que **Leoas pobres** aparece por três vezes, de forma a se manter presente em boa parte do texto. Num primeiro momento o cronista divulga o nome da peça e de seu autor, para mais adiante inserir uma explicação sobre o caráter da peça, cujo desenlace, em sua opinião, merecia maiores detalhes do que aqueles que a imprensa mencionou superficialmente. O cronista parece querer sanar esse problema, mas, temendo cair no lugar-comum das discussões sobre princípios de arte, acaba não apontando suas considerações. Por fim, Machado comenta o talento do autor e a execução da peça, não entrando nos detalhes negativos por não lhe parecer justo fazê-lo sem a exposição das belezas intrínsecas e, caso fizesse justiça, os comentários excederiam o espaço que lhe cabia no periódico. Esse comentário machadiano corrobora na compreensão das dificuldades da profissão, principalmente na ideia de que um texto escrito com data e espaço predeterminados exigia muita flexibilidade do cronista, que ora necessitava de poder de concisão, quando as notícias eram numerosas, ora de imaginação criativa, quando da falta do que noticiar.

Enquanto as outras seções d' **O Futuro** podiam ser preparadas com bastante antecedência, a seção da crônica, única do jornal voltada para os aspectos noticiosos, devia ser escrita de última hora, a fim de que as notícias não se tornassem anacrônicas. Essa tarefa, realizada muitas vezes “ao correr da pena”, era uma característica do jornalismo oitocentista e obrigava os cronistas a estarem sempre no limite dos prazos de entrega para a impressão dos jornais. Esse açodamento parece ter sido o motivo que levou Machado a não manter uma linearidade no comentário sobre a peça de Augier: “Para voltar ainda à comédia,

pois que a pressa com que vai este escrito me obriga a estas marchas retroativas...” (ASSIS, 2008, p.83).

O avanço e retrocesso recorrente nos comentários, bem como os “saltos” de um assunto para outro, explicitam uma característica singular de suas crônicas da juventude, para as quais talvez ainda lhe faltasse não o manejo apurado dos recursos linguísticos, já facilmente observáveis na coletânea existente no periódico em questão, mas a desenvoltura, a ousadia e a autonomia próprias das crônicas da maturidade. Cotejando as especificidades da obra de maneira assistemática, o que se tem, afinal, são avaliações positivas, que exprimem a admiração do cronista pelo talento dos autores e pelas qualidades literárias e cênicas da obra. Contudo, mesmo após debruçar-se sobre a peça realista, a qual emitiu parecer favorável em 24 de novembro de 1862, quando exercia o cargo de censor do conservatório dramático, Machado continua se esquivando da função de crítico, insistindo que seus comentários eram dados por um simples espectador. “Há, como indiquei acima, pontos de reserva, mas eu que não faço crítica, e apenas dou relação comentada dos fatos da quinzena...” (ASSIS, 2008, p.83). A expressão é reiterada várias vezes ao longo de sua colaboração no periódico e permite observar não a modéstia, posto que muitas vezes o escritor gabava-se do seu conhecimento acerca do assunto, mas a precaução quanto às represálias, ora sérias, ora jocosas, a que estavam subjugados os homens de imprensa do oitocentos.

A colaboração como cronista d’**O Futuro** exigia que Machado estivesse sempre muito bem informado das novidades artísticas da corte, além disso, o toque pessoal e os julgamentos acerca das obras eram também características inerentes ao seu trabalho. A união da informação e das considerações pessoais resultava, fatalmente, em crítica. Contudo, usando de cautela, Machado se desobrigava do papel de crítico e do peso que essa função denotava. Dentre os motivos que o levaram a recusar, reiteradamente, essa denominação, pode residir também o fato de o periódico já contar com colaboradores que faziam crítica teatral, como é o caso de Jaci Ribeiro que, em 15 de junho de 1863 analisou a peça **Leoa pobres**.

Seis meses antes da publicação da crítica de Jaci Ribeiro, Machado havia comentado a mesma encenação. O julgamento emitido pelo crítico, pormenorizado em cinco páginas, vai na contra-mão da opinião do cronista, já que para o crítico, os defeitos da obra eram muitos.

Os autores, portanto, não foram felizes no tipo que escolheram; não atingiram o fim a que se propuseram. Não obstante essas observações gerais, a peça *Leoas pobres* seria admissível, poderia mesmo ser boa para Paris, talvez para a França; para nós não. (ASSIS, 2008, p.83).

Outras duas peças ainda foram comentadas na crônica publicada na primeira quinzena de dezembro de 1862, são elas **Os amores de Cleópatra**, a qual Machado diz não ter visto, mas advertido sobre sua pequena qualidade literária e sua grande força cômica e **O protocolo**, que ele não comenta por ser de sua autoria, dizendo ser essa conduta uma questão de escrúpulos. Entretanto, a recusa da autopromoção e a modéstia do cronista ao dizer que o motivo de trazer **O protocolo** à crônica restringia-se ao fato de tornar pública sua satisfação com os artistas que a estavam representando, denotam o verdadeiro intuito: a publicidade.

Na primeira crônica do ano, Machado chama a atenção do leitor para duas peças que seriam encenadas no Ateneu. Sem se ater aos comentários de nenhuma das duas encenações, ele apenas noticia a **Túnica de Néssus**, de Sizenando Nabuco e a **Mancenilha**, de J. Ferreira de Menezes. As crônicas seguintes, de 15 e 31 de janeiro, são quase totalmente dedicadas às duas peças supracitadas.

Sizenando Nabuco, que era amigo íntimo de Machado, foi acariciado pelo cronista quando este dedicou um largo espaço de sua crônica a demonstrar as qualidades da **Túnica de Néssus** que, dentre todas as obras mencionadas e avaliadas pelo cronista nas páginas d'**O Futuro**, sejam elas literárias, teatrais ou musicais, foi a mais detalhadamente julgada pela pena machadiana. Do enredo ao estilo, da dramaticidade à verossimilhança, das intenções morais à psicologia dos personagens, tudo é minuciosamente observado e transmitido aos leitores. Machado comenta os quatro atos do drama, aplicando seu conhecimento sobre o gênero nas peculiaridades da peça de Sizenando. Embora faça algumas reservas no que toca a inexperiência do autor, principalmente observada na construção de alguns personagens, Machado elabora um texto no qual os defeitos apontados são rapidamente sobrepujados pelas qualidades intrínsecas. Com efeito, a explanação de algumas cenas – visando aguçar a curiosidade do leitor – e o elogio à vitalidade cênica, que mantém o interesse do espectador até o desfecho, somam

positivamente para o sucesso da obra e do autor, que surgia como uma promessa no então incipiente mundo do teatro brasileiro “Sempre que um novo sacerdote se apresenta à porta desta igreja, tão despovoada ainda, deve ser recebido com palmas e cânticos”. (ASSIS, 2008, p.88).

Segundo Machado, a produção teatral nacional era tão pouco explorada que, se comparada a um homem, podia dizer dela que estava ainda na primeira infância. Foi esse caráter imaturo do teatro que o cronista desejou ressaltar ao dizer que a literatura dramática brasileira apenas balbuciava. Desse modo, a inserção de Sizenando Nabuco no rol dos dramaturgos nacionais era um alento às perspectivas pouco animadoras da época. No longo e exaltado comentário sobre a peça, Machado usa de muita modéstia, dizendo não pertencer ao mesmo patamar literário de Sizenando por carecer de solidez intelectual e capacidade artística. Poucas linhas depois dessa afirmação, pode-se observar a mesma intenção na insistência da recusa da função de crítico, alicerçada num discurso autodepreciativo, pouco condizente com o teor dos longos parágrafos dedicados ao julgamento da **Túnica de Néssus**, que dão mostras de um Machado portador de um profundo conhecimento sobre o que se dispôs a falar “Do que levo dito, deve concluir-se uma coisa: que ao autor da Túnica de Nessus falta certo conhecimento da ciência dramática...” (ASSIS, 2008, p.90).

Machado dedicou a Sizenando Nabuco e sua obra cerca de quatro páginas da sua mais extensa crônica escrita para **O Futuro**. Os dois eram amigos íntimos e, provavelmente trocavam impressões e conselhos sobre as obras que compunham. Talvez em razão dessa amizade, bem como pelo desejo de Sizenando de ver apontadas as falhas de sua obra, o cronista tenha se sentido à vontade para assinalar os problemas da peça com a sinceridade de quem desejava contribuir nos reparos da obra. Essa tranquilidade permitiu que Machado começasse a crítica perguntando-se sobre o que devia apontar primeiramente, se os defeitos ou as belezas da peça.

Os subterfúgios utilizados por Machado para, mais uma vez, negar a função de crítico parece ter chamado a atenção de outros colaboradores do periódico, como é o caso de E. Lima, cuja pena perambulou por entre as seções do periódico. O jornalista escreveu uma crônica no período em que Machado se ausentou da seção e, posteriormente, redigiu uma crítica teatral sobre a peça

Mancenilha, publicada na mesma data e exatamente na página que antecede o texto em que Machado, ao lançar suas observações sobre a **Túnica de Néssus**, se esquivava da responsabilidade de fazer crítica. No texto de E. Lima, cujo único intuito é o julgamento da comédia **Mancenilha**, de J. Ferreira de Menezes, o crítico também renega tal alcunha e, para tanto, toma por empréstimo algumas palavras que o cronista Machado de Assis havia engendrado, substituindo apenas o título da peça.

O autor da *Mancenilha* merece todas as simpatias, e tem direito a ser recebido no seio da literatura dramática. É assim que o aplaudo e saúdo. Entenda-se, porém, uma coisa; nas minhas observações literárias nunca levo pretensão a crítico. Tal não me supponho, mercê de Deus. A crítica é uma missão que exige credenciais valiosas, de cuja míngua não me coro de vergonha em confessar, como não tenho vaidade em referir as pouquíssimas coisas que sei. (MENESES, 1863, p. 337).

Na quinzena que sucedeu a avaliação de E. Lima, Machado de Assis também discorreu sobre a **Mancenilha** em sua crônica. Os questionamentos e as observações não se distanciaram muito das levantadas anteriormente pelo colega de pena, porém a amizade entre o autor da peça e o cronista pode tê-lo feito mais condescendente, muito embora insistisse em dizer o contrário.

Mas esta circunstância livra-o de culpa e pena? Sou amigo do poeta, e tenho, portanto, dois motivos para dizer francamente que não. Por desambiciosas que fossem as suas intenções, há condições rigorosas a que o poeta não se podia esquivar, e essas, entre os [sic] quais avulta a de precisar e definir os caracteres, não as teve o poeta como essenciais. (ASSIS, 2008, p.92).

Antes de começar a avaliação da obra, Machado procurou certificar-se que o nome escolhido para a peça fizesse algum sentido para o leitor, já que o título funcionava como uma metáfora do assunto central da dramatização: o casamento entre um rapaz que age sem cautela ao casar-se com uma mulher indiferente ao seu amor. Machado comenta a banalidade do assunto explorado por J. Ferreira de Menezes e, no intuito de enfatizar a façanha do escritor, o cronista utiliza de um tom exclamativo ao dizer que o assunto era demasiadamente comum, mas que J. Ferreira conseguiu vesti-lo de novos aspectos.

O cronista adverte o leitor que a peça, por desenrolar-se em um único ato, não poderia explorar todas as questões que envolvem o casamento dos

personagens principais, mas que, ainda que a intenção do autor consistisse em focar apenas um ângulo da vida matrimonial isso não o desobrigava a desenvolver mais e melhor a construção dos personagens. Nisso e na questão da longa duração das cenas, que não atendiam ao gosto da maioria dos expectadores, Machado de Assis e E. Lima concordam. Machado, porém, acrescenta ao que ele chama de reparos, o talento do autor da **Mancenilha** na composição dos diálogos travados entre os personagens e ainda defende que a falta de concisão, que era um defeito na linguagem teatral, não o seria nas páginas de um livro. Pretendendo justificar as falhas da encenação, Machado explica ao leitor que a peça era apenas um ensaio e que o escritor deveria continuar escrevendo.

A crônica de 31 de janeiro traz, além da longa explanação sobre a **Mancenilha**, uma comédia que havia sido encenada no Ateneu e no Ginásio Dramático e que o cronista, depois de vê-la, demonstrava alguma simpatia e respeito. “É uma composição burlesca, mas verdadeiramente chistosa, cheia de interesse e de lances cômicos, trazidos com sacrifício de verossimilhança, mas tratados com uma *verve* inesgotável” (ASSIS, 2008, p.92). No comentário sobre a peça, Machado não nomeia a obra dos franceses Lambert-Thiboust (1826-1867) e Théodore Barrière (1823-1877), apenas diz tratar-se de uma encenação em três atos. Ao abster-se de comentar a autoria, Machado faz crer que ambos os autores eram largamente conhecidos pelos expectadores fluminenses.

Como se pode observar, as crônicas do mês de janeiro de 1863 deram largo espaço ao teatro, não apenas do que diz respeito à divulgação das encenações, mas também, e principalmente, no que se refere à composição dessas obras. O olhar machadiano, atento e apurado, estava a par dos aspectos exteriores das dramatizações, como a intenção moralizadora e educativa proposta pela escola realista, por exemplo, mas não se desviava das questões internas, de cunho técnico e artístico, que envolviam a escritura dessas obras. Nesse ínterim, é necessário interpretar os comentários do cronista tendo essas duas vertentes como ponto de partida, de modo a não simplificar os julgamentos expostos num texto enxuto, leve, a ser compreendido à primeira leitura.

Com as novidades da estética realista adentrando os palcos e com um repertório que se renovava constantemente, ainda que a grande maioria das peças fossem traduções de autores franceses ou produções portuguesas, os intelectuais

brasileiros passaram a acreditar que o momento favorecia uma maior expressividade do teatro nacional. De fato, a partir de 1860, as representações de autoria brasileira excederam as estrangeiras e nomes como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Quintino Bocaiúva e o próprio Machado de Assis, estabeleciam-se no meio teatral. Contudo, essa efervescência de nacionalização do teatro foi rapidamente interrompida, a partir de 1863 as produções ficaram cada vez mais escassas, como se pode observar nas crônicas d'**O Futuro** a partir da primeira quinzena de fevereiro de 1863.

Em 31 de janeiro, depois de duas crônicas a serviço do teatro, Machado não menciona qualquer encenação, tampouco utiliza sua pena para militar a favor da arte dramática. A crônica da semana subsequente, de 1º de março de 1863, também não trouxe grandes novidades sobre os palcos fluminenses, porém Machado, depois de louvar a iniciativa do Ateneu em contratar um diretor de cena para ensinar sobre teatro aos artistas que ali se apresentavam, retoma sua “profissão de fé” em defesa do teatro brasileiro. “É claro que nas circunstâncias em que nos achamos relativamente a teatro, este ato pode ser fecundo de resultados, e é digno de menção” (ASSIS, 2008, p.97).

Reconhecendo que, apesar das iniciativas promissoras, o teatro nacional necessitava de ajuda do governo, Machado se apressa em louvar as providências tomadas pelo Ateneu, antes que o teatro viesse a sucumbir.

O meio cultural do Rio de Janeiro oitocentista reservava pouco espaço para as mulheres, sobretudo para aquelas que buscavam inserção no mundo das letras. A brasileira Maria Angélica de Sousa Rego (1829-1880), conhecida no meio literário como D. Maria Ribeiro foi uma das poucas exceções dessa realidade. Em 15 de março de 1863, Machado noticia a representação do drama em quatro atos, intitulado **Gabriela** e parabeniza D. Maria Ribeiro pela iniciativa que, para ele, muito acrescentava à literatura nacional. A peça, condizente com os preceitos moralizadores do teatro realista, voltou-se para a defesa da mulher, explicitando a culpabilidade dos homens nos descaminhos femininos, como é o caso de Gabriela que, ao ver-se sem recursos para manter a si e a filha durante o longo tempo em que o marido viaja a trabalho, torna-se amiga de uma alcoviteira e passa a ser vista como “decaída”. O marido, ao voltar, dá ouvidos aos rumores e separa-se da heroína. Tempos depois, ao saber sobre o insucesso de um homem em conseguir

favores sexuais de Gabriela, o marido arrepende-se da injustiça com que tratara a esposa e busca a reconciliação, o que confirma a retidão da protagonista.

Ao enaltecer a iniciativa de D. Maria Ribeiro, o cronista não expõe o enredo de **Gabriela**, talvez por sabê-lo presente nas páginas de outros jornais, devido ao sucesso da peça. As impressões de Machado acerca da obra também não se encontram na crônica, posto que foram dirigidas diretamente à autora, por meio de uma carta. Apesar de não reproduzir o conteúdo da correspondência, o cronista diz que suas observações resultaram nas mais positivas.

A escassez de peças teatrais parece ter durado mais do que supunha o cronista d'**O Futuro**, que necessitava das novidades dramáticas para recheiar seus textos. O intervalo de quinze dias entre uma crônica e outra, muitas vezes, não era suficiente para o surgimento de notícias do mundo artístico. Em 1º de abril de 1863, num texto em que os palcos não ofereceram assunto, Machado desabafa: “Canta-se ou pensa-se a largos intervalos no nosso país” (ASSIS, 2008, p.102). De fato, a partir de então e até a extinção do periódico, os comentários teatrais vão ficando cada vez menos constantes. Na quinzena de 15 de abril, Machado confere apenas algumas linhas de sua crônica à peça de José Augusto de Castro, chamada **A ninhada do meu sogro: apoquentação em três atos**. A pouca publicidade oferecida à obra, segundo o cronista, deveu-se à falta de espaço na crônica, que contou com apenas duas laudas do periódico.

A estreia de **A ninhada do meu sogro** se dera na semana anterior à crônica, no dia 9 de abril e que, tendo sido vista pelo cronista, não lhe pareceu digna de louvores. A crítica machadiana apontou como sendo o maior defeito da obra o seu caráter de imitação de uma comédia francesa. Para Machado, a mera transposição de ambiente, a que se pretendeu a peça, não lhe trazia características locais, ainda que o espaço da narrativa fizesse alusão a lugares brasileiros. A tentativa do autor de **A ninhada do meu sogro**, de parafrasear a encenação francesa ambientando-a no Brasil, não pôde evitar a dura crítica machadiana, que aqui, pela primeira e única vez ao longo de todas as crônicas, assume-se como tal. Embora Machado considerasse a despretensão do autor algo positivo, condenava a falta de inventividade e imaginação presentes em obras que, segundo ele, nada somavam à literatura.

O que importa, porém, desde já para mim, é a menção de uma convicção que tenho de há muito e que desejara que fosse compartilhada geralmente. Tenho esses trabalhos de imitação por inglórios. O que se procura no autor dramático é, além das suas qualidades de observação, o grau de seu gênio inventivo; as imitações não podem oferecer campo a esse estudo, e tal inconveniente é altamente nocivo ao escritor, sendo imensamente prejudicial à literatura. (ASSIS, 2008, p.104).

O que se pode perceber através da crítica machadiana é que, embora os olhares dos dramaturgos e críticos teatrais estivessem voltados para a Europa, a fim de beber do Velho Mundo os ideais de modernidade, a falta de engajamento na solidificação e no desenvolvimento de um teatro nacional era uma atitude condenável. A dicotomia que envolvia, no plano dramático, a inserção do estrangeiro e o desejo de um nacionalismo, não passou despercebida por Machado de Assis que, muitas vezes, criticou o abuso das traduções francesas dizendo que essa prática contribuía para o entrave de um teatro que merecesse ser chamado de nacional.

Muito embora os palcos do Rio de Janeiro não resultassem, por aqueles dias, em motivo de crônica, outra preocupação, envolvendo o teatro, estava na ordem do dia e tirava a atenção do cronista sobre os rumos da dramaturgia nacional. A inquietação que envolvia Machado se dera pela notícia do agravamento do estado de saúde de João Caetano dos Santos (1808-1863) homem de teatro, cujas iniciativas no palco ou na administração de companhias dramáticas marcaram o início do teatro brasileiro como atividade profissional. A debilidade da saúde de João Caetano resultara em boatos sobre sua morte, o que causou comoção do público amante das artes e que veio a se concretizar, de fato, em agosto do mesmo ano.

O ator brasileiro foi o homem que melhor representou nosso teatro romântico, tanto nos palcos quanto nos bastidores. Nascido no mesmo ano da chegada da corte de D. João ao Rio de Janeiro, o ator, que estreou em 1827, assumiu a criação de uma companhia dramática, tornando-se também empresário. A especialidade de João Caetano era a representação de tragédias neoclássicas e dramas românticos, nos quais podia exercitar sua verve emotiva e grandiloquente. “Subitamente, por volta dos 30 anos, João Caetano emerge dessa semi-obscuridade histórica, assumindo a fisionomia que legará à posteridade. Em 1836, encena Victor Hugo e Alexandre Dumas” (PRADO, 1972, p.21). A partir de 1845, porém, João

Caetano passou a dar preferência aos dramalhões românticos e, até 1851, quando se instalou no Teatro São Pedro de Alcântara, nenhum outro intérprete era mais bem avaliado pelo público e pela imprensa. Nos anos seguintes, quando a Europa começa a renovação estética do Realismo, o estilo de João Caetano e o repertório do São Pedro de Alcântara tornaram-se repetitivos e retrógrados.

Os dramas românticos e os melodramas portugueses e franceses eram apresentados, quase sempre, no Teatro São Pedro de Alcântara. Para fazer antagonismo com esse tipo de representação, surge, em 1855, o Teatro Ginásio Dramático, cuja inauguração desencadeou o fim do romantismo teatral e o surgimento da estética realista. De acordo com a introdução do livro de João Roberto Faria, **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**, no qual o autor tece algumas considerações acerca das pesquisas que antecederam a obra, o Teatro São Pedro de Alcântara, dirigido por João Caetano continuou a apresentar peças românticas, enquanto a renovação aconteceu no Ginásio Dramático e, algum tempo depois, no Teatro das Variedades e Ateneu Dramático.

A imprensa também colaborou para que o teatro rompesse com o melodrama romântico. A maioria dos folhetinistas era composta de intelectuais liberais, que não concordavam com a subvenção governamental recebida por João Caetano, alegando que essa situação de conforto fazia com que seu repertório não se renovasse. Assim, esses jornalistas noticiavam as peças do Ginásio e do Ateneu e ignoravam as representações do Teatro São Pedro de Alcântara.

Machado de Assis, a semelhança de seus pares, preferiu comentar, em suas crônicas, as peças que estavam sendo encenadas nos teatros que atendiam ao gosto realista, não havendo nenhum momento, nas dezesseis crônicas analisadas, em que o cronista dê publicidade às encenações do São Pedro de Alcântara. Essa tomada de partido machadiana deve-se especificamente à estética que João Caetano contemplava. Quanto ao homem de teatro João Caetano, esse era muito elogiado na imprensa oitocentista, tanto por seu talento como ator quanto por sua capacidade empresarial, que ajudou de maneira singular na constituição da vida teatral brasileira de sua época.

A quinzena de 1º de junho, assim como as anteriores, exibiu uma crônica na qual as representações teatrais tiveram pouca representatividade. Machado comenta a peça de Bruno Henrique de Almeida Seabra (1837-1876). **Por direito de**

Patchouly, comédia escrita e impressa na França, onde o autor passara longa temporada dedicando-se aos estudos. A encenação, em um ato, agradou Machado que, aludindo a trabalhos anteriores do autor, dispensa palavras de enaltecimento à representação, considerando-a “fácil, epigramática e original”. Como o autor fosse ainda principiante no gênero, o cronista importa-se mais com o que Bruno Seabra poderia oferecer como contribuição ao teatro nacional do que com as pequenas falhas cometidas em função de sua inexperiência. “Tem Bruno Seabra boas qualidades para o gênero, e a sua estréia, se alguma coisa tem de menos, apresenta já uma boa amostra do que ele pode fazer se não parar neste primeiro trabalho. (ASSIS, 2008, p.107).

Nas duas últimas crônicas d’**O Futuro**, de 15 de junho e 1º de julho, a dramaturgia ficou de fora dos comentários de Machado de Assis. Embora o tema tenha sido o segundo mais explorado nas crônicas, o jovem jornalista, que demonstrava conhecimento e paixão pelo teatro, que produziu algumas peças ao longo de sua carreira e que pensou a arte dramática nacional em todas as suas particularidades, não encontrou assunto teatral o qual pudesse partilhar com seus leitores nos derradeiros textos do periódico.

Como homem de letras, Machado não se eximiu – o quanto pode – da responsabilidade e da missão de trazer ao conhecimento dos assinantes d’**O Futuro** aquilo que estava acontecendo nos palcos do Rio de Janeiro de sua época, bem como de demonstrar sua indignação a respeito da ineficiência estatal ante as necessidades do setor que, na sua opinião, estava entregue a própria sorte. Para além dessas duas incumbências, a que sua crônica estava deveras atenta, Machado dialogava com o leitor sobre suas preferências, preocupações e ideais, porquanto escrevia não só como crítico, mas como espectador, dramaturgo e homem de letras.

Referências

- ASSIS, M. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 2008. 4 vol.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- FARIA, J. R. **O teatro realista no Brasil (1855-1865)**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- MASSA, J.-M. **A juventude de Machado de Assis. 1839-1870**. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MENESES, J. F. de. (1863). **O Futuro**, Rio de Janeiro, nº10, p. 337, 1863.

PRADO, D. de A. **História concisa do teatro brasileiro 1570-1908**. São Paulo: Edusp, 1999.

Recebido em 12 de fevereiro de 2015

Aprovado em 29 de novembro de 2015