

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

STEPHANIE DA SILVA BORGES

**MACHADO E CHICO:
DOIS DRAMATURGOS NO ESPELHO DA HISTÓRIA**

Porto Alegre

2012

STEPHANIE DA SILVA BORGES

**MACHADO E CHICO:
DOIS DRAMATURGOS NO ESPELHO DA HISTÓRIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Porto Alegre

2012

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todo o apoio, por terem permitido que eu escolhesse qual o caminho a traçar e por sempre me darem as condições de seguir em frente.

Aos professores do Curso de Letras, pela enorme contribuição para minha formação intelectual e acadêmica.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino, pela forma acolhedora de tratamento durante os anos de pesquisa e pelos conhecimentos compartilhados ao longo do curso.

Aos meus amigos, por todo o incentivo, conselhos, ajuda e momentos de diversão proporcionados, quando necessário, para que eu pudesse concluir esta jornada.

Aos autores, Machado de Assis e Chico Buarque, pela grande obra que deixaram como legado ao país, e conseqüentemente, pela influência cultural que exercem na minha vida.

Este trabalho é dedicado ao teatro e à literatura. Enfim, à arte!

"Não precisa correr tanto; o que tiver de ser seu às mãos lhe há de ir."

Machado de Assis, *Dom Casmurro*

RESUMO

O presente trabalho analisa os percursos teatrais de dois autores brasileiros, Machado de Assis e Chico Buarque – um proveniente do século XIX e outro do século XX –, separados por um século em suas produções dramáticas. Primeiramente, recupera-se o panorama das épocas literárias em que suas obras dramáticas foram concebidas e representadas. Importa ver como as cenas teatrais dos dois períodos (realismo teatral e teatro de resistência) exerceram grande influência sobre as obras de Machado e Chico, fortemente engajados em seus respectivos tempos, salvo alguns resguardos e particularidades. Procura-se, em seguida, através de relatos das épocas e estudos especializados, traçar suas personalidades dramáticas por meio de suas ideias, funções, conceitos cênicos, dimensões na esfera pública e breves análises de peças. No final do trabalho, é estabelecido um entrecruzamento dos dois dramaturgos, com possíveis aproximações e contrastes.

Palavras-chave: Teatro. Machado de Assis. Realismo. Chico Buarque. Ditadura.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but d'analyser les parcours théâtraux de deux auteurs brésiliens, Machado de Assis et Chico Buarque – le premier du XIXe siècle et l'autre du XXe siècle –, séparés par un siècle dans leurs productions dramatiques. Premièrement, on récupère le panorama des époques littéraires où leurs œuvres dramatiques ont été conçues et représentées. Il est important de voir ici comment les scènes théâtrales des deux périodes (dits le réalisme théâtral et le théâtre de résistance) ont exercé une grande influence sur les œuvres de Machado et Chico, ceux-ci étant des auteurs fortement engagés dans leurs époques respectives, à l'exception de quelques pondérations et particularités. Deuxièmement, on cherche à tracer, à partir des rapports des époques et des études spécialisées, leurs personnalités dramatiques par moyen de leurs idées, fonctions, concepts scéniques, dimensions dans la sphère publique et brèves analyses de pièces. Finalement, on établit une intersection des deux dramaturges, en proposant des rapprochements et des contrastes.

Mots-clés : Théâtre. Machado de Assis. Réalisme. Chico Buarque. Dictature.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	7
2 A ÉPOCA TEATRAL MACHADIANA – REALISMO TEATRAL BRASILEIRO	9
3 MACHADO DE ASSIS DRAMATURGO	18
3.1 O crítico	19
3.2 O autor	25
4 O CAMINHO DA PORTA – PROVÉRPIO MACHADIANO	37
5 A ÉPOCA TEATRAL BUARQUEANA – O TEATRO E AS REPRESSÕES	41
5.1 De 1958 a 1968: Tensões no teatro de esquerda	41
5.2 De 1968 a 1978: Entre a criação e a mordaza	45
6 CHICO BUARQUE DRAMATURGO	54
6.1 O autor	54
7 GOTA D'ÁGUA – TRAGÉDIA BUARQUEANA	63
8 MACHADO E CHICO NO ESPELHO: UMA POSSÍVEL COMPARAÇÃO	70
REFERÊNCIAS	75

1 APRESENTAÇÃO

O teatro de Machado de Assis sempre foi considerado pela crítica especializada como devedor de qualidades e inferior aos outros gêneros compostos pelo autor, mas, segundo Pinheiro (2009), isso talvez tenha se dado em função de uma falta de compreensão do contexto histórico, crítico e teatral brasileiro e do seu tipo de peça – os provérbios dramáticos. Em consequência, sua dramaturgia permaneceu pouco explorada, embora estivesse presente em toda a sua trajetória literária, principalmente no começo, e influenciasse sua produção em outros gêneros, como a crônica. Ao se pensar em sua obra como um todo, o dramaturgo vira coadjuvante, enquanto o romancista protagoniza a história da literatura brasileira.

Assim, a primeira parte deste trabalho destina-se a, no capítulo 2, observar os traços e a influência do teatro realista francês no teatro brasileiro do oitocentos e fazer um panorama dessa época teatral, para, em seguida, no capítulo 3, retratar o estilo e as particularidades do nosso dramaturgo do século XIX, Machado de Assis. Ao final dessa parte, no capítulo 4, analisar-se-á a peça *O Caminho da Porta*, na qual se destacam, na prática, alguns elementos cênicos presentes em sua obra dramática.

Chico Buarque de Holanda, um dos artistas brasileiros mais influentes dos últimos tempos, além de grande músico, compositor e escritor, cuja obra repercute largamente em nossa cultura, revela-se também um dramaturgo preocupado com as questões do seu tempo ao levantar questões polêmicas através de seu teatro, e principalmente quando suas peças foram montadas. Dedicamos, então, a segunda parte do trabalho ao estudo da dramaturgia de Chico.

É válido acrescentar que as fontes consultadas não ofereceram um retrato característico claramente delineável do “dramaturgo Chico Buarque” (como foi possível apreender em Machado de Assis). Mas, no esforço de traçar esse perfil, o presente trabalho procurou esboçar um quadro que o resumisse por meio da produção buarqueana, pois Chico também é plural em seu teatro: cada nova peça traz consigo uma mudança em relação à anterior, mesmo mantendo o traço político e a função de denunciar o que andava em pauta na sociedade brasileira. Desta forma, além do panorama de sua época teatral, ocorrida entre as décadas de sessenta e setenta do século XX, esboçado no capítulo 5 – através do registro das respostas do teatro ao regime militar que assolava o país (peças, dramaturgos, espetáculos, tendências, movimentos e políticas) –, é traçado o perfil do autor, no capítulo 6, com comentários sobre sua obra dramática e as concretizações desta em espetáculos teatrais. Em seguida, no capítulo de número 7, tendo como ponto principal a leitura de uma das peças

buarqueanas, *Gota d'água*, serão esboçadas características suas como dramaturgo, porém, sem a pretensão de esgotar o assunto.

Por fim, diante da gama de características apresentadas, o capítulo 8 será dedicado a aproximações e contrastes entre os dois dramaturgos retratados até então. Esse foi o ponto de partida desta análise e se transformou no seu ponto de chegada, visto que o exame das circunstâncias culturais de suas épocas e seus principais traços como autores de teatro, sendo tarefa preliminar para a comparação final, constituiu-se em uma grande pesquisa bibliográfica, que, não esgotando as referências críticas, tornou-se imprescindível para se compreender as duas personalidades abordadas.

Alguns teóricos que permitem esse enfoque são João Roberto Faria, que revela um estudo muito completo da história teatral brasileira; Décio de Almeida Prado, com considerações relevantes sobre o realismo brasileiro; Joel Pontes e Sábato Magaldi, através de linhas específicas que elucidam a obra teatral machadiana; Yan Michalski e Roberto Schwarz, que retratam o teatro oprimido com excelência; Adriano Rabelo, através dos traços característicos da dramaturgia buarqueana, entre outros.

2 A ÉPOCA TEATRAL MACHADIANA – REALISMO TEATRAL BRASILEIRO

Na época de produção da maioria das peças teatrais machadianas, ainda não havia um teatro nacional constituído no Brasil, o que era uma ambição do realismo teatral – nova escola à qual se filiou, de início, Machado de Assis e outros teatrólogos do período, como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Quintino Bocaiúva –, inspirado no realismo francês (FERREIRA, 1997). De acordo com Faria (1998), grande parte da produção cultural brasileira do século XIX originou-se e desenvolveu-se dependente de modelos estrangeiros, em especial franceses, provavelmente devido às relações culturais intensas entre França e Brasil, sobretudo entre 1855 e 1865 – período no qual o teatro realista francês se difundiu aqui, dando origem ao pensamento e à produção dramática brasileiros modernos.

Em fevereiro de 1852, a representação de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, deu início ao realismo teatral francês e, conseqüentemente, à sua influência no nosso cenário teatral. Os principais aspectos dessa peça que chamaram atenção, destacados por Faria (1998), foram a imaginação na construção das personagens, o par romântico, o enredo (a regeneração da cortesã por meio do amor), o pano de fundo da ação central (o mundo da prostituição elegante), a naturalidade de movimentação das personagens, o realismo descritivo, entre outros, além da observação de aspectos da realidade e a preocupação, por parte do autor, de retratar vivamente esse universo. A partir dessa peça, foram levantadas discussões no meio teatral, gerando, também, o aparecimento de outras peças “[...] preocupadas com a observação do real e com a pintura dos costumes da sociedade francesa do Segundo Império”. (FARIA, 1998, p. 35)

Assim sendo, conforme Faria (1998, 2001), é legítimo dizer que a geração de Dumas Filho renunciava ao argumento histórico e ao uso dos versos para adotar o tipo de peça que predominou na França por trinta anos, a partir de 1852 – a comédia realista: observatório do mundo contemporâneo através da prosa cotidiana, seria uma “alta comédia” ou peça séria, quase um drama, que não ambicionava o riso, mas a descrição de costumes e a discussão de questões burguesas, evitando o baixo-cômico e os elementos românticos, como, por exemplo, situações violentas, sentimentalismo dramático ou melodramático, excessos de imaginação, exageros e artifícios de interpretação, tensões agudas e paixões arrasadoras, preferindo a objetividade descritiva, o riso leve e superior (o chiste e a ironia), e um estilo de interpretação baseado na naturalidade da ação dramática, adequado à expressão da realidade. Portanto: “Nada de tempo e espaço ficcionais limitados de antemão, nada de regras impostas à visão

poética do escritor, nada de enredos centralizados em torno uma história só”. (PRADO, 1999, p. 78)

Contra a “arte pela arte”, além de renovações técnicas que proporcionou, o teatro realista possuía moralidade e utilitarismo, aspectos que agradaram à sociedade burguesa, para quem as obras eram dirigidas. Os dramaturgos, então, porta-vozes da burguesia, como aponta Faria (1998, 2001), fizeram do palco uma tribuna para discutir temas sociais e, com isso, regenerar, moralizar e educar a sociedade por meio do modo de vida e de valores éticos burgueses (trabalho, honra, nobreza de sentimentos, castidade, honestidade, sinceridade, inteligência, dinheiro, casamento, etc.), dentro de enredos que contrastavam “bons e maus”: assim, eram feitas críticas a vícios sociais (casamento por conveniência, usura, infidelidade/adultério, monetização dos sentimentos, agiotagem, escravidão doméstica, prostituição, jogo, ócio, etc.), enaltecendo-se a maior virtude burguesa, o núcleo temático do realismo – a família. Portanto, o realismo dessas peças seria, segundo Faria (1998, 2001), relativizado ou aproximado, pois o universo da vida burguesa era “melhorado”, combinando descrição com prescrição: descrição dos costumes das personagens (um tanto maniqueístas) e prescrição de valores, às vezes ajudada pela introdução de um *raisonneur*¹. Desta maneira, “[...] à realidade dos vícios da burguesia, ou mesmo da aristocracia decadente, os dramaturgos realistas contrapunham o ideal das virtudes burguesas, acreditando contribuir para o aprimoramento da vida em família e em sociedade”. (FARIA, 1998, p. 38). Complementarmente, Prado (1999) destaca a importância do papel da classe social em questão:

O teatro, encaminhando-se já para a peça de tese, deveria não apenas retratar a realidade cotidiana, mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade. A burguesia, revendo-se no espelho retificador – ou embelezador – do palco, teria por missão realizar-se como modelo de comportamento individual e coletivo. (PRADO, 1999, p. 80)

Quanto ao realismo teatral feito no Brasil, Faria (1998, 2001) aponta que as peças francesas geraram, aqui, ânimo e consequências, especialmente na cena carioca, ao serem traduzidas e encenadas no Rio de Janeiro (onde se centralizou o teatro brasileiro do oitocentos), notadamente entre 1855 e 1865 (época da mais intensa importação), um dos momentos mais férteis da vida teatral brasileira, em que a produção dramática teve uma abundância de autores e peças (traduzidas e originais) e uma boa receptividade pelo público,

¹ Figura que expõe e explica a ação dramática, dando lições morais e prescrevendo valores éticos às personagens e ao público, de acordo com o que os autores das peças pensam sobre os problemas sociais abordados (FARIA, 1998, 2001).

contando com uma atmosfera intelectual e literária² propícia, segundo Silva (2008). Anteriormente, com poucas opções culturais, a única companhia dramática carioca fixa era a do Teatro São Pedro de Alcântara, palco do ator romântico João Caetano, além de um teatro de espetáculos líricos, a ópera italiana e algumas poucas salas para companhias dramáticas francesas ou brasileiras, de farsas e *vaudevilles*. Porém, no dia 5 de março de 1855, o empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos inaugurou o Teatro Ginásio Dramático³, inspirado no Théâtre Gymnase Dramatique de Paris (reduto do realismo teatral francês), onde começou a concorrência com o teatro romântico⁴. (FARIA, 1998, 2001)

Acompanhando a situação geral do teatro e as dificuldades financeiras das companhias, mesmo após a criação da nova empresa, Faria (2001) afirma que alguns jovens intelectuais da imprensa já haviam proposto mudanças ao questionar as interpretações e o repertório romântico, envelhecido e anacrônico de João Caetano (que monopolizou a cena brasileira durante trinta anos, desde 1827), formado por tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas portugueses ou traduzidos do francês, do italiano e do espanhol (FERREIRA, 1997). Na contramão disso, o Ginásio, contando com a simpatia do público e da imprensa e com trabalho do ensaiador francês Emílio Doux, se fiou na representação de peças leves, como *vaudevilles* e comédias ligeiras, principalmente de Scribe. Entretanto, depois de seis meses, a companhia passou a encenar a “nova” comédia realista francesa, com peças mais difíceis de serem montadas, de Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Ernest Capendu, Théodore Barrière, Lambert Thiboust e Octave Feuillet, entre outros (o que aconteceu entre outubro de 1855 a 1862). Em 26 de outubro de 1855, com a representação de *As Mulheres de Mármore*, de Barrière e Thiboust, começou um período intenso da nossa história teatral, marcado pelo prestígio dos novos repertório e estética, os quais foram largamente discutidos nos jornais e defendidos pelos intelectuais como modelo para a criação de um repertório brasileiro. (FARIA, 1998, 2001)

² Machado de Assis (1951 apud FARIA, 2001, p. 143), em uma crítica escrita na ocasião da morte de Dumas Filho, em 1895, disse que cada nova peça desse autor ou de Émile Augier, ambos exemplos franceses de realismo teatral, “vinha logo impressa no primeiro pacote, os rapazes corriam a lê-la, a traduzi-la, a levá-la ao teatro, onde os atores a estudavam e a representavam ante um público atento e entusiasta, que a ouvia, dez, vinte, trinta vezes!”

³ Os espetáculos eram realizados no Teatro São Francisco (FERREIRA, 1997).

⁴ No momento de criação do Ginásio Dramático, o Brasil e o Rio de Janeiro passavam por muitas transformações decorrentes da recente interrupção do tráfico de escravos. Em consequência disso, as cidades se expandiram com o dinheiro que sobrava (os negócios se multiplicavam, o comércio gerava empregos, os bancos e pequenas indústrias cresciam, etc.) e a burguesia emergia através de suas novas atividades. Essas transformações foram largamente refletidas no teatro (FARIA, 2001).

Quando as comédias realistas francesas começaram a ser encenadas no Ginásio Dramático, um certo entusiasmo tomou conta de uma boa parcela do público e dos intelectuais. Não era apenas a última novidade dos palcos parisienses que chegava, mas um tipo de peça que podia ter um enorme alcance social, no sentido de educar a plateia, inculcando-lhe determinados valores, e moralizar os costumes. (FARIA, 2001, p. 87)

No entanto, o grande desafio do Ginásio, assim definido por Faria (2001), foi encontrar uma expressão cênica adequada ao novo tipo de peça, o que foi conseguido contrapondo-se aos velhos hábitos românticos (na estética e na interpretação), menos enfáticos e mais naturais: os cenários pintados e mobiliados, os figurinos da moda, a voz e a fisionomia moderados, o gesto e o andar em cena contidos, enfim, tudo para reproduzir a realidade cotidiana. Aliás, o teórico também afirma que o Ginásio era um espaço social em que pessoas de bom gosto compunham uma plateia refinada, o que foi ratificado pelos folhetinistas da época (inclusive os expoentes Alencar, Bocaiúva e Machado), que o rivalizavam ao São Pedro (uma questão empresarial, mas também estética, que aumentou com o passar do tempo: o velho romantismo *versus* a nova concepção de teatro, nos planos da dramaturgia e do espetáculo) nos comentários e formulações críticas sobre os repertórios e o trabalho dos intérpretes. Décio de Almeida Prado (1999) contrastou brilhantemente romantismo e realismo:

O realismo, sobrevivendo uma geração depois, após o fracasso das tentativas revolucionárias de 1848, significou, para o escritor de teatro, o fim dos sonhos de grandeza, o retorno ao rebanho e ao senso comum. [...] O tema da liberdade, primeiro para as nações, depois para os indivíduos, cede lugar à ideia burguesa de ordem, de disciplina social. Se o núcleo do drama romântico era frequentemente a nação, passa a ser, no realismo, a família, vista como célula mater da sociedade. Retraíndo-se o quadro histórico, que transita do passado ao presente, encolhe-se e simplifica-se o quadro ficcional: enredos verossímeis, personagens tiradas da vida diária, episódios fortemente encadeados, girando sobre não mais do que um eixo dramático. (PRADO, 1999, p. 77-78)

Esse estudo, no entanto, também traz informações sobre alguns aspectos técnicos que mudaram com o realismo – a cena, por exemplo, composta por salas familiares, é adereçada; o centro do palco torna-se o foco da marcação; os atores fingem ignorar o público e não interagem, pois, conforme Prado (1999), o enriquecimento da área de representação:

[...] leva os autores a não abusar das mudanças de local, que, se minuciosas, demoradas, feitas com o pano fechado, retardam o andamento e enfraquecem o tônus do espetáculo. Reaparece então uma certa economia no uso do espaço e do tempo, não por imposição teórica e sim por simples conveniência cênica. A peça de três atos, com cenários que só são trocados durante os intervalos, é a medida dramática para a qual tendem as peças realistas de fim do século, sobretudo em sua feição comercial.

No Brasil, a ascensão do realismo coincidiu com os derradeiros dramas históricos dignos desse nome, antes da decadência definitiva do gênero. Só que estas peças constituíam resquícios românticos, produzidos em geral na província, ao passo que as comédias e dramas etiquetados de realistas apresentavam-se no Rio de Janeiro, na qualidade de vanguarda teatral, em oposição ao repertório desgastado de João Caetano. (PRADO, 1999, p. 78-79)

A ilusão de encontrar um caminho para a arte dramática através do realismo brasileiro foi rápida, conforme Prado (1999), mas deixou um legado muito significativo, tendo como o primeiro lugar dessa escola teatral, José de Alencar, que manteve o equilíbrio e a verossimilhança em sua obra, indispensável ao público moderno a que se ambicionava:

O desejo de Alencar, como podemos interpretá-lo, seria alcançar um meio-termo entre o drama enfaticamente dramático, descambando para o melodrama, e a comédia enfaticamente cômica, confinando com a farsa – por sinal, os dois gêneros, melodrama e farsa, que imperavam no Brasil. (PRADO, 1999, p. 80)

Dando sequência à história, Faria (2001) advoga que à renovação cênica (iniciada pelo Ginásio) seguiu-se uma renovação da dramaturgia, contando com muitos folhetinistas e escritores: depois de José de Alencar escrever utilizando a nova estética a partir de 1857, os artistas do Ginásio já estavam aptos para o novo repertório, e os críticos teatrais já esclareciam os seus preceitos. Com a cena e a teoria em ação e renovadas, o realismo deveria se concretizar nas obras dramáticas propriamente ditas. Em torno de 1860, novos autores dramáticos brasileiros destacaram-se ao compor um repertório verdadeiramente moderno e, por isso, durante mais de dois anos, a dramaturgia nacional tomou conta do Ginásio⁵, que diminuiu o espaço para os estrangeiros.

Se inicialmente os intelectuais manifestaram a sua simpatia pelo realismo teatral na imprensa, comentando as peças francesas e seus preceitos estéticos, numa segunda etapa arregaçaram as mangas e produziram um repertório que por algum tempo esteve no centro da nossa vida teatral. (FARIA, 2001, p. 142)

Entre as décadas de 50 e 70, como informam Faria (2001) e Silva (2008), além dos conhecidos José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, também Quintino Bocaiúva, Aquiles Varejão, França Júnior, Agrário de Meneses, Pinheiro Guimarães, Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, Valentim José da Silveira Lopes, Francisco Manuel Álvares de Araújo, França Júnior, Constantino do Amaral Tavares e Maria Angélica Ribeiro, entre outros, foram nomes que se voltaram ao teatro a partir de então. Além do mais, os principais artistas/atores

⁵ Faria (2001) afirma que, nesse período, no Teatro São Januário também trabalharam companhias dramáticas identificadas com o realismo teatral.

do Ginásio Dramático, como Furtado Coelho, Joaquim Augusto, Gabriela da Cunha e Adelaide Amaral, instauraram o realismo por aqui, esforçando-se para mudar de hábitos e adquirir a nova arte, pois quase todos haviam começado com João Caetano. Sendo assim, imediatamente após a criação do Ginásio, jornais e revistas da época acompanharam a evolução e refletiram sobre as novas ideias e a nova estética do teatro brasileiro por meio de intelectuais da imprensa, que:

[...] apoiaram a renovação feita pelo Ginásio e, apesar de pequenas diferenças no julgamento de algumas peças ou no grau de adesão ao realismo teatral, contribuíram com suas formulações críticas para o surgimento do ideário estético no cenário cultural brasileiro. (FARIA, 1998, p. 40)

O resultado dessas discussões pode ser avaliado em dois níveis: o teórico e o prático. Assim, é possível apreender uma série de conceitos realistas nos textos jornalísticos de escritores como Quintino Bocaiúva, José de Alencar, Machado de Assis e de outros companheiros de geração. Da mesma forma, entre esses intelectuais surgiram dramaturgos que escreveram muitas peças, dando origem a um repertório que marcou a época. (FARIA, 1998, p. 39)

Além disso, pode-se afirmar que: “Encarar o teatro como uma arte regeneradora da sociedade tornou-se uma atitude comum à geração dos jovens intelectuais que se agruparam em torno do Ginásio para apoiar a reforma realista”. (FARIA, 1998, p. 42)

Entre os jovens críticos e folhetinistas da imprensa que discutiram a encenação e os artistas do novo repertório nacional, largamente aplaudidos por público e intelectuais, e que trataram de explicar a nova escola, Faria (2001) destaca Henrique César Muzzio, que afirmou: “Começamos a ter teatro nacional” (1861 apud FARIA, 2001, p. 139), no *Diário do Rio de Janeiro*, onde, além de comentar *Os Mineiros da Desgraça*, de Bocaiúva, citou, num mesmo folhetim, nomes de autores e peças importantes para o cenário nacional de então: “Macedo, Alencar, Gonçalves Dias, Araújo Porto-Alegre, Aquiles Varejão, Quintino Bocaiúva e Pinheiro Guimarães [...] formavam a ‘plêiade de escritores’ que nos últimos anos haviam apresentado ‘composições dramáticas de mérito real’.” (FARIA, 2001, p. 139). Ele, que havia simpatizado com o realismo teatral (era contra a arte pela arte e a favor do moralismo), como crítico, colocou-se acima das escolas literárias, tecendo julgamentos pelo sentimento e pela moral. Acompanhando o teatro realista brasileiro desde Alencar, viu que entre o segundo semestre de 1860 e o ano de 1862, o número de originais encenados no Ateneu Dramático e no Ginásio crescia; porém, percebeu que, nos anos de 1863, 1864 e 1865, diminuíram as estreias ligadas ao realismo teatral. Em outro texto, elevando a nova tendência, disse: “[...] nenhuma composição dramática viverá além de um curto período, qualquer que seja o seu mérito de forma, se o autor não tiver atingido o alvo único do teatro moderno, a pintura

verdadeira do vício e dos defeitos sociais, a sua correção e o seu castigo” (1861 apud FARIA, 2001, p. 139-140).

Muito interessante, para Faria (2001), foi também um folhetim do ator e dramaturgo realista Furtado Coelho, publicado no *Correio Mercantil*, através do qual ele contribuiu com o Ginásio Dramático ao apoiar a renovação da cena nacional e ao ajudar no aprendizado dos artistas com suas ideias: expressando-se sobre a transposição fiel da realidade para o palco e falando da alta comédia realista representada no país, Coelho mostrou o progresso do teatro brasileiro – que já montava o *Demi-Monde*, ou *Mundo Equívoco*, de Dumas Filho, peça à qual assistiu e comentava no texto, e que descrevia costumes e defendia a moralidade: “Destaca o ‘efeito real’ da sua ação dramática, bem como ‘a naturalidade e o vigor dos diálogos, o bem combinado das situações, a verdade no jogo das cenas’.” (FARIA, 2001, p. 89). Preocupado com a função social do teatro, para ele, o Ginásio, que já possuía “graça, elegância e luxo” (FARIA, 2001, p. 89) de Emílio Doux, deveria fiar-se no bom caminho do utilitarismo da alta comédia, evitando as “peças más” em seu repertório:

Ora pois, são as peças da escola do *Mundo Equívoco*, que convêm para um teatro no pé em que está o do Ginásio. É com elas que o teatro sobe à sua verdadeira e nobre missão: moraliza, aperfeiçoa os costumes, civiliza, e castiga a língua; e são estas as grandes vantagens que, juntamente com o prazer e o recreio, o teatro deve atualmente ter em vista. (COELHO, 1856 apud FARIA, 2001, p. 90)

Dessa forma, o nosso repertório teatral, baseado em temas e formas do realismo francês, decorreu da renovação teatral feita pelo Ginásio Dramático, que, mesmo não criando peças de tão alto nível, conseguiu obter, em linhas gerais, êxito de crítica e público graças ao gosto e às tendências dessa segunda metade de século. Por sua vez, a ruptura com o romantismo nem sempre foi radical durante a consolidação dessa escola, havendo, por vezes, convivência de recursos. No entanto, em suas peças, os dramaturgos brasileiros refletiram um “esforço de atualização estética” e um “desejo de civilização”, o que os motivou a não abordar o drama histórico/passado, mas a retratar ou corrigir os costumes da sociedade do seu tempo: é notável o fato de que esses autores enxergaram na sociedade moderna, civilizada e moralizada das peças francesas o modelo de sociedade sonhado para o Brasil, as quais, além disso, indicavam “como retratar” os costumes dos segmentos sociais brasileiros, em certa medida já liberalistas⁶ e ideologicamente burgueses (FARIA, 1998). Aliás, o pesquisador

⁶ Segundo Faria (1998), esse é o motivo pelo qual há várias personagens dramáticas que são médicos, advogados, engenheiros, negociantes, jornalistas – considerados intelectuais e profissionais liberais da classe média emergente nos tempos de progresso capitalista, o que foi uma consequência da interrupção do tráfico negreiro de 1850.

também lembra que, embora estivessem sob o estímulo da França, os dramaturgos realistas brasileiros sintonizaram-se com os aspectos das nossas mudanças sociais e foram os primeiros a objetivar a formação de uma consciência burguesa no país através de suas obras dramáticas, não contando somente com os dois temas prediletos do teatro realista – destacados por Prado (1999): a cortesã (a prostituta elegante e ameaçadora da família) e o dinheiro (ligado à desonestidade) –, mas analisando as questões sociais do momento, como o sistema escravista e o surgimento do liberalismo, fazendo com que os espectadores reconhecessem os valores em que acreditavam e a si mesmos no palco, conforme Faria (1998). Por essa razão, Machado e outros autores engajados se apropriaram dessa nova estética teatral na crítica e na autoria para adaptá-la ao contexto brasileiro, tornando-a nacional:

A palavra no teatro, dizendo de outro modo, e no sentido do que Antonio Candido afirma sobre a literatura brasileira em geral, mostrou-se absolutamente “empenhada”, imaginando os autores, ao colocarem o Brasil em cena, muitas vezes em confronto com o “Outro”, ou nele se retratando, estarem contribuindo efetivamente para a construção desse mesmo Brasil. (SÁ, s/d, p. 2)

Além disso, ao contrário da dispersão de forças do romantismo, o realismo teatral brasileiro foi considerado um movimento coeso, baseado em conceitos bem definidos, como traz Faria (2001): um grupo engajado de intelectuais, escritores e artistas e uma nova casa de espetáculos que se destinava a isso, o Ginásio Dramático, trabalharam intensamente durante dez anos em prol de objetivos e concepções comuns em relação a teatro, o que uniu e entusiasmou a geração: “E todos trabalhavam. E todos apresentavam originais. E todos traduziam.” (FRANÇA JÚNIOR, 1882 apud FARIA, 2001, p. 143)

Prado (1999) ainda destaca que, seguindo a lógica francesa e a do romance brasileiro, logo depois ter-se-ia o naturalismo, mas que, no teatro, uma “avalanche” de música ligeira acabou com o drama (construído pelo romantismo e pelo realismo), fazendo com que a opereta francesa arruinasse a literatura teatral dita “séria”:

Não se deixou por isso de pensar sobre o Brasil – e sobre o que mais poderíamos pensar? –, porém em termos de comédia ou de farsa, em continuação a Martins Pena, não a Castro Alves ou Alencar. Tal inflexão foi condenada por todos os interessados – autores, intérpretes, críticos –, menos pelo público, que de qualquer forma nunca dera atenção aos nossos escritores. (PRADO, 1999, p. 85)

Machado de Assis foi um dos intelectuais que se puseram contra essa transformação literária, e mostrou isso ao fazer um balanço da literatura nacional no ensaio “Instinto de Nacionalidade”, lembrando-se, quanto à autoria teatral, de nomes como os de Gonçalves de

Magalhães, Gonçalves Dias ou de Martins Pena, “talento sincero e original, a quem só faltou viver mais, para aperfeiçoar-se e empreender obras de maior vulto” (ASSIS, 1951 apud PRADO, 1999, p. 86), e, quanto ao passado imediato, relatando que, depois de alguns movimentos e dos dramas e comédias de Alencar, apareceram outras composições “dignas de aplauso” (como as de Bocaiúva), mas nada que mudasse os rumos do teatro novamente. Sendo assim, em 1873, disparou:

Hoje, que o gosto público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca, ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores? (ASSIS, 1951 apud PRADO, 1999, p. 86)

Por fim, Faria (2001) informa que as ideias deste período “brilhante” de cerca de dez anos do nosso teatro, disseminadas por dramaturgos, intelectuais e críticos da época, foram o principal exemplo da dramaturgia e da crítica das duas décadas seguintes, pelo menos, e também que, embora o teatro cômico e musicado tenha ganhado o maior espaço na cena teatral posterior, muitos dramaturgos e críticos ainda seguiram o modelo realista de teatro como escola de costumes e instrumento de moralização e civilização. Um exemplo disso é Visconti Coaracy (1868 apud FARIA, 2001, p. 163-164), que (re)definiu a missão do dramaturgo, em 1868, com base em preceitos realistas: “Estudar a sociedade, analisar-lhe os defeitos e os vícios, reuni-los no espaço limitado, restrito de uma ação dramática, e extrair desta a conseqüência filosófica para oferecê-la como lição benéfica, como exemplo salutar”.

Assim, sem provocar o entusiasmo do seu principal momento, o realismo não desapareceu definitivamente: Furtado Coelho, um dos seus maiores colaboradores, encenou novas peças de Dumas Filho e Augier, ou reencenou seus próprios sucessos, baseados em originais brasileiros – como *Onfália*, de Quintino Bocaiúva, em 1882 –, embora ele mesmo não se mantivesse sempre fiel ao movimento realista, pois, como era empresário, lucrava ao ceder ao teatro de entretenimento, que dava bons resultados (FARIA, 2001).

3 MACHADO DE ASSIS DRAMATURGO

O teatro, primeira ambição literária de Machado de Assis, e conhecido como um aspecto inferior em sua carreira literária, ainda assim, conforme Magaldi (1962), pode ser visto como influência direta em sua personalidade de romancista; porém, se Machado tivesse cultivado somente o teatro⁷, seria um escritor talvez secundário em nossa literatura. No entanto, como crítico teatral, ele foi uma autoridade respeitada no século XIX, participando da “afirmação de uma cena brasileira” (MAGALDI, 1962, p. 116). Em suma, os interesses dramáticos do escritor começaram ainda na sua juventude, quando o teatro se expandia no Rio de Janeiro, mas foram esfriando com o passar dos anos.

Definido por Veríssimo (s/d apud SILVA, 2008, p. 1) como “a mais alta expressão do nosso gênero literário, a mais eminente figura da nossa literatura”, o escritor se dedicou ao gênero dramático, sobretudo, e quase exclusivamente, na década de 60 (de 1859 a 1867), acumulando as atividades de crítico teatral (em que estreou aos vinte anos), tradutor de obras francesas, autor de peças originais (a maioria de suas peças é dessa época) e censor do Conservatório Dramático (onde começou a trabalhar aos 23 anos). A tradução, por sua vez, foi uma maneira pela qual Machado iniciou-se como escritor de teatro, mas que também supria a falta de um conjunto nacional de peças e lhe aproximou do repertório francês, referência para a sua estética dramática. (PINHEIRO, 2009)

Um exame dos escritos dessa fase evidencia que a tradução representou para o jovem escritor a porta de entrada para o mundo do teatro: a tarefa de traduzir textos do repertório francês constituiu efetivamente uma abertura de horizontes, permitindo-lhe o contato com a dramaturgia e com os nomes mais representativos do teatro francês, identificados com a modernidade. (TORNQUIST, 2002 apud PINHEIRO, 2009, p. 145)

Silva (2008) indica que, sob a influência cultural e intelectual do momento no país, e do gosto pessoal do escritor por teatro, a produção teatral machadiana conta com a comédia *Hoje avental, amanhã luva* (de 1860, publicada em *A Marmota*), a peça *Desencantos* (1861), *O Caminho da Porta* e *O Protocolo* (encenadas pelo Ateneu Dramático, em 1862), *Quase Ministro* e *Os Deuses de Casaca* (representadas em saraus lítero-musicais numa casa da Rua da Quitanda e na Arcádia Fluminense, em 1862), *As Fôrcas Caudinas* (1865), uma edição de *O Teatro de Machado de Assis* (contendo *O Caminho da Porta* e *O Protocolo*, acompanhadas de sua carta a Bocaiúva e da crítica-resposta, em 1863), *Tu, Só Tu, Puro Amor* (depois de

⁷ Seus objetivos principais seriam elevá-lo à categoria de Arte e firmá-lo como gênero literário (FERREIRA, 1997).

alguns romances e contos, em 1880), *Não Consultes Médico* (1896) e *Lição de Botânica* (1906), entre outros textos. Enfim, segundo Ferreira (1997), o seu acervo dramático possui cerca de vinte e sete críticas teatrais, dezoito peças, dezesseis pareceres, quinze traduções e seis ensaios, todos escritos durante quase meio século de sua produção literária, de 1856 a 1906. No entanto, há poucos estudos sobre a sua faceta dramaturgica, sejam eles sobre peças, traduções ou críticas, embora isso venha se modificando com o tempo.

3.1 O crítico

Entre os escritores mais animados com o Ginásio Dramático e com as novidades que a escola realista trouxe para o Brasil está Machado de Assis, despertando para o teatro e para a literatura ainda na década de 50 (como é sabido, o período de 1850 a 1870 foi marcado pelo realismo teatral), estudando e aprendendo a analisar e a interpretar textos, como aponta Faria (2001). Aos dezesseis ou dezessete anos, o autor teve seus primeiros poemas e críticas sobre poesia e teatro publicados no jornal *A Marmota Fluminense* (de seu amigo Paula Brito), tais como o artigo “Idéias Vagas: a Comédia Moderna”, por exemplo, em que, se mostrando contra o gosto do público pela farsa “inferior”, ou movida a “pancadaria”, incitava o leitor a ir ao Ginásio Dramático e já falava do teatro como sempre o concebeu, o “verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos” (ASSIS, 1856, citado por MASSA apud FARIA, 2001, p. 107). Também, para o mesmo pesquisador, no ano de 1858 surgiu o primeiro trabalho importante de crítica literária machadiana, “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, igualmente destinado, em parte, ao teatro: nele, o autor lastimava as numerosas representações de traduções, o que impedia o desenvolvimento da nossa arte dramática; depois, lembrava o sucesso que tiveram Martins Pena e Macedo, prova de lucro dos nossos autores face aos estrangeiros; e, além disso, culpava os empresários pelas dificuldades do teatro nacional, propondo uma saída nunca adotada – um imposto sobre as traduções de peças que os “convidasse” a abrigar o repertório das companhias, estimulando o surgimento de novos dramaturgos e do teatro nacional baseado no realismo teatral, uma escola moderna francesa que, se distanciando das antigas ideias, “prestava-se precisamente ao gosto da atualidade” (ASSIS, 1858 apud FARIA, 2001, p. 108).

Faria (2001, p. 117) afirma que Machado de Assis considerava o teatro uma “escola de costumes”, a “pedra de toque da civilização”, ou “uma tribuna e uma escola”, e que, como ele se pôs contra os velhos recursos românticos e a comicidade farsesca, sua empatia pelo realismo teatral pode ser lida em textos da juventude, já que aderiu ao movimento mais

incisivamente em 1859, quando se encarregou dos folhetins dramáticos no jornal *O Espelho*, estreando como crítico teatral e confirmando a preferência: “O *Asno Morto*⁸ pertence à escola romântica e foi ousado pisando a cena em que tem reinado a escola realista. Pertencço a esta última por mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora” (ASSIS, 1951 apud FARIA, 2001, p. 109). É interessante ver que foi essa crítica machadiana, chamada “militante”, que ampliou a sensibilidade e a segurança das ideias teatrais que o autor apresentava, nas quais se preocupava praticamente com todos os aspectos de um espetáculo, o que o levava a observar desde o texto dramático à interpretação dos atores, passando não só pela decoração e pelos figurinos como pela harmonia conquistada pelo ensaiador, entre outros aspectos, simpatizando mais com o trabalho do Ginásio, contraposto ao do São Pedro, dificilmente elogiado (FARIA, 2001).

Com conceitos alinhados aos de Bocaiúva e Alencar, em três folhetins machadianos dessa época, a situação do teatro brasileiro e o Conservatório Dramático ganharam notável espaço, o que é destacado por Faria (2001).

No primeiro deles, “Ideias sobre o Teatro”, Machado se mostrou a favor do realismo teatral moralizador e constatou a influência insistente do passado romântico sob o público, declarando a não valorização da arte teatral nacional em função da falta de incentivos (só havia esforços isolados), evidenciada pela pobreza estética da produção teatral nacional, além de demandar iniciativas governamentais para a reforma da arte dramática a partir da arte moderna (realismo), como se pode observar abaixo:

O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade.

Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente. (ASSIS, 1859 apud FARIA, 2001, p. 110-111)

Há também essa preocupação sobre a restrição e a redução do teatro ao “foro de uma Secretaria de Estado” (referindo-se às limitações do Conservatório Dramático), a qual, para ele, significava um “corpo de polícia, censura e pena” (SÁ, s/d). Isso deixava claro, segundo Magaldi (1962), o conceito machadiano de arte cênica – de cunho utilitário (com o palco transformado em espaço para debater questões sociais e instruir o público), essência

⁸ Drama de Théodore Barrière.

pragmática e missão moral e educativa (que não fosse um mero passatempo para divertir as massas):

[...] a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. [...] a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade. [...] No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiveram um desenvolvimento conveniente – as caligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários. [...] a palavra dramatizada no teatro produziu sempre uma transformação. É o grande Fiat de todos os tempos. [...] não só o teatro é um meio de propaganda, como também o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante. (ASSIS apud MAGALDI, 1962, p. 124-125)

Enfim, conforme Magaldi (1962, p. 124), o autor concebia o teatro não como arma panfletária, mas política ou de outra natureza, ou seja, um forte “canal de iniciação”, mantendo preservado o estatuto artístico originário, que o diferenciou da história e da realidade.

O segundo folhetim critica a falta de cor local na dramaturgia brasileira, que “[...] deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera da sua localidade. [...] A arte, destinada a caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora, vai copiar as sociedades ultrafronteiras” (FARIA, 2001, p. 111), e acaba viciando o seu público nas traduções oferecidas. Isso, conseqüentemente, limitava o alcance social e a função civilizadora que o movimento deveria ter, pois, sem as questões nacionais, o teatro não poderia ser usado para a defesa de ideais e para a educação, o que havia inspirado Machado a compará-lo à imprensa e à tribuna: “Para ele, a palavra escrita no jornal, falada na tribuna e dramatizada no palco é sempre transformadora, com a diferença de que no teatro é mais insinuante, porque ‘a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise.’” (FARIA, 2001, p. 111-112). Em resumo, Machado queria para o Brasil uma dramaturgia realista, civilizadora, reprodutora e corretora de costumes sociais, menos dependente de traduções e mais incentivadora de novos dramaturgos, uma vez que um país sem teatro próprio seria atrasado moralmente e poderia desaparecer⁹, pois à arte competia “assinalar como um relevo as aspirações éticas do povo – e aperfeiçoá-las e conduzi-las para um resultado de grandioso futuro”. (ASSIS, 1859 apud FARIA, 2001, p. 112)

⁹ Faria (2001) explica que o desânimo e o pessimismo decorrem do fato de que, anteriormente, somente Alencar havia escrito peças influenciadas pelo realismo teatral francês. No entanto, entre 1860 e 1863, Machado viu vários dramaturgos retratarem a burguesia carioca emergente no palco do Ginásio.

O terceiro folhetim versa sobre o Conservatório Dramático, órgão censor amparado pelo governo imperial que tratava da moralidade das peças e não de seu mérito literário. Machado criticou o desprezo da finalidade intelectual e essa limitação da “função civilizadora” da instituição. Porém, visto que as disposições não se alteraram, o próprio Machado, como censor (de 1862 a 1864), afirmou que as obedecia, liberando peças “dentro da lei”, apesar de assinalar a baixa qualidade de algumas. Esse folhetim foi modificado e publicado em *A Marmota* (1860), apoiando a reforma do Conservatório (que deveria ter autoridade de censura literária) e criticando o descaso do governo para com o teatro.

Provavelmente, o autor, que era proveniente das classes baixas e não possuía estudo formal, ganhou espaço no meio intelectual da corte através de *O Espelho* e *A Marmota*, e, em seguida, como traz Faria (2001), ingressando no *Diário do Rio de Janeiro* (chamado por Bocaiúva), um jornal mais importante, atuou durante muito tempo¹⁰, desde 1860, começando por suas três “Revistas Dramáticas” (folhetins sobre teatro). Além disso, nesse período, sua opinião tornou-se mais neutra quanto às escolas teatrais, passando do entusiasmo, em que se definia realista, ao ecletismo de seis meses depois:

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; admito e aplaudo o drama como forma absoluta de teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e de Racine. (ASSIS, 1951 apud MAGALDI, 1962, p. 125)

Também nesse entrave, para Machado (apud FARIA, 2001, p. 114), o teatro servia como um “grande canal de propaganda”, e, ainda confiando no utilitarismo deste – civilização e moralização –, colocou-se acima das escolas literárias, objetivando não adotar tendências, até mesmo em suas avaliações de peças, pois:

Iniciando-se quando a curva do romantismo não podia seduzi-lo, seu caminho era o da realidade, que não se confundia também com os exageros do Realismo. Compreendeu Machado bem cedo, no fluxo literário, um padrão qualitativo independente da vigência das escolas, e capaz de aproximar, no universo literário, gênios de estruturas muito distintas. A matéria de que são feitos os gênios, como se sabe, é sempre parecida, projetando-se eles para além das escolas, cujas normas não podem contê-los. Consciente desse processo, o autor do *Memorial de Aires* buscou sempre os valores de perenidade, “os elementos que guardam a vida”, visíveis na recusa dos modismos.

A procura dos padrões absolutos norteou também sua crítica teatral, guiando-o as mesmas ideias de simplicidade e gosto que inspiram o ensaísmo de hoje. (MAGALDI, 1962, p. 126)

¹⁰ Além disso, ele também publicou folhetins sobre assuntos diversos: os “Comentários da Semana”, a série “Ao Acaso”, comentários sobre a morte de João Caetano e ponderações sobre a situação do teatro no Brasil e as obras dramáticas de Gonçalves de Magalhães, José de Alencar e Joaquim M. de Macedo (FARIA, 2001).

Desse modo, pode-se dizer que o autor buscava especialmente critérios estéticos para a sua crítica, como afirma Faria (2001) – juntamente com a imparcialidade, a distância das polêmicas, o equilíbrio, o propósito construtivo e o juízo fundado em uma análise minuciosa, mencionados por Magaldi (1962) –, defendendo que o belo não era exclusivo de uma forma dramática, mas somente do trabalho do artista, visto que proferiu: “Entendo que o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito”. (ASSIS, 1951 apud FARIA, 2001, p. 114)

É notável o fato de que nos jornais onde se comentava sobre peças e espetáculos (informando mais sobre as principais companhias concorrentes, São Pedro de Alcântara e Ginásio Dramático), Machado revelou o seu modo de pensar a cena teatral e os aspectos sociais da época através de críticas teatrais e colaborações, ligando o teatro, os acontecimentos culturais e as condições políticas e econômicas do país, relações herdadas por seus contos e romances, de acordo com Gomes (2008). Segundo Magaldi (1962), Machado, tendo noção da dignidade artística, mas também a ideia clara de censura, defendia: “[a] crítica oficial, tribunal sem apelação, garantido pelo governo, sustentado pela opinião pública [...] a mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão, e despida das estratégias surdas” (ASSIS apud MAGALDI, 1962, p. 128). Sobre a censura:

Nessa ressalva, resguarda-se o seu idealismo. Superior às correntes e aos embates do cotidiano, podia crer que o *Conservatório Dramático* espelhasse a sua própria isenção. Percebe-se ainda aí o escritor preocupado com a missão educativa da arte, infensa às mesquinhas controvérsias do meio. Se Machado nunca perdeu de vista a realidade, seu bem intencionado realismo cegou-lhe às vezes a visão dos problemas práticos, como este da censura. (MAGALDI, 1962, p. 128, grifo do autor)

Dessa forma, Magaldi (1962, p. 127) assegura que a crítica teatral o permitiu conviver com “a realidade viva, móvel, flutuante”, e que, através do princípio da harmonia, Machado comentava algo com jeito de conversa e transmitia naturalmente suas impressões, ideias e juízos objetivos sobre a dramaturgia e os espetáculos ao leitor, evoluindo também como crítico. Com o tempo, ele se ateu ao estudo estrutural das peças.

Assim, geralmente escrevendo sobre autores e peças nos seus folhetins (principalmente de *O Espelho*) e pareceres do Conservatório Dramático, conforme Faria (2001), Machado fazia um estudo literário e dramático da peça a ser analisada e comentava a encenação juntamente com as interpretações dos artistas (como as do elogiado ator Furtado

Coelho) e a decoração¹¹ (mais raramente mencionada), sem informar muito sobre a cenografia, por exemplo, que foi caracterizada, na cena realista brasileira, sobretudo através desses testemunhos sobre as interpretações e os textos dramáticos encenados. Seus estudos eram abrangentes:

Sua visão da realidade cênica é de admirável lucidez, sem escapar-lhe nenhum aspecto do problema teatral. Verbera a aclimação ao nosso palco de concepções estrangeiras, assim pondo em causa o teatro. [...] A análise fria do movimento cênico leva-o a duas conclusões: “longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfatiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento. Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo”.

[...] As opiniões que emite sobre o desempenho coincidem com as diretrizes da crítica atual. Ao pudico Machado repugnam os exageros desligados da vida, elogiando no ator Furtado Coelho “a naturalidade, o estudo mais completo da verdade artística”. [...] Ao analisar a figura de João Caetano, reconhece-lhe o posto de primeiro ator trágico e dramático, sem ocultar-lhe os defeitos, imputáveis mais à falta de escola e concorrência. [...] Vê-se, em seu ideário crítico, a fixação da supremacia do texto, responsável em parte pelas restrições das quais acaba sendo vítima o comediante. Chega Machado a confessar: “Sobre o desempenho sou talvez menos severo do que a opinião pública. Se um ator bom faz um drama bom, também um drama mau faz às vezes um ator mau.”

Em diversas ocasiões, o crítico alude à perspicácia e à sensibilidade do público, motivos que o fazem separar um bom desempenho de um mau texto, aplaudindo o primeiro sem deixar-se influir pelo segundo. (MAGALDI, 1962, p. 126-127)

Portanto, ao afirmar o “instinto de nacionalidade”, a crítica machadiana – feita no período de revolução dramatúrgica, em que o autor conviveu no meio teatral e assistiu a novas peças e autores – mostrou o anseio do escritor por um teatro brasileiro renovado e que tivesse um futuro a cumprir como guia da sociedade. Mas, para que esse sonho tomasse corpo, seria imprescindível a iniciativa oficial dos poderes do Estado, e não culpar o público pela situação da arte (MAGALDI, 1962).

Ainda sobre a fase inicial da carreira, quando Machado escreveu para *A Semana Ilustrada* e *O Futuro*, já depois dos folhetins de *O Espelho*, Faria (2001) garante que o pensamento teatral machadiano vinculou não só os mesmos princípios de imparcialidade e independência em relação às escolas literárias (mesmo que o escritor demonstrasse, por vezes, simpatia pelos preceitos realistas, como a moralidade, por exemplo), mas também os seus critérios estéticos de julgamento, desaprovando os românticos “imitadores” e sem qualidades literárias: “a escola romântica, que partilha ainda hoje com a realista o domínio do teatro, só tem produzido monstros informes” (ASSIS, 1951 apud FARIA, 2001, p. 116). Por sua vez, quanto à verdadeira e natural reprodução dos costumes sociais no palco, um texto de 1861 e

¹¹ Quanto à decoração, pouco comentada, Faria (2001) diz que Machado elogiou os telões pintados por João Caetano Ribeiro, criticou as “decorações gastas” do São Pedro e do Ginásio, e se referiu, sem detalhar, às boas ou más montagens dos dois teatros.

outro de 1866, citados por Faria (2001), defendem esse preceito realista, além de fazerem o mesmo com o aspecto edificante do teatro e a superioridade da alta comédia (se comparada às formas cômicas populares), elogiando, enfim, o realismo de *O Demônio Familiar*, de Alencar:

O poeta dramático tem o dever de copiar a parte da sociedade que escolhe, e ao lado dessa pintura pôr os traços com que julga se deve corrigir o original. O corretivo existe no drama; o autor nada tem que ver com as conseqüências desse corretivo. São eles verossímeis? Dão-se na vida real? Sem dúvida que sim. É quanto basta. [...] É sem dúvida necessário que uma obra dramática, para ser do seu tempo e do seu país, reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce; mas além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de ideias mais elevadas. (ASSIS, 1951 apud FARIA, 2001, p. 117)

Para Magaldi (1962), é possível dizer que a posição da crítica teatral machadiana se aproxima à da sua dramaturgia, mesmo com certas diferenças entre si, pois os folhetins da juventude, recheados de ideias e comentários aplicados à obras ou referidos como preceitos de arte, de alguma forma, também são a base da formação do escritor maduro, já em gêneros diferentes.

Não cabe supor que os melhores romances machadianos sejam a consubstanciação das diretrizes estéticas anunciadas pelo cronista dramático. Mas, decantadas pela experiência e pelo trato do tempo, as forças que animam o ficcionista são as mesmas que ensaia o jovem crítico. Não houve recuo ou troca de posição. (MAGALDI, 1962, p. 124)

Por fim, é importante ressaltar que as críticas teatrais deram origem aos primeiros conceitos e reflexões machadianos sobre o “caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural”, referidos por Schwarz (1987 apud FERREIRA, 1997) quanto ao peso (cultural) que os países do Terceiro Mundo levam consigo na construção de suas identidades nacionais, invadidas por formas literárias importadas a serem ajustadas.

3.2 O autor

Neste ponto, é necessário fazer uma diferenciação: Faria (2001) afirma que, como crítico teatral, ao pensar uma forma dramática ideal para desenvolver nosso teatro, Machado de Assis escolhera a alta comédia, e que, como dramaturgo, num ambiente de renovação teatral, também seguira modelos franceses, porém, preferindo a forma breve do provérbio dramático, lida em Alfred de Musset e Octave Feuillet (representantes do gênero na geração francesa anterior), apesar de também influenciar-se pelos realistas Dumas Filho e Augier.

Portanto, utilizando recursos de estilo proverbial, pedagógico e didático, apontados por Ferreira (1997), para ser irônico e educar plateias, seu teatro filia-se mais a esse gênero, em que predominam: “[...] a vivacidade de estilo e a espirotuosidade. Trata-se de uma pequena comédia elegante, que evita todo tipo de vulgaridade ou comicidade farsesca” (FARIA, 2001, p. 118). No fim do século XVII, o provérbio dramático era um entretenimento intelectual ou jogo popular dos salões aristocráticos franceses, composto por poucas cenas, nas quais a dramaticidade provinha dos diálogos e em que os espectadores adivinhavam o provérbio escondido na ação encenada, pretendendo discutir relações sociais. Com Carmontelle (no séc. XVIII) e Musset (no séc. XIX), o gênero evoluiu, pois o provérbio deslocou-se para o final da peça ou para o título (FARIA, 2001; PINHEIRO, 2009).

O interessante, então, segundo Pinheiro (2009), é ver que mesmo Machado não tendo escrito comédias realistas, une-se a elas (guardadas as diferenças) através da mesma busca pelo bom gosto¹² e da mobilização de personagens da alta sociedade, transformando-os em modelos de conduta. Assim, é possível que o teatro machadiano tenha dialogado com a comédia realista, mostrando que “[...] já havia no Rio de Janeiro uma burguesia refinada e salões onde se cultivavam a prosa inteligente e o gosto pelas artes” (FARIA, 2001, p. 118), não se afastando do que o próprio autor defendia em suas críticas e do que estava em voga na dramaturgia.

Certa vez, Machado, em uma carta a Quintino Bocaiúva (acompanhada de duas peças suas), confessou que, mesmo levando o teatro a sério, ainda não escrevia alta comédia, moralizadora e reflexiva, a que pretendia chegar:

Tenho o teatro por coisa muito séria, e as minhas forças por coisa muito insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurei e procuro fazer.

Caminhar destes simples grupos de cenas – à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero – eis uma ambição própria de ânimo juvenil, e que tenho a imodéstia de confessar. (ASSIS, 1863, p. 1)

Em seguida, o autor pedia uma opinião do amigo sobre *O Caminho da Porta* e *O Protocolo*. Por sua vez, a “Carta ao autor”, publicada em *O Teatro de Machado de Assis*, de 1863, juntamente com as peças e a carta-pedido a Bocaiúva, abordou vários aspectos dos textos e criou uma predisposição a eles, pois, partidário do teatro civilizador, o crítico classificou-as como “ensaio”, “experiência” e “ginástica de estilo”, destacando que seriam

¹² Para os realistas, isso consistia no alto cômico, que se diferenciava do baixo cômico, visto nas comédias de costumes (PINHEIRO, 2009).

mais bem dirigidas para a leitura do que para o palco, ignorando o seu afastamento relativo a alguns processos de criação, como por exemplo, os românticos (PINHEIRO, 2009; FARIA, 2001). Por fim, disse:

As tuas duas comédias, modeladas ao gosto dos provérbios franceses, não revelam nada mais do que a maravilhosa aptidão do teu espírito, a profunda riqueza do teu estilo. Não inspiram nada mais do que simpatia e consideração por um talento que se amaneira a todas as formas de concepção. Como lhes falta a ideia, falta-lhes a base. São belas, porque são bem escritas. São valiosas, como artefatos literários, mas até onde a minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo sujeito sem alma. [...] As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. (BOCAIÚVA apud ASSIS, 1863, p. 3)

Entretanto, aludindo à suposta falta de bons atributos e de “*ideias’ mais sérias, originais e completas*” (PINHEIRO, 2009, p. 146), o crítico comparava as duas peças à comédia realista, sendo esse o seu equívoco: embora também abarquem temas sociais, ambientações elegantes, caráter moralizador, etc., para Pinheiro (2009), os provérbios não aprofundam os conflitos, sua teatralidade não é forte e o desenvolvimento da história se dá pelos diálogos (por isso o tratamento da linguagem é primordial). Dessa forma, levando-se em consideração as diferenças formais e de tratamento dos temas entre os dois gêneros, as “faltas”¹³ seriam justificáveis pela escolha do autor pelos provérbios:

Sem dúvida, do ponto de vista da concepção de teatro que Bocaiuva e Machado de Assis defendiam, as duas peças foram condenadas. Bocaiuva constatou que seu amigo não escreveu comédias morais, sociais, populares, numa palavra “comprometidas”, segundo o modelo traçado por Dumas Filho e de acordo com as ideias de Victor Hugo. Em relação a esta ideologia é que as peças de Machado de Assis se mostram sem valor. [...] A crítica de Bocaiuva, muito severa, embora plena de encorajamentos atenuantes, deve ser apreciada à maneira da teoria do teatro que vigorava na época. Equivale isto a dizer que estas peças têm algum valor em relação a outra concepção de teatro? Com efeito, ao lado das peças “comprometidas”, há o “anfiteatro” da época, o teatro dos provérbios. [...] As obras do gênero, cujos mestres são, no século XIX, Feuillet e Musset, têm outra densidade. (MASSA, 1971 apud PINHEIRO, 2009, p. 148)

Sendo assim, com o passar do tempo, conforme Faria (2001), o julgamento de Bocaiúva sobre as duas peças do início da carreira de Machado foi legitimado por outros críticos e historiadores da literatura e transformado no de toda a obra teatral machadiana¹⁴ (sem “qualidades” suficientes), selando o seu destino dramático junto aos comentários

¹³ Massa (1971 apud PINHEIRO, 2009) aponta que interpretar essas peças cotejando-as ao teatro realista é impróprio, mas que analisá-las de acordo com o sistema teatral da época seria primordial.

¹⁴ Na recorrente desvalorização do provérbio dramático, originalmente iniciada por Bocaiúva, conforme definiu Pinheiro (2009), classificou-se as peças machadianas como “realizações literárias” sem qualidades para serem encenadas.

posteriores, superficiais porque repetiram esse discurso ou não o estudaram melhor e atribuíram mais significado aos romances e contos do escritor. Oliveira (1967 apud PINHEIRO, 2009) destaca, quanto à carta de Bocaiúva:

Essa carta, que se referia exclusivamente às duas peças então editadas, continua a ser inserida em edições posteriores, como a de 1910, quando a ela se juntam outras produções de Machado sobre as quais semelhante parecer pecaria por excessivo. [...] O seu espírito, pois, não poderia alcançar a contribuição que aquelas duas peças, despreziosas na aparência e na destinação que o autor lhes dava, traziam ao rejuvenescimento da cena nacional, ainda pejada de soturnos lances peripatéticos. (OLIVEIRA, 1967 apud PINHEIRO, 2009, p. 147)

No entanto, Faria (2001) propõe discordar disso, pois algumas comédias machadianas foram encenadas com êxito, e também, porque hoje elas seriam inaceitáveis em função das conquistas da *mise en scène*, e talvez Bocaiúva as tivesse criticado pensando em Musset¹⁵ como um exemplo para Machado – escritor de peças (comédias e provérbios) para a leitura (*Un Spectacle dans um Fauteuil* é um título sugestivo do francês) no início do século XIX. Ainda, ao final da carta, Quintino incentivou o jovem Machado a lutar pela renovação do teatro, afinal, suas comédias possuíam talento literário, embora pequeno face às comédias realistas a que era preciso chegar, o que ele não fez:

Fizera teatro não só porque o momento, o de maior florescimento do nosso, lho acoroçoava, mas por gênero que o atraía, cuidando que as qualidades para ele se apurariam com o tempo e o trabalho. [...] uma porção de dons somemos, mas essenciais ao bom sucesso na arte inferior que é o teatro, faltavam a Machado de Assis. No teatro nunca pôde ele passar de composições ligeiras, ao gosto de "provérbios" franceses, sainetes, contos porventura espiritualmente dialogados, algumas encantadoras de graça fina e elegante estilo, mas sem grande valor teatral. [...] Tudo, porém, não passava de um ato, excelente como literatura amena para deleitar-nos uma hora, mas sem a ação, a força, a emoção que deve trazer a obra teatral. (VERÍSSIMO, 1954 apud PINHEIRO, 2009, p. 148)

Seguindo com sua produção dramática, apesar das críticas, Silva (2008) afirma que Machado praticou o seu estilo refinado nas peças, e, mesmo com um investimento retórico maior do que cênico, agradou pela ironia fina e pelo riso, sua tendência natural ao humor, herança notável em contos e romances. Na realidade, não se sabe bem por que ele desistiu de buscar a comédia realista e foi dedicar-se a outros gêneros (apesar de eventuais retornos). Faria (2001) indica como possíveis motivos o excesso de autocritica, um desânimo após a carta crítica, ou ainda a decepção com os rumos do teatro brasileiro e o inconformismo com a

¹⁵ De acordo com Pinheiro (2009), Musset também fora considerado muito literário e pouco representável, apesar de isso ter-se desmistificado após o sucesso de algumas montagens de suas peças.

decadência do teatro literário – em função do sucesso das peças cômicas e musicadas, após 1863. Para Magaldi (1962, p. 117), talvez, cansado das críticas, Machado não tivesse “[...] incentivo para uma produção mais franca” e foi abrindo mão do gênero teatral “à medida que descreu dos homens e mergulhou na vida interior [...] Como a prova do palco é indispensável, recolheu-se o escritor aos gêneros que prescindem de assembleias humanas”, quando houve o desinteresse progressivo geral pelo teatro nacional.

Além disso, Magaldi (1962) evidencia a inconsistência e o mérito relativo da maioria das peças machadianas, consideradas somente ferramentas para contos e romances do autor. Não ousando na construção dos textos, seu repertório se alinharia à forma de Musset (com a sutil psicologia, a delicadeza dos diálogos, o pudor dos gestos elegantes e o mal-estar no palco). O pesquisador acredita que é por essa razão que os conceitos propostos por Machado como crítico e as suas realizações cênicas parecem até mesmo contraditórios: as últimas seriam diferentes se sua defesa à alta comédia tivesse se efetivado no palco¹⁶. Mas, desta forma, ele permaneceu no limite das peças em um ato, onde expunha, no final das contas, um provérbio ou lição moral sentenciosa. No entanto, esse descomprometimento do provérbio dramático, que a crítica não compreendeu, pode ter sido adequado para o tipo de comicidade pretendida pelo autor (de riso leve) e para o tipo de representação, os saraus literários de clubes, arcádias e ateneus dramáticos, onde um público selecionado de homens o assistia (MAGALDI, 1962; PINHEIRO, 2009).

Essa questão merece um parêntese. Conforme Pontes (1960), Machado encenou a maioria de suas peças na intimidade dos círculos fechados, sendo representadas e assistidas por amigos seus, ou seja, não estreou seu teatro em salas “públicas”, deixando-o “[...] desambicioso, amaneirado e submisso à moralidade burguesa e ao acanhamento dos assuntos em tais círculos” (PONTES, 1960, p. 42). Quanto a isso, para o mesmo especialista, as opiniões positivas daquele público não poderiam ser tão críticas quanto deveriam, pois esse já ia predisposto ao aplauso, o que evidencia o enclausuramento de Machado como uma auto-condenação que diminuiu suas possibilidades de obter um público crítico. Ainda assim, considerando o tempo em que escreveu, Pontes (1960) não crê que o público virasse crítico (e hoje também) ante as três melhores comédias (*Tu, Só Tu, Puro Amor; Quase Ministro e Lição de Botânica*), que, pelo texto e possibilidades no palco, resistiriam. No entanto, mais maduro,

¹⁶ “O teatro de Dumas Filho se impunha em Paris e o crítico brasileiro, pela inteligência e pelo raciocínio, perfilhava a corrente das peças de tese. A valorização dessa dramaturgia amoldava-se à nossa realidade, pois a campanha abolicionista, entre outros estímulos, inflamava os intelectuais, e não podia haver maior arma para eles do que o palco. Mas as criações literárias vivem menos de princípios racionais do que de sofridos motivos íntimos, que afloram com a passagem à confidência.” (MAGALDI, 1962, p. 117)

o próprio Machado confessou a Carlos de Laet o quanto foi suscetível às restrições “oficiais” que sofreu: não conseguiu representar suas duas primeiras peças (derrotas iniciais), e as duas seguintes foram criticadas por Quintino Bocaiúva (inibindo-o), fazendo com que sentisse que seu teatro – feito para ser lido e não representado – não seria teatro, então.

Contrariando Mário Matos (partidário de Bocaiúva), para quem “[...] as peças agradáveis à leitura, em regra, não despertam interesse representadas [...] E para se saber, por exemplo, que um personagem ama a outro é necessário que ele o diga, porque o espectador não o percebe, não o sente” (MATOS apud PONTES, 1960, p. 42), e objetivando ilustrar uma das principais características machadianas – a explicação das ações no palco através do texto –, Pontes (1960) expõe:

Ora, o texto pode conter tudo mas, é coisa sabida, não exprime tudo. A expressão, mais do que requer, exige o elemento plástico. Só um irmão de opa, homem de caixa de teatro, tem meios para prever a percepção do público (palavra coletiva, mais exata, no caso, que expectador) e, assim mesmo, nem sempre com acerto. A visualização do texto, pela imaginação, a enquadração no espaço cênico e a imaginação de marcas, decoração e luzes são imprescindíveis. Há recursos de cena que tornam a palavra simples apêndice, e o *ver*, em teatro, impressiona muito mais do que o ouvir. Texto bem escrito (agradável à leitura) não é empecilho para um bom espetáculo, mesmo porque quando existe está entre os principais se não for o principal elemento do êxito. Resta somente adiantar que o bem escrito pode sê-lo para a literatura e não para o teatro e vice-versa. Um teatro *integralmente* literário é contrário à essência do teatro mas não o é um teatro *sobretudo* literário. [...] Machado correu este risco e não se pode dizer que saiu incólume. No seu caso de teatro sobretudo literário mas não integralmente, houve circunstâncias que dificultaram a encenação pública [...]: habilidade para “colocar a peça”, perspectiva de lucro para o empresário, choque com o nível cultural de atores e diretor, aplacação de vaidades feridas, equilíbrio de interesse de dezenas de pessoas... a dinamização de um arsenal de habilidades que o literato Machado não possuía nem fazia por possuir, agrilhado à timidez tão revolvida pelos cientistas. (PONTES, 1960, p. 42-43, grifo do autor)

Isso tudo, mesmo com a precariedade das montagens dessas comédias, não justifica a extensão da crítica de Bocaiúva e a acusação de falta de teatralidade contida nelas, pois sentir a reação da plateia, ainda hoje (embora Machado já seja consagrado, mas também não haja atualidade literária em suas peças), é imprescindível para se saber sobre a possível permanência ou não do seu teatro (PONTES, 1960).

Quanto às virtudes das obras, para Magaldi (1962), o bom senso de Machado fica claro, pois elas negam o mau gosto, os exageros dos dramalhões e a melodramaticidade das palavras gritantes e das paixões românticas, mesmo que essas restrições à vulgaridade tenham acabado por “ressequir o viço, tolher a espontaneidade”, o que revelou a “pobreza do poder inventivo [e as] sondagens introspectivas” (MAGALDI, 1962, p. 119) presentes nas peças e

não produtivos em teatro¹⁷. Ainda, segundo o teórico, elas são tímidas e contidas em atmosferas de meios tons, tecidas com poucos elementos (intrigas simples), respeitadas com os limites das conveniências literárias, exercitam a leveza e a sensibilidade machadianas ao provocarem um riso educado, e abordam episódios talvez banais (escassos) relativos ao (novo) amor sincero e ao casamento, os bons sentimentos, a sátira a tipos/costumes sociais e políticos e o universo da alta burguesia (que pedia pacacidade, pouco romantismo e trama linear), mantendo-se em território neutro. Além disso, como se vê, Machado dispensou as peripécias para sustentar a ação pelo diálogo, já que esse seria “o estilo do quotidiano, formado mais dos pequenos hábitos do que dos gestos excepcionais” (MAGALDI, 1960, p. 119).

Por sua vez, para Magaldi (1962), as personagens das comédias machadianas, mesmo não tão ricas como as dos romances, talvez já as anunciassem em alguns traços. São pessoas elegantes e cultas (frequentam os salões e a política nacional), espirituosas, maniqueístas, comportadas, irônicas e humoradas. Em suma:

Os tipos são simples, definidos numa ação linear, distantes das paixões mais ardorosas que poderiam abrir-lhes perspectivas amplas, e ainda assim desenham-se, no mais das vezes, com sutileza que faz supor lutas íntimas. Um silêncio, uma pausa, uma coqueteria, uma motivação pouco esclarecida deixam entrever uma vida interior diversa das pobres atitudes objetivas que as personagens via de regra tomam. Tinha Machado consciência de que “é de sobre individualidades e fatos que irradiam os vícios e as virtudes, e sobre eles assenta sempre a análise”. Seu “gosto dramático moderno” repudiava, também, o “desfecho sanguinolento”. Na confluência dessas duas indicações, confessadas em crítica, repousa a forma de sua comédia. O indivíduo com pudor de exprimir-se e derramar gestos largos constitui a norma das peças. (MAGALDI, 1962, p. 120)

Embora em poucos aspectos, Pontes (1960) alega que as criações cênicas de Machado foram coerentes com suas ideias de folhetinista crítico, pois ele conseguiu exercer a função moralizadora e civilizadora do teatro de seu tempo, não tendo em seus personagens “maquilados” o amoralismo dos romances, mesmo que esse se escondesse nas lições passadas:

A ação vista parecia-lhe mais perigosa do que a ação lida, como se a imaginação, a possibilidade de releitura e a solidão do leitor não valessem muito mais. Um dever de coerência pode explicar esse interesse de moralizar e educar (ou civilizar, termos que o cronista confunde) nas primeiras peças, mas deve-se pensar noutro, mais poderoso, porque o interesse continuará até o fim, não já como pregação mas como uma nota dominante. As últimas comédias têm os mesmos personagens finamente

¹⁷ O teatro machadiano não deve ser considerado primário, ainda que possa ser simples, pois o humor leve de suas tramas, o espírito observador do autor e a ironia dos diálogos, entre outros, são elementos que o diferenciam (MAGALDI, 1962).

educados e respeitosos dos costumes. Nada de adultérios, crimes, cinismos inconsequentes, niilismo de Rubião ou Braz. O diabólico Machado não existe para o teatro. Só o burocrata e o escritor burguês. Como sempre, há exceção. [...] Nisto Mário Matos tem muita razão: “É um teatro de salão, fino e requintado”. (PONTES, 1960, p. 45)

Resumidamente, alguns temas e tipos humanos do teatro machadiano, de acordo com Magaldi (1962): a) Viúva: Inteligente e sedutora, evolui de faceira e superficial para objetiva e firme. Nessa sociedade, ambiciona-se o casamento, cujo fim cessa com as ambições femininas; b) Casamento: É o anseio de afirmação amorosa e sentimental, e as tramas só não se dão em seu entorno nas comédias de circunstância, onde a presença feminina é proibida; c) Política: É a profissão em que o homem adulto e vencedor se realiza publicamente. Antes do casamento, circunscritos à mulher, os homens lutam na política pela ascensão social; d) Apaixonados: Ingênuos, mantêm o bom comportamento (demandado pelas conveniências) e têm seus arroubos ironizados. Teorizam sobre o amor e parecem fantoches do autor. Sua predileção por viúvas evidencia a imaturidade sentimental, em que a mulher reprime os impulsos do homem como uma censora (ela se distancia de uma visão romântica). Essa psicologia feminina talvez seja marca do anti-romantismo machadiano, como explicitado a seguir:

Ninguém desbota romanticamente no luto sentimental, mas logo se apresta para um segundo casamento. A rapidez com que as personagens se entregam ao amor demonstra o nenhum cultivo de paixões insatisfeitas. A vida leva sempre para a frente – a realidade impele o homem sereno e lúcido para o cumprimento de seus dias. O matrimônio é menos a coroação de sentimentos românticos do que a fatalidade da espécie. (MAGALDI, 1962, p. 123)

Já no final da carreira, cerca de meio século depois do esforço e da efervescência teatrais realistas, Machado simpatizou (embora sem acreditar veementemente) com as mais recentes tentativas renovadoras do teatro:

O antigo defensor da democracia do talento não se tornou aristocrata empedernido. A aristocracia do pensamento era para ele a culminação de uma política democrática. Castigado por uma realidade que se distanciava dos ideais da juventude, depurou a estética socializante do teatro num estóico humanismo, do qual não foram subtraídas as primeiras forças positivas. A crítica teatral, assim como a dramaturgia, ajudou a consciência do escritor. [...] Machado partiu do exercício da crítica e da dramaturgia para o apuro do ficcionista. As intransigências iniciais evoluíram para a serena narração dos romances. Apenas o panfletário fez-se homem. (MAGALDI, 1962, p. 128)

Magaldi (1962) assinala que, geralmente não estudando ou subestimando essa faceta machadiana – sustentada pelo prestígio posterior –, e talvez sendo influenciados por

Bocaiúva, pesquisadores apontaram a falta de vocação do autor e a fragilidade do seu conjunto de peças (para reconhecerem seus méritos, as comparam com as de outros autores da época, possivelmente melhores, somente encontrando mais regularidade nele do que nesses contemporâneos), o qual, havendo contribuído em sua obra em prosa, era um “[...] fino passatempo, apoiado no sabor da linguagem, [que] [...] pode estimular até hoje o prazer intelectual de uma plateia culta” (MAGALDI, 1962, p. 129). Em consequência, ainda temos uma escassez de pesquisas sobre o teatro machadiano em relação ao número de estudos sobre seus romances, crônicas ou contos, pois poucos o examinaram claramente, levando em conta o contexto histórico-teatral da época, o que acarretou falta de critérios (opiniões apressadas que retomaram Bocaiúva) para com esses textos (PINHEIRO, 2009).

É possível dizer, porém, juntamente com Pinheiro (2009), que o dramaturgo evoluiu, mesmo mantendo-se nos provérbios dramáticos, pois as peças *Quase Ministro* (1862) e as últimas, principalmente, anos depois do “fervor” realista – *Não Consultes Médico* (1896) e *Lição de Botânica* (1906) –, são consideradas as de maior nível. Segundo Pontes (1960), no geral, o estudo da literatura dramática de Machado proporcionaria um melhor entendimento de sua evolução estética, e diante disso, deve-se considerar o período em que o escritor se envolveu com teatro – praticamente toda a vida literária, embora mais intensamente no início:

Surpreende-se primeiro o autor desprevenido; logo, a luta para adaptar-se ao gênero tão avesso às suas propensões – e ainda aí o fugidio Machado não tem onde esconder-se – e depois um precário domínio, mais a vitória da paciência do que a fixação numa técnica pessoal. Domínio tardio, para um escritor que havia encontrado noutros gêneros os veículos ideais e que neles já era, em vida, consagrado. *Quase ministro* se exime dessa generalização e impõe o parêntese. Foi o domínio temporão e excepcional. (PONTES, 1960, p. 41)

No entanto, na opinião desse pesquisador, a crítica cronológica e a preferência do próprio Machado – que, na sua autocrítica, desejou o reconhecimento apenas das peças “dignas de se perpetuarem”, só publicando algumas em livro, deixando outras sem publicações ou em jornais – não esclarecem sua evolução estética como dramaturgo, mas o seu ponto alto estaria nas últimas peças, apesar de não haver desacordo total com as primeiras.

Veríssimo (s/d apud SILVA, 2008, p. 2) reconhece a dedicação de Machado ao gênero dramático, destacando o seu aperfeiçoamento a partir da metade da carreira, uma vez que, “ao contrário de alguns notáveis escritores nossos que começaram pelas suas melhores obras e como que nelas se esgotaram, tem Machado de Assis uma marcha ascendente. Cada obra sua é um progresso sobre a anterior”. Por outro lado, mas também falando em “influência”, Gomes (2008) aponta que a fase teatral do autor, explícita na década de 60, se liga ao contexto

social e político desta época, e pôde, como é sabido, delinear elementos temáticos e estruturais de seus gêneros seguintes, definindo sua trajetória no sentido do acabamento (tanto no próprio teatro quanto na transposição de aspectos desse para outros gêneros), da sedimentação de valores e da filtragem de qualidades, como garante Magaldi (1962), e não rompendo com o passado, mas finalizando a obra entre a mocidade empenhada e a sabedoria madura e cética, para torná-la grande.

Além disso, Machado de Assis provavelmente procedera a dramaturgia por síntese, provando o seu gênio criador, e o romance por análise, conforme Magaldi (1962), mas voltou-se novamente à síntese com os contos, próximos às peças em um ato, já sem o “homem inteiriço” do palco: “Analista profundo, capaz de investigações insuspeitadas partindo de um frágil fio de história, pôde compor obras-primas romanescas, não se ajustando bem à rígida exigência cênica de mostrar os homens de pé, em transe ativo” (MAGALDI, 1962, p. 119). No entanto, não se deve procurar, nas peças teatrais, o mesmo Machado dos melhores romances realistas, mas resgatar o gênero dramático, frequente em sua vida literária, para entender a obra do autor como um todo (GOMES, 2008).

Tenho a impressão de que Machado lançava mão de determinados gêneros em momentos diferentes e que seus impulsos criativos achavam sua melhor expressão não somente nos romances, mas nos contos e até mesmo, às vezes, nas crônicas. [...] Mas ainda estamos muito longe de poder escrever algo semelhante sobre as crônicas. Onde a poesia se insere? E o teatro? Sem alguma ideia da *longue durée*, por assim dizer, das questões e objetivos da sua obra ao longo prazo, mal podemos avançar [...]. (GLEDSON, 2006 apud GOMES, 2008, p. 129)

Quanto aos primeiros romances machadianos, Schwarz (1987 apud GOMES, 2008, p. 129) diz que a “análise social que desenvolvem, sendo inteligente e vigorosa, não visava a transformação da ordem, mas o seu aperfeiçoamento, além de ser um modo de se fazer aceitar e admirar”¹⁸, e isso pode ser tranquilamente relacionado à moralidade de suas peças, pois ao fazer parte de um projeto brasileiro de teatro (que também dependia de um público nacional e de iniciativas governamentais), o autor visava intervir na organização da sociedade, assim como os realistas ambicionavam fazer. Além disso, o teatro, tendo contribuído no seu plano nacionalista e o tendo exercitado como escritor, foi a forma de Machado se inserir socialmente:

¹⁸ Gomes (2008, p. 129) também aproxima as mulheres do teatro machadiano a essa proposição de Schwarz: “O intenso envolvimento de Machado com o Teatro se ajusta à afirmação de Schwarz, afinal, suas peças, sem nenhuma intenção de subverter a ordem, encontramos personagens femininas fortes e inteligentes e, como veremos adiante, geralmente, capazes de inverter o jogo e passarem de conduzidas para condutoras da ação dramática”.

(Machado) Praticava a poesia, a crítica literária e teatral, publicava crônicas e contos, adaptava teatro do francês, escrevia peças próprias, recitava versos comemorativos, fazia parte do Conservatório Dramático, da Arcádia Fluminense, participava de campeonatos de xadrez, da diretoria do Club Beethoven, era freqüentador do teatro lírico, para o qual compôs libretos, foi candidato – sem querer – a deputado, traduzia e escrevia romances. (SCHWARZ, 1987 apud GOMES, 2008, p. 129)

Dessa forma, para Gomes (2008), é possível dizer que a experiência teatral de Machado como dramaturgo, crítico e leitor é visível em trechos de seus romances, contos e crônicas, gêneros praticados por ele após o teatro, em que frequentemente apresentava cenas através de diálogos, ao invés de introduzi-las por um narrador, o que também se verifica no interesse das personagens por espetáculos teatrais, e ainda nas referências que fazia, indireta ou diretamente, a outras peças e dramaturgos. Um exemplo das últimas é a presença de *Otelo*, de Shakespeare, em *Dom Casmurro* – assunto do qual fala Helen Cadwell em *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, de 1960, aproximando-os e inocentando Capitu. Gomes (2008) afirma que a comparação também é explicitada pelo personagem-narrador, que dedica três capítulos à tragédia em questão – “Uma ponta de Iago”, “Uma reforma dramática” e “Otelo”. Quanto à intertextualidade, a habilidade de Machado em dialogar com Shakespeare é elogiada pela autora: “(...) devemos invejar o Brasil por esse escritor que, com tanta constância, utilizou nosso Shakespeare como modelo – personagens, tramas e idéias de Shakespeare tão habilmente fundidos em seus enredos próprios (...)” (CADWELL, 2002 apud GOMES, 2008, p. 130). Além desse, Gledson (2006 apud GOMES, 2008) cita o exemplo do conto *Verba testamentária*, concentrado em eventos culturais, destacando-se o teatro.

Assim sendo, de acordo com as fontes consultadas, e visto que algumas peças de Machado foram ao palco (aparentemente bem recebidas pelo público, ainda que restrito), caracterizar todo o seu teatro como “provérbios” ou intitulá-lo de “fraco” por dar mais força ao diálogo do que à ação dramática não anula o fato de ser representável e desmistifica o seu fim único à leitura. Deste modo, o conjunto de peças pode não só ser lido como representado, tendo em vista o gosto do público (ao qual se adaptava), a participação em um projeto “nacional-realista” (através de sua moralidade e civilização), as condições históricas e as personagens verossimilhantes que retratou, além de outras características próprias de teatro, já ditas anteriormente, que lhe fornecem expressividade e qualidades.

Por fim, Pinheiro (2009) ressalta que a maioria das peças machadianas repercutiu no meio teatral realista e contribuiu para a renovação nacional da cena e, ademais, que novos e positivos olhares têm recaído sobre o teatro desse autor, apesar da pouca atenção recebida, no

geral. Dentre esses, além de João Roberto Faria, que mais recentemente explora o universo do realismo teatral brasileiro e as escolhas machadianas feitas nessa época, estão os estudos de Décio de Almeida Prado, que, em “A evolução da Literatura Dramática”, de 1955 (publicado em *A Literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho), traz sua visão diferenciada sobre as peças de Machado – em função da vantagem histórica de poder observar as distinções entre elas e o teatro da época –, além de apreender suas qualidades e apontar que, embora haja desproporção entre a dramaturgia e a produção posterior de Machado de Assis em outros gêneros – mais bem avaliada criticamente –, isso não justifica a desvalorização da primeira. Portanto:

As suas duas primeiras comédias, *O caminho da porta* e *O protocolo*, apesar de pouco significativas, surgem como verdadeiros milagres de finura e simplicidade quando comparadas à turgidez declamatória então em moda. [...] Não representam ainda o melhor Machado, mas já revelam a sua inteligência, a sua graça subjacente, o seu gosto característico pela parábola [...]. Não – está claro – que seu teatro restante seja de qualidade inferior. Ao contrário, uma peça como *Lição de botânica*, por exemplo, é uma pequena obra-prima de humor romântico, de ironia e delicadeza sentimental. Mas, apesar disso, vai uma distância enorme entre o nível de seus melhores contos e romances e o destas comédias [...]. (PRADO, 1999 apud PINHEIRO, 2009, p. 149)

Pinheiro (2009) também cita Ruggero Jacobbi, italiano que viveu no Brasil e atuou como diretor, professor e crítico teatral, o qual também ofereceu uma boa contribuição a respeito do teatro de Machado em “*O Espectador Apaixonado*”, de 1962, valorizando-o ao compreender o seu significado e a sua importância dentro do contexto artístico de meados do século XIX:

O teatro brasileiro da época de Gonçalves Dias não merecia um Gonçalves Dias, assim como o teatro brasileiro do tempo de Machado não mereceu um Machado de Assis. A crítica literária, singularmente apressada e injusta neste ponto, chegou à conclusão de que nem Gonçalves Dias nem Machado de Assis possuíam vocação para o teatro. A verdade é que hoje, quando temos do ponto de vista do espetáculo: ator, encenador, cenografia – um teatro de nível internacional, basta a apresentação de *Leonor de Mendonça* ou da *Lição de botânica*, no teatro e na TV, no Rio e em São Paulo, para causar espanto num público mais que desconfiado. (JACOBBI, 1962 apud PINHEIRO, 2009, p. 150)

Como se vê, os estudos recentes e as análises mais cuidadosas sobre o teatro machadiano, compreendendo a diferença entre as concepções cênicas da época, sugerem que alguns aspectos negativos, assinalados pela crítica teatral realista como “problemas”, poderiam ser trabalhados no palco (PINHEIRO, 2009).

4 O CAMINHO DA PORTA – PROVÉRBIO MACHADIANO

A seguir, com o objetivo de visualizar na prática algumas características de Machado de Assis como dramaturgo, faz-se um levantamento sobre a peça *O Caminho da Porta*, que, juntamente com outra comédia, *O Protocolo*, foi exigentemente criticada por Quintino Bocaiúva, como é sabido. No entanto, apesar de a carta crítica não ter sido muito positiva, a recepção do público parece ter sido boa para com essas duas comédias.

Conforme diz Faria (2001), em *O Caminho da Porta* praticamente não há conflito e a ação gira em torno da personagem principal, a viúva Carlota, que tem dois pretendentes (fica implícito se teria mais) e acaba não escolhendo nenhum deles. Por outro lado, Valentim e Inocência procuram uma maneira de chegar ao seu coração, enquanto o doutor Cornélio, um terceiro homem, desconfiado do interesse de ambos, a aconselha, acumulando provérbios, defesas e condenações aos comportamentos dos dois homens, como aponta Gomes (2008). Ao final da peça, os pretendentes se convencem do óbvio:

CARLOTA

Não seja vaidoso. Está certo?

VALENTIM

Estou. E a razão é esta: quando não se pode atinar com o caminho do coração toma-se o caminho da porta. (*cumprimenta e dirige-se para a porta*)

CARLOTA

Ah — Pois que vá! — Estava aí Sr. Doutor? Tome cadeira.

DOUTOR

(*baixo*)

Com uma advertência: Há muito tempo que me fui pelo caminho da porta.

CARLOTA

(*séria*)

Prepararam ambos esta comédia?

DOUTOR

Comédia, com efeito, cuja moralidade Valentim incumbiu-se de resumir: - Quando não se pode atinar com o caminho do coração, deve-se tomar sem demora o caminho da porta. (*saem o Doutor e Valentim*)

CARLOTA

(*vendo Inocência*)

Pode sentar-se. (*indica-lhe uma cadeira. Risonha*) Como passou?

INOCÊNCIA

(*senta-se meio desconfiado, mas levanta-se logo*)

Perdão: eu também vou pelo caminho da porta! (*sai. Carlota atravessa arrebatadamente a cena. Cai o pano*)

(ASSIS, 1863, p. 34-35, grifo do autor)

Geralmente, nos diálogos das peças machadianas (um dos seus aspectos mais marcantes), o autor opta por trazer a construção do enredo a partir das relações

intersubjetivas¹⁹ – entre A e B ou entre mais personagens – e esta peça não foge à regra. Quanto aos níveis de diálogo, por exemplo – quem fala com quem, se a conversa funciona mais como troca ou é vertical, as situações e assuntos abordados, os enunciatários, etc. –, fica claro que os homens conversam mais entre si e sobre a viúva, que há um mediador de discursos nos debates (o doutor) e que Carlota é “esperada” por eles nas conversas.²⁰ Entre esses diálogos, principalmente os do doutor, Pontes (1960) afirma que há muitas citações e alusões, o que o torna até mesmo pernóstico, por vezes: “Que personagens são esses, de tão profunda erudição matutina, que às dez horas, na prosaica situação da espera de uma dama que se arruma, conversam com tanta prodigalidade de conhecimentos?” (PONTES, 1960, p. 53). Assim, estão à espera da viúva o doutor Cornélio, seu amigo, um advogado trapaceiro do foro (mas não sabemos logo qual é a sua profissão) – que fala “figuradamente em demandas e embargos” (PONTES, 1960, p. 53), de onde vem sua prolixidade –, e dois pretendentes apaixonados, o jovem Valentim e o velho Inocêncio, que permanecem “[...] sob os olhos vagamente irônicos do doutor Cornélio, que ali está estudando o amor” (PONTES, 1960, p. 54). Quanto ao último, é válido ressaltar:

Uma atitude adulta do jovem autor: introduzia esse observador frio dos ridículos humanos... Como, porém, ainda não é chegado o tempo da retirada da máscara, o diabo Machado se encolhe, o doutor fala bonito, dá conselhos à viúva, chama-a namorada, insinua nos apaixonados a noção do ridículo daquela requesta e tudo termina quando eles se vão, deixando-a desesperada. O pedantismo ainda é constante e nem o doutor escapa: “esta mulher, sendo uma namorada, não pode tornar-se vestal muito cuidadosa da ara matrimonial” (cena 6). E antes, recordando ter sido apaixonado pela viúva, dando-lhe conselhos: “já fiei como Hércules a seus pés”; “indico os meios de chegar sem maiores riscos à ilha desejada de Cítera”. Sempre o mundo clássico e a predominância da Grécia. Que falta faz nesse teatro um tipo rústico, a jogar uma praga nesta quadrilha de eruditos! [...] num transatlântico de metonímias. Duas ou três se acumulam, formando aos poucos uma linguagem de falsos mistérios, onde o que pretende ser espírito é só monstruosidade, tal a deformação das palavras.

Pelo menos, certas conquistas estavam asseguradas: Machado desprezava a “fantasia” pela comédia e introduzia um elemento de observação – se não frio, ao menos caminhando para isto, prenúncio [...] das futuras interferências dos narradores e do próprio autor na novelística. (PONTES, 1960, p. 54-55)

De acordo com Magaldi (1962), os traços de coqueteria (faceirismo) da viúva, uma das primeiras do teatro machadiano, personagem central para que os acontecimentos se desenvolvam, se destacam com o fato de haverem homens que a cobiçam, mas não contam com uma decisão de sua parte. Ou seja, fica evidente desde o princípio da peça a qualidade de

¹⁹ Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno*, discorre sobre o diálogo teatral.

²⁰ Diálogos cena a cena – I: Doutor e Valentim; II: Doutor, Valentim, Inocêncio; III: Doutor, Valentim, Inocêncio, Carlota; IV: Carlota, Valentim; V: Carlota, Doutor; VI: Doutor, Valentim; VII: Doutor, Valentim, Inocêncio; VIII: Valentim, Inocêncio; IX: Valentim, Inocêncio, Carlota; X: Carlota, Valentim; Doutor e Inocêncio aparecem ao final.

“namoradeira” na viuvez, que entretém os pretendentes, porém não almeja uma relação duradoura. Uma hipótese de Magaldi que justificaria essa recusa de compromisso sentimental poderia ser o fato de ela ainda estar presa à memória do falecido marido, mas o texto não toca nesse assunto, conferindo à viúva uma “[...] aura maior de mistério, de encanto e sobretudo de independência” (MAGALDI, 1962, p. 121), talvez pretendidos pelo dramaturgo. Enfim, sem filhos, aparentes desilusões, lembranças ou mesmo um passado, ela dá e tira esperanças aos dois (PONTES, 1960).

A jovem solteira incorreria no lugar-comum de um matrimônio ditado pelo sentimento ou pela determinação paterna. Não teve ainda contato com a realidade, se se considerar principalmente a organização da família no século passado. Ao ficar viúva, sendo jovem e bonita, a mulher não perde a sedução da quase adolescente, acrescentando-lhe a experiência. Livre, apta a escolher por conta própria, envolta de prestígio especial, torna-se muito mais cobiçada do homem machadiano, sem sua finura e malícia. É certo que, na psicologia masculina, não entra o ciúme do morto, razão pela qual o interesse amoroso dispensa a tortura imaginária. (MAGALDI, 1962, p. 121)

Ainda, na sua crítica geral ao teatro machadiano, Pontes (1960) alega que a peça em questão é imprecisa nos caracteres (isto fica claro quando Cornélio surpreende o leitor/público ao confessar, confirmando depois pelas aparências, que é advogado), frouxa de estilo e clichê quanto à finalidade moralizadora e à procura da forma, o que a une às outras peças do começo da carreira do autor (*Hoje Avental, Amanhã Luva; Desencantos; O Caminho da Porta; O Protocolo; Não Consultes Médico e As Fôrcas Caudinas*):

A mais clara demonstração do fracasso deste grupo de peças está na indistinção dos caracteres e na banalidade das situações em que se encontram. As simples palavras dos diálogos nada revelam deles, em especial, e certas indicações que bastavam figurar ao lado das *dramatis personae* desvendam-se nas próprias falas – o que para o leitor é molesto, pois deveria compreender de modo indireto as idades, condições sociais e sentimentos – e para o espectador, redundante. Em ambos os casos, da leitura ou da encenação, quebra-se a tensão dionisíaca. (PONTES, 1960, p. 46)

Aqui se toca na questão de teatro sobretudo literário, vista anteriormente, onde se inclui Machado. Sendo assim, depois de apresentados os dois homens, Cornélio fala sobre Valentim e Inocência, respectivamente: “[...] é rapaz de 25 anos, inteligente, bem quisto, apaixonado [...] é um velho que pinta os cabelos para melhor impressionar a Carlota” (PONTES, 1960 p. 46). Dessa forma, pode-se dizer que o dramaturgo foi receoso com os meios do teatro ou os da literatura ao não confiar na compreensão do público, na caracterização das personagens ou mesmo na direção, e ainda, numa suposição também

plausível, ele compreendeu que da leitura sairia algo não muito claro, mas uniforme, quanto às personagens, e decidiu-se, talvez errando, pelas explicações (PONTES, 1960).

Portanto, Carlota, ao se guiar pela conveniência de ter seus pretendentes por perto e mantendo o epíteto de namorada, como a classifica Magaldi (1962), é deixada por eles, que só encontram o caminho da sua porta. Em seguida, a lição ou provérbio passado ao público se revela ao final da peça, onde o autor se mostra contra o apelo sentimental, pois considera o matrimônio a “fatalidade da espécie” (MAGALDI, 1962, p. 123), como já foi dito. Quanto ao amor e ao casamento, Valentim sentencia:

VALENTIM

Os homens, que inventaram tanta coisa, inventaram também este sentimento. Para dar justificação moral à união dos sexos inventou-se o amor, como se inventou o casamento para dar-lhe justificação legal. Esses pretextos, com o andar do tempo, tornaram-se motivos. Eis o que é o amor!

(ASSIS, 1863, p. 33)

Enfim, Faria (2001) destaca a conhecida linguagem cifrada, os diálogos espirituosos, a ironia fina machadiana, os chistes e as personagens representativas da alta sociedade carioca como sendo os principais traços dessa comédia, notáveis também em espetáculos posteriores do autor. Ainda assim, Pontes (1960) afirma que houve certo progresso em *O Caminho da Porta*, visto que a peça é classificada como comédia, mas já sem a frouxidão de uma “fantasia dramática”: “É uma anedota representada, com final moralizador perfeito” (PONTES, 1960, p. 53), em que se vê claro respeito às unidades, desenvolvimento em um ato, utilização do espaço dramático de uma sala elegante (comum como pano de fundo de outras peças machadianas) e pequeno número de atores.

5 A ÉPOCA TEATRAL BUARQUEANA – O TEATRO E AS REPRESSÕES

5.1 De 1958 a 1968: Tensões no teatro de esquerda

Culturalmente, de acordo com Maciel (2004), diz-se que a década de 60 foi antecipada para 1958 por *Eles não Usam Black-tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri que inaugurou a fase programática do nacional-popular²¹ dentro Teatro de Arena de São Paulo, visto que, com ela, “inicia uma produção sistemática de textos escritos por dramaturgos reunidos em torno de um projeto que visava a representação da realidade nacional a partir da perspectiva das classes subalternas” (MACIEL, 2004, p. 229). Em consequência, obtendo sucesso, essa perspectiva se tornou comum entre as companhias que quisessem lucrar, tais como o Teatro Maria Della Costa e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

No começo dos anos 60, quando o teatro começou a ser um dos instrumentos da esquerda a trabalhar por transformações sociais, Maciel (2004) afiança que o Partido Comunista Brasileiro, inicialmente à frente do projeto em questão, queria combater os “inimigos do povo” e construir a hegemonia do proletariado na frente nacionalista, o que gerou consequências na UNE – criadora do Centro Popular de Cultura, em 1962, no Rio de Janeiro (ao qual aderiram artistas do Arena, liderados por Vianinha), onde montavam-se atividades *agit-prop* e esquetes a serem encenados em comícios e manifestações, como testemunha Michalski (1989).

Sendo assim, o teatro começava a abordar o povo no TBC com uma peça de Dias Gomes (*O Pagador de Promessas*), em 1960, mas Maciel (2004) diz que a insistência nesse tipo de peça acabou sendo vencida pela concorrência do *show business* vindo da Broadway, que atendia às classes médias. Apesar de tudo, a dois anos da primeira experiência e tendo alcançando êxito nesse começo de década, a dramaturgia do projeto nacional-popular teve o seu desenvolvimento comprometido depois do golpe militar, o que iria se intensificar mais ainda após o ano de 1968.

Portanto, quando a ditadura interrompeu o desenvolvimento do nosso teatro e fixou suas novas regras (em 1964, com o golpe, e depois, no final de 1968, com o início do AI-5),

²¹ O conceito do filósofo Antônio Gramsci, colocado no contexto brasileiro de 1950, se relacionou primeiro à política cultural do PCB e chegou ao teatro através de artistas ligados a esse partido, como Guarnieri, Vianinha, Dias Gomes, entre outros (MACIEL, 2004). Essa dramaturgia preocupou-se em representar a parcela mais popular de nossa sociedade (os excluídos), aproximando-a da arte, e visou construir, a partir disso, uma identidade nacional heterogênea. Pode-se dizer que esse tipo de representação foi privilegiado em nosso teatro desde *Eles não Usam Black-tie* até *Gota d'água*.

havia vários movimentos²² que há mais de vinte anos o vinham renovando. Pode-se dizer, conseqüentemente, que a evolução nacionalista teatral estava de acordo com sua politização e que esse foi o panorama cultural enfrentado pelos militares a partir da instauração do regime (MICHALSKI, 1989).

Priorizando o popular, nesse mesmo ano, 1964, estreou o show Opinião (cujos componentes fundariam o Teatro Opinião), no Rio, ainda vinculado ao nome do Teatro de Arena paulista, mas já militando contra a ditadura, sendo dirigido por Augusto Boal. Em seguida, vieram à cena outros importantes musicais do Teatro de Arena²³, como *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1966), e também espetáculos do Grupo Opinião, como *Liberdade, Liberdade* (1965) – pioneiro no “teatro de resistência” por mostrar o inconformismo da nação com a sordidez do regime –, e do Teatro Oficina²⁴, como *O Rei da Vela* (1967), que tomaram forma a favor da liberdade do teatro e da junção entre popular e erudito. Ainda, quanto ao ano de 1965 e suas implicações posteriores, Michalski (1989) afirma que as propostas cênicas e o variado repertório teatral não chegaram a traduzir uma clara tomada de posição estética ou política face à situação nacional, por mais que as realizações esquerdistas citadas, juntamente com *Morte e Vida Severina* (de João Cabral de Melo Neto), já se diferenciavam do sentimento de perplexidade que pairava sobre o país e o teatro.

Em São Paulo, o Teatro de Arena de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri representava então o *mainstream* da arte politicamente empenhada, com montagens que se caracterizavam pela intenção didática e o esquematismo com frequência abusivo que lhe correspondia, tudo conduzido em clima de grande exaltação patriótica. *Arena Conta Zumbi*, de 1965, e *Arena Conta Tiradentes*, de 1966, são marcos desse período.

O Arena dividia as atenções com o Teatro Oficina e com o Grupo Opinião, este último fixado no Rio. O primeiro, liderado pela ebulição permanente de José Celso Martinez Corrêa, era o mais heterodoxo e abusado dos três grupos, o que ficaria explícito a partir da montagem de *O Rei da Vela*, em 1967, que marca uma ruptura com os parâmetros e padrões de atuação da esquerda teatral da época. Em 1968, o Oficina levaria ao palco *Roda Viva*, peça de estreia de Chico Buarque, numa montagem que passou à história.

[...] Herdeiro das experiências do CPC (Centro Popular de Cultura), que o golpe havia desarticulado, o Opinião tinha em Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, a sua principal referência. São do grupo o espetáculo *Liberdade, Liberdade*, escrito em 1965 por Millôr Fernandes e Flávio Rangel, e a peça *Se correr o bicho pega, Se*

²² A saber: o imobilismo do fim dos anos 30; o moderno teatro brasileiro dos anos 40; a profissionalização do teatro nacional, consolidada pelo TBC (1948-1964); a dramaturgia da brasilidade dos anos 50, que culminou com o teatro como “porta-voz” de reivindicações sociais, nas décadas seguintes (MICHALSKI, 1989).

²³ Fundado em 1953, foi pioneiro na utilização da forma “arena” para o espaço cênico e propôs o barateamento da produção. Com a vinda do líder, Augusto Boal, de um curso de dramaturgia nos EUA, em 1956, a companhia assumiu uma posição política e se popularizou (MICHALSKI, 1989).

²⁴ Fundado em 1958, na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco.

ficar o bicho come... (1966), de Ferreira Gullar e do próprio Vianinha. (SILVA, 2004, p. 35-36)

Apesar de terem sido censuradas, essas companhias lutaram dignamente contra a repressão cultural que se iniciava. Nessa época, o teatro político, uma faceta do projeto nacional-popular, era, ao mesmo tempo, refém e bandeira de guerra (MACIEL, 2004).

Algumas considerações de Roberto Schwarz quanto a esses grupos, ainda que precipitadas, uma vez que foram tecidas no calor da hora, são interessantes, pois sua leitura, feita na própria época, expõe sobretudo a tensão permanente que se tinha entre as duas perspectivas teatrais principais do período – a do Arena e a do Oficina. Mais do que descrição do processo histórico, ele se esforça por mostrar o engajamento “simpático” do Teatro de Arena e a “exposição brutal da desagregação burguesa” do Oficina. Vale considerar que isso, por conseguinte, reflete duas correntes estéticas, cujas diferenças formais traduzem duas perspectivas políticas muito distintas:

No Rio de Janeiro, Augusto Boal – diretor do Teatro de Arena de S. Paulo, o grupo que mais metódica e prontamente se reformulou – montava o show Opinião. [...] Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular [...] e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares. O sucesso foi retumbante. De maneira menos inventiva o mesmo esquema liberal, de resistência à ditadura, servia a outro grande sucesso, *Liberdade, Liberdade*, no qual era apresentada uma antologia ocidental de textos libertários. [...] Apesar do tom quase cívico destes dois espetáculos, de conclamação e encorajamento, era inevitável um certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia. [...] Opinião era novo em outros aspectos. Seu público era muito mais estudantil que o costumeiro, talvez por causa da música, e portanto mais politizado e inteligente. [...] [E] esta passou a ser a composição normal da plateia do teatro de vanguarda.

[...] [No Teatro de Arena,] a conciliação era viabilizada pelo movimento estudantil ascendente. A pesquisa do que seja atraente, vigoroso e divertido, ou desprezível - para uso da nova geração – fez a simpatia extraordinária dos espetáculos do Arena desta fase.

[...] Também à esquerda, mas nos antípodas do Arena, e ambíguo até a raiz do cabelo, desenvolvia-se o Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Se o Arena herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução e uma limitação populista, o Oficina se ergueu a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. Em seu palco esta desagregação repete-se ritualmente, em forma de ofensa. Os seus espetáculos fizeram história, escândalo e enorme sucesso em São Paulo e no Rio. [...] Ligavam-se ao público pela brutalização, e não como o Arena, pela simpatia; e seu recurso principal é o choque profanador, e não o didatismo. (SCHWARZ, 1978, p. 80-85)

Por outro lado, segundo Costa (1996), até 1966 o repertório do Oficina, possuindo experiências com dramaturgia local, era constituído somente por obras internacionalmente consagradas, indicando: o seu atraso relativo ao Arena, que apresentara isso antes de 1958 (através de Gorki e outros naturalistas “originais” americanos, como Odets), e o seu atraso estético em relação à dramaturgia local (Arena, Vianinha e Teatro Jovem, CPC e Grupo

Opinião). Quanto ao esquerdismo político do grupo, é válido dizer que todas as entidades ou pessoas de esquerda desse período, como o Partido Comunista, por exemplo, eram perseguidas em razão disso, visto que representavam certo “perigo” à sociedade, o que também dava razões para se considerar o Oficina “contaminado” por ideias de esquerda, já que alguns de seus membros, provenientes do PCB, as disseminavam. Porém, o motivo mais importante para essa constatação estava em seu repertório, essencialmente formado por autores admirados pelos stalinistas (como o próprio Gorki ou Stanislavski, com seu “modelo” de direção).

De acordo com Maciel (2004) e Michalski (1989), algumas obras que mereceram destaque, todas de 1967: *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, que estreou após campanha por liberação; a famosa e revolucionária montagem de José Celso (Oficina) para *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que se utilizou da mensagem passada 34 anos antes pelo autor, visando expor a crítica da realidade brasileira de então (misturando farsa, revista e ópera, aproximando-se do tropicalismo, que já surgia); o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, do chamado Cinema Novo; os festivais de música popular da TV Record, em que a música “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, demarcou o início do Tropicalismo – um movimento permeado por ambiguidades grotescas decorrentes da convivência “do antigo e do novo”, o que fazia resultar absurda a sua visão sobre o país.

É possível dizer que, no período de cerca de dez anos, entre os quais aconteceram o golpe militar e a decretação do AI-5, difundiu-se também o nosso teatro político de esquerda, desde *Eles não Usam Black-tie* (1958, no Arena - SP), com o seu consequente desenvolvimento, até *Roda Viva* (1968, no Teatro Princesa Isabel - RJ), que indicava a recente presença do vanguardismo no palco brasileiro, tendo o peso da direção de José Celso (do Teatro Oficina) e, dessa forma, mais publicidade (MACIEL, 2004).

Pode-se verificar, então, que essa época foi permeada por duas tendências estéticas que se confrontaram no campo da esquerda: de um lado, o Teatro de Arena, e de outro, o Oficina, companhias que tornaram o período extremamente produtivo, como ressaltou Schwarz:

[...] o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem. [...] O que a cada desaperto policial se viu, em escala nacional, de 64 até agora, foi a maré fantástica da insatisfação popular; calado a força, o país está igual, onde Goulart o deixara, agitado como nunca. A mesma permanência talvez valha para a cultura. [...] com regularidade e amplitude, ela [a cultura brasileira] não atingirá 50.000 pessoas, num país de 90 milhões. [...] Contudo, sendo uma linguagem exclusiva, [...] contribui para a

consolidação do privilégio. Por razões históricas, [...] ela chegou a refletir a situação dos que ela exclui, e tomou o seu partido. Tornou-se um abscesso no interior das classes dominantes. É claro que na base de sua audácia estava a sua impunidade. [...] A cultura é aliada natural da revolução, mas esta não será feita para ela e muito menos para os intelectuais. É feita, primeiramente, afim de expropriar os meios de produção e garantir trabalho e sobrevivência digna aos milhões e milhões de homens que vivem na miséria. (SCHWARZ, 1978, p. 89-92)

5.2 De 1968 a 1978: Entre a criação e a mordada

No Brasil, a década de 70, conforme Faria (1998), também pode ser antecipada para dezembro de 1968²⁵, quando a ditadura militar, já ameaçada pela resistência democrática, decretou o AI-5, abolindo os direitos sociais e ampliando os seus – através da força e em razão de uma suposta segurança nacional: prendia, sequestrava, torturava, assassinava e perseguia trabalhadores e intelectuais opositores ao regime (aos quais só restou o exílio), além de censurar (proibir e fazer cortes) os meios de comunicação e as manifestações artísticas (jornais, músicas, filmes, peças de teatro, livros, etc.), e suprimir eleições diretas, não permitindo que ninguém se expressasse livremente. Essa arbitrariedade radical evoluiu para uma guerra entre militantes da esquerda, guerrilheiros e Forças Armadas, o que arrasou o espaço de uma cultura crítica e engajada. Entre 1964 e 1968, o teatro havia formado uma forte frente de resistência ao golpe militar (lutando pela liberdade e desafiando a censura), mas o AI-5 acabou gerando o terror das medidas tomadas contra quem se manifestasse pública e coletivamente, deixando a arte em estado de alerta.

Quanto ao período citado, o paradoxo entre o autoritarismo da direita e o domínio cultural esquerdizante – seja no teatro (político), no Cinema Novo ou na era dos festivais de música – foi observado por Silva (2004):

[...] o golpe de 1964 criara uma situação muito peculiar no país ao poupar a cultura do arbítrio e da censura até o AI-5, de dezembro de 1968, quando então o cerco se fechou e a ditadura desembestada se impôs sem peias. Derrotada no *front* histórico, vendo lideranças políticas cassadas e perseguidas e o terror se instalar nos sindicatos e na zona rural, a esquerda mantinha e até aprofundava no pós-64 sua hegemonia na esfera da cultura. Escreve Schwarz: “Apesar da ditadura de direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclitava, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69”. (SILVA, 2004, p. 36-37)

²⁵ O período iniciado em 1968 é o que mais interessa ao presente trabalho, visto que Chico Buarque começou sua produção dramática nesse ano.

Visto isso, pode-se dizer, segundo Michalski (1989), que o “teatro amordaçado” da época ditatorial foi muito produtivo, contando com tantas obras inspiradas e renovadoras, nesses vinte anos. No entanto, assumindo-se como uma frente de resistência, essa arte teve um destaque inédito, o que não foi mais possível quando a “abertura” a tirou da função dentro da qual se consolidara. Apesar disso, não se deve cometer o equívoco de comparar a excitação, o clima polêmico e a frequência dos trabalhos engajados com a hesitação e a acomodação de quando a rotina política “normal” retornava ao país. Ou seja, pode-se reconhecer que houve, durante o regime, um estímulo externo ao teatro, mas, por outro lado, não se deve considerar a censura e a repressão como favoráveis à criação cênica.

A seguir, percorreremos o período da produção dramática buarqueana, a saber, de 1968 a 1978 (com destaque aos quatro anos em que tivemos suas estreias), expondo as tendências fundamentais do eixo Rio-São Paulo, centro cultural brasileiro onde Chico exercitou a cena, com base principalmente nas ideias de Yan Michalski (1989)²⁶, crítico teatral que testemunhou a época em questão.

Em 1968, ano que terminou com a promulgação do AI-5, a censura tomou conta da cena nacional e do cotidiano dos artistas, declarando guerra à difamada (inclusive pelo presidente Costa e Silva) e ameaçada criação teatral. No começo do ano, *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, foi tirado de cartaz, em Brasília, e membros da equipe foram suspensos, o que fez com que a classe teatral protestasse nos teatros cariocas e paulistas, e fizesse vigílias cívicas nas escadarias dos Teatros Municipais, onde os conflitos com a polícia preocuparam as autoridades governamentais, que, para defender sua imagem e dar satisfações à opinião pública, estabeleceram uma comissão de representantes das entidades de classe e de técnicos do Ministério para elaborar o anteprojeto de uma nova lei de censura – com o qual o ministro Gama e Silva quis tranquilizar os artistas, embora as proibições e cortes não parassem. Além do mais, em São Paulo, o CCC invadiu o teatro onde estava sendo encenada *Roda Viva*, perseguiu o mesmo elenco em Porto Alegre, e a censura proibiu o espetáculo. Fora isso, destacam-se as represálias a artistas líderes de esquerda, como Flávio Rangel, e os atentados a bomba ao Teatro Gil Vicente, em Porto Alegre, e ao Opinião, no Rio de Janeiro. Para apaziguar a situação, a comissão do Ministério da Justiça entregou o anteprojeto de uma legislação mais liberal, com uma censura classificatória por faixas etárias, que o ministro Gama e Silva congelou por seis meses, encaminhando ao presidente com um artigo que

²⁶ Quando as ideias difundidas não tiverem ligação com Michalski (1989), o referido teórico será indicado.

mantinha a censura interditória, o que se fez lei promulgada, logo em seguida, porém não tão proibitiva quanto a anterior, ainda mantida em vigor. Assim, o teatro reagia:

Dentro deste quadro de pesadelo, o teatro faz o que pode. E o faz com uma raiva que as circunstâncias justificam e que talvez seja reforçada pelos ecos que anunciam a radicalização dos movimentos da juventude em vários países, que chegará ao auge na rebelião dos estudantes parisienses, em maio. A expressão mais incisiva dessa raiva é o espetáculo mais polêmico do ano, *Roda-viva*, de Chico Buarque, cuja estreia no Rio, logo no início de janeiro, desencadeia uma tempestade de protestos e de adesões entusiásticas. (MICHALSKI, 1989, p. 35)

Durante o primeiro ano de vigência do AI-5, 1969, foram sentidas as consequências do arbítrio sobre o teatro, que ficou mais pobre. Desde o fim de 1968, a crise diminuía os lançamentos e os espetáculos em cartaz por causa do estado de choque do país face ao golpe: o lazer não era uma preocupação da população; a classe média se afastou do teatro, influenciada pela campanha contra ele, considerado “um antro de perversão”; o “teatro de agressão” assustou o público tradicional, esvaziando as casas de espetáculos; as violências não paravam de acontecer, embora fossem mais difíceis de acompanhar, pois a imprensa, também censurada, não as noticiava. Dessa forma, além da baixa qualidade, o número de peças censuradas foi grande. Entre elas, destaca-se o musical americano *Hair*, em São Paulo, liberado desde que a cena de nu fosse feita na sombra.

Em 1970, um ano artisticamente modesto, como o anterior, o teatro paulista foi estimulado pelas verbas do CET (Centro de Estudos de Teatro) e pelo sucesso de peças de jovens autores nacionais. Ainda, o Oficina teve sua primeira crise interna e montou apenas *Dom Juan*, de Molière. Uma crise também atingiu o Arena na volta de uma turnê (que passou por EUA, México, Peru e Argentina) com a peça *Arena Conta Zumbi*, em função da estrutura econômica do grupo, o que motivaria sua dissolução em 1971. Antes disso, a companhia estreou uma última peça, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, com direção de Boal²⁷.

A impotência e o final da trajetória dos grupos mais estáveis são justificáveis pelo aumento do rigor da censura sobre o teatro, anulando tomadas de posições, em 1971. Um dos momentos mais tristes do ano foi a prisão e a tortura de Augusto Boal, líder do Teatro de Arena. Sua absolvição, condicionada pela impossibilidade de trabalhar e seguida por seu exílio, acarretou o fechamento do Arena, o primeiros dos grupos independentes a terminar. O

²⁷ Ao mesmo tempo, o autor lançou o Teatro Jornal, cujo lema proferia que qualquer pessoa poderia fazer do teatro um meio de comunicação, esboçando o que viria a ser o Teatro do Oprimido de Boal (MICHALSKI, 1989).

Oficina, por sua vez, também em crise, foi encerrado em 1974, depois de José Celso ter sido preso e exilado. No Rio, o Opinião e a Comunidade fecharam e somente o Teatro Ipanema lançava alguma coisa, antes de alguns membros se exilarem em Nova Friburgo. Já as companhias teatrais ligadas a um esquema empresarial, os “filhotes do TBC”, desintegraram-se antes disso, fazendo sobrar, basicamente, o sistema de produção avulsa (o detentor do capital contratava uma equipe para um espetáculo e, quando tudo terminava, cada um seguia seus compromissos profissionais) e os recém-surgidos jovens dramaturgos, que, no entanto, tinham o seu campo de ação e sua criatividade desestimulados pelos limites arbitrários da censura. Por todos esses motivos, a temporada foi fraca, o que se perpetuou durante o ano de 1972, já sem a originalidade dos anteriores e com o impasse criativo alargando-se.

Neste ponto, é válido explorar uma reflexão feita por Faria (1998). Sobre tudo no início da década, a repressão militar à cultura fez do teatro o seu alvo principal: as peças eram proibidas de fazerem referências críticas à insegurança ou à realidade brasileira. Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Plínio Marcos, José Vicente, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Antonio Bivar, Carlos Queiroz Telles, Chico Buarque, Ruy Guerra e Paulo Pontes foram alguns dramaturgos que tiveram trabalhos comprometidos, já que, envolvidos com uma produção cultural crítica, política e reflexiva, acabaram tendo seus textos cortados, enxertados ou proibidos de serem levados ao palco, assim como o que também ocorreu com as liberdades individuais dos brasileiros, acarretando perdas à arte nesses anos de autoritarismo. De tal modo, somente alguns espetáculos arriscavam se vincular ao momento nacional, enfrentando dificuldades com coragem, e indo contra a corrente do mercado teatral lucrativo e conformista.

Por outro lado, é difícil imaginar nosso teatro, em termos de registro cultural, se a criação tivesse sido favorecida pelas circunstâncias históricas. Um exemplo dentre os poucos que driblaram a censura foi o jovem Gianfrancesco Guarnieri, autor de peças críticas e engajadas desde os anos 50, em que mostrava a realidade das classes oprimidas brasileiras, tendo, somente por vezes, peças censuradas, tais como *Eles não Usam Black-tie*, *A semente* e *Gimba*.

Faria (1998) também ressalta que o autor, não podendo ser totalmente realista, escrevera musicais contra a ditadura para o Arena ao lado de Augusto Boal (*Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*), porém, com o AI-5, que também os proibia, buscou novos modos de expressão para peças como *Botequim* e *Um Grito Parado no Ar*, de 1973, que ele mesmo definiu como “um teatro de ocasião”, pois – forçado pelas contingências políticas, mas se rebelando ao não deixar de exibir acontecimentos reais no palco –, empregou a

metáfora e dirigiu ao público significados a serem decifrados, ocultos nas situações absurdas de suas peças.

Nesse mesmo ano, a situação interna do Oficina – símbolo de coragem, criatividade e reação ao sistema – tornou-se lamentável, com a saída e a substituição por voluntários de alguns artistas (como Renato Borghi), o que representou o fim do grupo, ainda que não oficial, como afirma Michalski (1989, p. 56), uma vez que, já sem o Arena, a suspensão das atividades do Oficina marcou a temporada, que foi fraca, quanto a espetáculos: “Nestas condições de trabalho, o espaço ocupado por um teatro que tenha algo a dizer torna-se por demais estreito”. Um dos incidentes foi o episódio *Calabar*, peça buarqueana que, inspirada em fatos históricos (as lutas entre Holanda e Portugal pelo domínio do Nordeste), foi uma tentativa frustrada de driblar a censura, segundo Faria (1998). Ainda, conforme Michalski (1989), o inconformismo fora dos palcos foi concretizado numa carta ao ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, por parte da Associação Carioca de Empresários Teatrais, liderada por Paulo Pontes e Orlando Miranda, na qual chamaram a atenção do governo para a dramática situação do teatro e sugeriram providências que constituiriam o novo plano de atuação do SNT.

Com a censura e a repressão ainda fortes, as coisas começaram a se modificar no ano de 1974, reanimando o teatro popular, pois a posse no Ministério da Educação e Cultura de Ney Braga, um político interessado em teatro, deu perspectivas à arte quando este nomeou para a direção do Serviço Nacional de Teatro o produtor Orlando Miranda²⁸, indicação da classe teatral:

Os frutos desta nova presença no panorama só se farão sentir a médio prazo. Mas, paralelamente, as tendências artísticas começam a mudar de rumo. As principais lideranças da fase anterior parecem esgotadas e, em alguns casos, afastadas do país, ou, pelo menos, da atividade. O teatro começa a assumir que no contexto do momento nacional nem o protesto político declarado, nem uma análise direta da realidade nacional e nem as manifestações mais rebeldes e iconoclastas da vanguarda contracultural têm reais chances de ocupar os palcos e comunicar-se com o público. A televisão, por sua vez, acena aos profissionais mais competentes com um mercado de trabalho atraente, altos salários, uma certa estabilidade, *status* e popularidade, mas exige em troca um *bom comportamento* e esvazia veleidades de rebeldia ou experimentalismo. Diante disso, duas saídas que se ofereceram ao teatro são: ou um descanso em cima de um repertório descompromissado e comercial, ou, em casos de persistência num caminho artisticamente mais ambicioso, uma ênfase fundamental na sofisticação visual, na beleza e poesia estética das encenações. (MICHALSKI, 1989, p. 59-60, grifo do autor)

²⁸ De acordo com Michalski (1989), esse político ocupou espaços importantes para o teatro, descobriu fontes alternativas de recursos, modernizou o órgão, defendeu a liberdade de expressão e procurou atender também os setores da atividade cênica de fora do eixo RJ-SP, descentralizando a arte.

Além disso, houve a estreia do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone – que parecia uma brincadeira com *O Inspetor Geral*, de Gogol, mas que era um novo teatro irreverente e contava com a energia de Regina Casé e Luís F. Guimarães, atores conhecidos da atualidade – e, no final do ano, a invasão do Teatro Oficina, seguida pela prisão de seus membros e pelo consequente exílio de José Celso em Portugal, fechando-se de vez esse ciclo.

Complementarmente, Faria (1998) assegura que a dramaturgia crítica da realidade nacional, impossibilitada de se concretizar com Médici, obteve novas perspectivas no governo Geisel, a partir de 1975, em função da promessa de “distensão” política, ainda que não imediata. A repressão arbitrária prosseguia, mas as suas frentes de resistência estavam vencidas e o governo poderia, portanto, “soltar mais as rédeas”, também com o teatro. Demos então, passos à frente, segundo Michalski (1989): a vitória de uma obra politicamente importante contra a censura trouxe a população sofrida à cena – *Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, cujo sucesso demonstrou que o teatro de reflexão crítica teria plateia novamente; igualmente, suspenso desde 1968 por ter premiado *Papa Highirte*, o Concurso de Dramaturgia do SNT foi reativado e premiou *Rasga-corção*, também de Vianinha; e ainda, a descentralização para fora do eixo Rio-São Paulo empregada pelo SNT foi demonstrada através de um Festival Nacional de Teatro Amador em Fortaleza, reunindo espetáculos eleitos em eliminatórias regionais. Porém, também houve retrocessos: *Rasga-corção* e o segundo lugar do concurso, *A Invasão dos Bárbaros*, de Consuelo de Castro, foram proibidas, dentre as tantas obras censuradas nessa temporada.

A censura mais branda, por sua vez, ratificou-se na densa temporada de 1976, principalmente com os espetáculos políticos *O Último Carro*, de João das Neves, no Rio de Janeiro, e *Muro de Arrimo*, de Carlos Queiroz Telles, em São Paulo, através dos quais, para Faria (1998), o público reencontrou-se com o universo popular. Além do mais, o grande acontecimento da temporada foi peça *Ponto de Partida*, de Guarnieri, sobre a morte do jornalista Wladimir Herzog²⁹, ocorrida no ano anterior, em uma sessão policial de interrogatório e tortura. Portanto, Michalski (1989) diz que, apesar das limitações da censura (por exemplo, a inclusão de uma cláusula no edital da Fundação dos Teatros do Estado do Rio de Janeiro, que inscrevia pedidos de verba, exigindo que as empresas interessadas fornecessem um atestado de ideologia do Departamento de Investigações Especiais da Secretaria de Segurança, o que afastou alguns artistas da cena), certas ações, embora pouco

²⁹ O crime foi encoberto pelo o governo como “suicídio” e foi denunciado na peça por personagens e situações fictícias, transportados a um passado remoto (dentro do “teatro de ocasião”, já que referências diretas à prisão eram censuradas), que, ainda assim, conservava os vínculos com a história. Dessa forma, os acontecimentos reais e os excessos da ditadura foram claramente identificáveis para o público (FARIA, 1998).

empenhadas com a renovação da linguagem cênica, pensaram criticamente a realidade nacional de então – dos pobres e da classe média, principalmente – com a metáfora a ser compreendida pelo público. Isso funcionou, e *Gota d'água*, lançada no fim do ano de 1975, foi a pioneira, alcançando grande sucesso.

Depois de retratar a verdadeira realidade sufocada pela tirania, o teatro do ano de 1977 apagou novamente a atualidade brasileira, ficando não mais na vanguarda das reivindicações sociais, mas tímido ou omissivo, pois a repressão, já perdendo o seu poder quase inabalável, abriu um combate contra ele, culminando no caso *Patética*³⁰. No entanto, não só os órgãos repressivos, mas também os políticos perderam a noção: o deputado Pedro Lauro, por exemplo, encaminhou ao Congresso um projeto de lei para os artistas cênicos realizarem um exame antidoping antes dos espetáculos, detectando tóxicos ou alucinógenos. Mas, mesmo com esses contratempos e a frágil produção local (os sucessos foram trazidos de outros estados), as principais montagens cariocas tentaram estudar os setores da sociedade atual, ainda que houvesse terrenos temáticos distantes dela sendo explorados, em montagens de textos “reconhecidos”.

Em 1978, o teatro paulista se aproveitou da atenuação da censura, decorrência da “distensão” do final do governo Geisel, e do fato de haver eleições. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, adaptada por Antunes Filho (procedente de um curso seu que contava com verba estadual), e recebendo progressivamente a forma final de Jacques Thiériot, foi excepcional graças à nova linguagem cênica que propôs. No Rio, da inexpressividade da temporada, destacou-se somente a inauguração do Teatro dos Quatro, novo centro de cultura e produtora (sob a direção artística de Sérgio Britto), que teve como espetáculo inaugural *Os veranistas*, de Gorki. Entretanto, antes de abrir, o Teatro dos Quatro havia assinado, no Teatro Ginástico, uma superprodução: *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa, que, mesmo com as boas ideias do texto e a boa música do autor, não convenceu muito, se relacionada às suas outras peças.

Ainda, o SNT produziu o Mambembão, mostra de espetáculos montados fora do eixo Rio-São Paulo, mas apresentados anualmente em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Brasília, com 12 espetáculos na primeira edição, fazendo circular informações sobre a criação de

³⁰ O concurso de dramaturgia do SNT, reativado dois anos antes, tinha as decisões das premiações respeitadas, mesmo quanto a peças censuradas. Porém, neste ano, suspeitou-se de um julgamento (adiado em oito meses) sobre o qual se divulgou que a peça vencedora estava impossibilitada de ser identificada, e que, dessa forma, o resultado não seria homologado. O jovem João Ribeiro Chaves Neto identificou-se como o autor da peça em questão, mas, ainda assim, a homologação não foi feita, pois faltava o seu envelope de identificação, que havia sumido. O motivo do “engano”: a peça abordava o assassinato de Vladimir Herzog. Assim, somente em 1978 a vitória foi homologada; porém, a montagem acabou sendo proibida (MICHALSKI, 1989).

grupos regionais, e mostrando amadurecimento artístico e consciência da necessidade de opor resistência ao colonialismo cultural dos centros urbanos. Nesse ano, igualmente, a profissão teatral foi oficialmente regulamentada por lei, o que representou uma conquista simbólica e de enorme importância prática, após anos de esforços da classe artística.

Assim, é válido acrescentar que vários espetáculos de 1978 teriam sido proibidos anteriormente, pois, ao final do governo Geisel, as coisas evoluíam e havia peças que já criticavam o regime mais abertamente, por exemplo, através dos temas “tortura” e “perseguições”, como advertiu Faria (1998), ainda que a censura oficial continuasse vetando espetáculos como *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto (um ano e meio depois do caso), *A Caixa de Cimento*, de Carlos Henrique Escobar, e *Milagre na Cela*, de Jorge Andrade. Porém, em outubro de 1978, *Murro em Ponta de Faca*, de Boal (sobre a saga e as condições de vida dos exilados brasileiros no Chile de Allende, obrigados a fugir de outra ditadura, a de Pinochet), foi encenada em São Paulo, e a população criou coragem para se indignar publicamente com as autoridades, como ilustra Michalski (1989) a seguir: no Rio, a combativa Comissão Permanente de Luta Pela Liberdade de Expressão e o diretório do Centro de Artes da FEFIERJ realizaram leituras de textos censurados; em São Paulo, realizou-se um Dia Nacional de Liberdade de Expressão e, além disso, o chefe da Censura Federal, Rogério Nunes, assumiu que a legislação em vigor era incoerente com a moral da sociedade, renunciando a revogação do AI-5:

Parecia-nos então, compreensivelmente, que o estreito terreno balizado por duras limitações que o teatro estava autorizado a ocupar reduzia a sua atuação a uma gama muito pequena de opções. Realmente, o empobrecimento foi inegável e muitas iniciativas que poderiam ter contribuído para o progresso do teatro brasileiro foram cruelmente sufocadas. E o fato de muitos criadores terem sido castigados, por “crimes” que não cometeram, com torturas, prisões, humilhações, exílio, medo, frustração, castração das suas aspirações de expressão e realização pessoal, é um escândalo para o qual não existem circunstâncias atenuantes. (MICHALSKI, 1989, p. 8)

Finalmente, a abertura política e, com ela, a anistia e a democracia, chegaram ao fim da década de 70, sob o governo também militar do general Figueiredo (que ironicamente “prenderia e arrebentaria” quem se opusesse à abertura democrática), como relata Faria (1998). Em consequência, um “processo de 1964” foi feito por alguns dramaturgos entre 1979 e 1980, de acordo com Décio de Almeida Prado (1988 apud FARIA, 1998), visto que muitos espetáculos “políticos” subiram à cena nessa época, como *Patética; Sinal de Vida*, de Lauro César Muniz; *Campeões do Mundo*, de Dias Gomes; *Fábrica de Chocolate*, de Mário Prata; *Papa Highirte* e *Rasga-corção*, de Vianinha (uma censurada em 1968 e a outra terminada

pouco antes da sua morte, em 1974). Enfim, como é sabido, o teatro de cunho político, que no regime militar representou resistência à falta de liberdades individuais, aos abusos de poder, às represálias e aos crimes, registrando a emoção do período com a literatura dramática, esvaneceu-se quase definitivamente a partir da década de 80, pois já não tinha função para um país “liberto”.

Em suma, o teatro na época das repressões, produtivo e amordaçado, pôde descrever bem o péssimo clima da nação e firmar seus novos horizontes:

As condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações características muito diferentes de tudo que ali fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade do seu tempo. [...] A censura e a repressão foram presenças de primeiro plano na vida teatral brasileira de 1964 a 1984, ou pelo menos durante grande parte desse período. (MICHALSKI, 1989, p. 7)

6 CHICO BUARQUE DRAMATURGO

6.1 O autor

Entre as décadas de 60 e 80, como foi visto anteriormente, nossa história teve momentos muito cruéis por causa do regime ditatorial, segundo Rabelo (1999), o que atravessou a criação artística da época, formadora de uma das principais frentes de oposição ao autoritarismo, incluindo jovens talentos vindos dos CPCs da UNE, os quais, por sua produção, expressão e posicionamento político, criaram e desenvolveram, nos vinte anos de ditadura, “uma arte de profundas implicações político-sociais, preocupada com a discussão do nacional e do popular” (RABELO, 1999, p. 9). Outro grupo que abalou a ditadura também é citado pelo pesquisador, embora não fosse uma “frente de oposição”: os artistas tropicalistas, que, contrariamente aos engajados, não destacavam o conteúdo político-social de protesto em suas obras, mas, possuindo diversas influências (como a antropofagia cultural, o movimento da contracultura, a pop art e o concretismo), além de pensamento e ação rebeldes e libertários, concebiam a realidade de maneiras diferentes.

O Tropicalismo surgiu com “Alegria, Alegria”, música cantada por Caetano Veloso no 3º Festival de MPB da TV Record, em 1967, época na qual, conforme Silva (2004), se idolatrava Chico Buarque, em termos de música brasileira – imediatamente confrontado com tal movimento. Entre esse ano e o seguinte, os artigos de Augusto de Campos, claramente a favor de Caetano, provocavam o embate, estremecendo a amizade entre ele e Chico, começada em 1965, quando se conheceram cantando “Olê, Olá” em um show estudantil. Caetano, por sua vez, ao pensar na ambição do projeto tropicalista, revelou, em *Verdade Tropical*: “É preciso ter em mente que a glória indiscutível de Chico nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto” (VELOSO, 1997 apud SILVA, 2004, p. 54). No entanto, Chico não se via como um adversário tropicalista, pois não se enturmou com os nacionalistas da MPB, não aderiu à campanha contra a guitarra elétrica e não se contrapôs à Jovem Guarda, defendida pelos tropicalistas. Mas era justamente essa atitude “neutra” que o tornava um alvo (SILVA, 2004).

A complexidade de sua posição, difícil de enquadrar aqui ou ali, aliada à facilidade com que sua música se expressava, resultava numa figura ao mesmo tempo simples e sofisticada, popular e aristocrática, na qual a novidade do que fazia parecia incorporar o melhor da tradição que a inspirava. (SILVA, 2004, p. 55-56)

Em 1967, de acordo com Silva (2004), afastando-se das polêmicas, Chico fazia shows pelo Brasil, aproveitando-se do sucesso de “A Banda” e da influência musical de Tom Jobim, guiando seus interesses na contramão da política. Por exemplo, o músico disse, certa vez, que só participou da passeata dos 100 mil, em 1968, obrigado pelas circunstâncias:

Por estar muito ligado à música, não me embalei no movimento estudantil. Depois da desilusão muito forte que foi 64, 68 me pegou meio descrente. [...] Eu, na verdade, só fui participar de uma passeata, a dos 100 mil, porque a pressão era demais. Eu me arriscava a ser confundido com um reacionário se não fosse a essa passeata. (BUARQUE, 1979 apud SILVA, 2004, p. 56)

No final de 1968, o clima furioso dos festivais era apenas uma amostra do AI-5. Um exemplo disso foi o episódio do 3º Festival Internacional da Canção, da TV Globo, como relata Silva (2004), em que “Sabiá”, de Tom e Chico, recebeu o prêmio e foi vaiada por não ser um “hino contra a ditadura”³¹. Também nesse, semanas antes, Caetano, com “É Proibido Proibir”, fez seu famoso discurso contra a esquerda estudantil, um ápice da atitude tropicalista. Já em 2 de dezembro, Chico conquistou o 4º festival da Record com “Benvinda” e foi novamente vaiado. Diante disso, dias antes do AI-5 ser decretado, desmotivado, ele publicou um texto dirigido a Caetano, Gil e aos outros tropicalistas, no qual disparou:

É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. [...] E não precisa muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha. (BUARQUE, 1968 apud SILVA, 2004, p. 60-61)

Portanto, como assegura Rabelo (1999), identificando-se mais ao primeiro grupo, Chico iniciou sua carreira no mesmo ano do golpe militar. Diante disso, é possível apreender que toda a sua obra concebida durante a ditadura (não somente em teatro) dialogou diretamente com o contexto social dessa época, e, ainda, que o seu percurso como dramaturgo esboçou a biografia de uma geração inteira, como apontou Meneses (1982 apud RABELO, 1999), já que a produção buarqueana se constituiu como resistência à imposição de valores, refletindo as preocupações, as dificuldades, os movimentos, os pensamentos, as perdas e também as vitórias dessa geração politizada que conviveu com a “castração” intelectual institucionalizada, na maior parte do tempo. Quanto às motivações e implicações políticas do trabalho do autor, Adélia Bezerra de Meneses (1982 apud RABELO, 1999, p. 10) sublinha a

³¹ A canção “Pra não dizer que não falei de flores (Caminhando)”, de Geraldo Vandré, fazia sucesso e refletia o espírito de protesto, mas ficou com o 2º lugar (SILVA, 2004).

dramaturgia: “É sobretudo nas peças de teatro que a crítica social se apresenta mais incisiva”, “que o problema do Nacionalismo – mais abrangentemente: do Nacional-Popular – se coloca mais à flor da pele, ou melhor, mais à flor do texto”.

No ano de 1965, Chico Buarque teve sua primeira experiência teatral, ocorrida a convite de Roberto Freire, diretor do Teatro da Universidade Católica (TUCA), ao musicar, sob encomenda, *Morte e Vida Severina*, poema dramático de João Cabral de Melo Neto, escrito em 1955 e montado em São Paulo pelo TUCA, sob a direção de Silnei Siqueira – espetáculo que fez sucesso também no exterior³² (RABELO, 1999; SILVA, 2004). A propósito do trabalho, Chico confessou: “Com *Morte e Vida Severina*, eu procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral, quando escreveu o poema” (BUARQUE, citado por SANT’ANNA, 1986 apud RABELO, 1999, p. 11). Por ter tentado realizar essa aproximação, respeitando o verso e adequando a música ao texto, o compositor foi, inclusive, elogiado pelo poeta pernambucano. “*Morte e Vida Severina* era um dos melhores resultados e estava em compasso com o ambiente de radicalização e engajamento da produção cultural, tendência que o golpe militar havia paradoxalmente acentuado”. (SILVA, 2004, p. 35)

Em seguida, já em 1966, o autor compôs uma música para a peça *Os Inimigos*, de Máximo Górkki, espetáculo dirigido por José Celso Martinez Correa, do Oficina. Tempos depois, a canção recebeu uma letra e um título, “Acalanto”. (RABELO, 1999)

Então, fora as composições de músicas ocasionais para teatro, a produção dramática buarqueana propriamente dita (que compreende as peças *Roda Viva*, *Calabar*, *Gota d’água* e *Ópera do Malandro*), desenvolveu-se entre os anos de 1968 e 1978, período marcado pela repressão política e pela agitação cultural, pouco depois do início do regime militar, passando pelo terror do AI-5, e estendendo-se até o começo da decadência do Estado de exceção. Para Gouveia (2004), as peças buarqueanas autorizam uma leitura alegórica³³ do momento histórico em questão e, ligando-se também à arte de vanguarda, além da mensagem política que pretendiam passar, formaram, por meio de suas individualidades, o “mosaico” de uma totalidade histórica. Assim, em 1968, com *Roda Viva*, Chico abalizou o espaço dos vanguardistas, e, apesar de alguns críticos de teatro não considerarem bem essa sua faceta teatral, é inegável que suas peças testemunharam uma época do nosso país em que apenas a união dos artistas e do povo poderia efetivamente transformar alguma coisa (MACIEL, 2004).

³² Em abril de 1966, essa peça recebeu os prêmios de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França (SILVA, 2004).

³³ Ler o problema real através de imagens teatrais.

No começo de sua vida teatral, entre 1967 e 1968, Chico Buarque escreveu e montou *Roda Viva*, peça que escancarava os bastidores e a vida do *show business*, contando com a direção “escandalizante” de José Celso Martinez Correa. Maciel (2004) e Rabelo (1999) afirmam que Chico, utilizando sua experiência pessoal, parodiava a própria imagem de ídolo “vendida” ao público brasileiro àquela altura (principalmente nos programas de televisão e nos festivais de música popular) ao exorcizar o “bom moço” que era para a MBP. Sendo assim, com a peça, se queria retratar os músicos populares do final da década de 60 que, por meio da indústria cultural, alcançavam fama e acabavam esquecidos com a mesma rapidez. O protagonista, Benedito Silva, artista popular “sem talento”, é “devorado” por esses mecanismos: de homem simples a ídolo instantâneo, ele é pressionado a mudar de nome duas vezes (Ben Silver e Benedito Lampião) e comete suicídio, por fim. Logo depois disso, sua esposa Juliana torna-se o novo ídolo fabricado, mantendo o funcionamento da máquina financeira do meio artístico, que nunca para.

Acertado com o Capeta, comandante da imprensa, o Anjo-empresário transforma Ben Silver, e depois (quando este já não rende mais), Benedito Lampião, em sucesso. Mas, para Maciel (2004), o interessante é ver que, através de dois personagens que chamam Benedito à consciência – sua companheira Juliana (o futuro ídolo, pois Benedito deve ser retirado de cena) e seu desiludido amigo Mané – “[...] o autor denuncia a cooptação do artista popular pelos meios de comunicação de massa”. [...] Em *Roda Viva* não se manifesta mais o ‘romantismo revolucionário’ ou a ‘busca pelo autêntico homem nacional’, como ocorria nas peças do Arena” (MACIEL, 2004, p. 232). Sendo assim, esse texto se aproximou claramente das discussões em voga na época, relativas a um projeto cultural que estaria sendo impedido de se concretizar pela ditadura³⁴.

Essa peça, considerada o “momento tropicalista”³⁵ da carreira de Chico Buarque, como a intitula Silva (2004), enquanto estabelecadora da vanguarda no palco, parece dever mais à direção de José Celso do que ao próprio texto de Chico, avaliado pelas críticas como um “roteiro”, de acordo com Maciel (2004). O diretor, mesmo estando em produções fora da companhia (Teatro Oficina), adotava conceitos de um teatro violento, agressivo e provocador,

³⁴ *Roda Viva* apresenta outros aspectos interessantes, citados por Maciel (2004): um diálogo com o Show Opinião (sobre os problemas de um músico popular e sua inserção na indústria cultural – em expansão com a TV e os importados, como o rock e a música pop), a atualização de procedimentos estéticos das comédias musicais do fim do século XIX (como a opereta, a revista e a mágica), e a assimilação de aspectos do teatro épico de Brecht (as propostas de quebra da ilusão de realidade no palco, envolvendo o público na ação).

³⁵ Conforme Silva (2004), o tema da peça liga-se ao universo pop ao qual o tropicalismo se filiava: a impostura envolvendo a trajetória (que vai da ascensão até o aniquilamento, através do *show business*) de um ídolo da música popular.

presentes em sua montagem para *O Rei da Vela*, o que também não deixou de praticar em *Roda Viva*, como afirma Michalski (1989, p. 35): “Em termos de qualidade artística, *Roda Viva* é uma realização ingênua, não obstante alguns momentos de grande beleza ritualística e a magnífica música de Chico; mas a sua ousadia o credencia como um intérprete autêntico do seu tempo”.

Portanto, conforme Silva (2004), Chico queria ver seu nome ligado à selvageria da concepção cênica a ser realizada na montagem (a intelectualidade engajada atribuíra somente ao diretor os excessos de deboche, violência e irracionalismo), o que talvez o ajudaria a apagar sua imagem de jovem gênio, consolidada depois do sucesso de “A Banda”. Então, pode-se dizer que o espetáculo foi mais anárquico do que político, e que nele até mesmo referências religiosas foram radicalizadas e insultadas: há uma cena em que o coro, como fãs do músico em transe, simula comer o seu corpo, representado por um fígado de boi; e uma outra cena em que Nossa Senhora rebola de biquíni em frente a uma câmera de TV. O texto, por sua vez, “frágil”, segundo o próprio autor, foi surpreendentemente liberado pela censura, sendo enxertado com muitos palavrões e bastante alterado, transformado quase em pretexto ou em um dos elementos mobilizados para desconcertar o público: por exemplo, os contatos com a plateia foram exagerados com violência física, o que a fazia ser agredida, xingada ou suja de sangue (do fígado de boi). (SILVA, 2004; MACIEL, 2004).

Muito provavelmente em função disso, Maciel (2004) adverte que a equipe foi vítima do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) nas temporadas paulista e gaúcha – no Teatro Galpão e no hotel dos atores –, tendo teatros invadidos, cenários e equipamentos técnicos destruídos, elenco espancado e até mesmo sequestrado, terminando assim o rumo da montagem, que fora proibida pela censura. Apesar de tudo, Michalski (1989) afirma que a presença simultânea de *O Rei da Vela* e *Roda Viva* em cartaz evidenciou a origem de um novo teatro, assustando o público tradicional e a crítica, além de polemizar e agitar a imprensa e a classe teatral – mas isso aconteceu antes de 13 de dezembro de 1968 (data inicial do AI-5), época na qual o teatro continuava atuante, embora houvesse tensões e proibições.

Já entre 1972 e 1973, em parceria com Ruy Guerra, Chico Buarque escreveu *Calabar: o elogio da traição*, discorrendo sobre a ocupação do Nordeste³⁶ açucareiro pelo governo progressista holandês de Maurício de Nassau. O enredo da peça, testemunhado pelo viés dos colonizados (que recém formavam uma consciência nacional), segundo Rabelo (1999), comprova a traição de todos os envolvidos no episódio, e não somente a de Domingos

³⁶ Um acontecimento histórico ocorrido no Brasil Colônia entre os anos de 1630 e 1654 (RABELO, 1999).

Fernandes Calabar, como defendem os historiadores portugueses, para quem ele deveria ter sido executado por ter colaborado com os colonizadores. Perrone, Ginway e Tartari (2004) asseguram que, embora seja uma figura histórica, Calabar pode ser considerado:

[...] irreverente em sua atitude perante a História e os heróis oficiais, podendo ser lido como uma crítica ao regime militar. As origens humildes de Calabar, sua heroica habilidade na luta e seu amor à liberdade em sua própria terra o identificam como um verdadeiro brasileiro ou patriota que se rebela contra um sistema injusto. (PERRONE; GINWAY; TARTARI, 2004, p. 221)

Porém, os mesmos estudiosos mostram que o fato de o mulato pernambucano nunca entrar em cena (suas ideias são trazidas pela mulher, Bárbara) significa que Calabar seria “invisível”, assim como todos os outros ignorados pela história oficial, representando os combatentes nas lutas brasileiras da década de 70, também “traidores” dos regimes.

Desenvolvendo temas polêmicos, desmitificando a história oficial e colocando em cena representações de fenômenos característicos do Brasil do então presidente Médici – tortura, traição, colonização, autoritarismo –, a peça foi vítima da arbitrariedade da Censura. (RABELO, 1999, p. 12)

Rabelo (1999) e Michalski (1989) observam que depois de a peça ter sido inesperadamente liberada para maiores de dezoito anos, ainda no início de 1973, o elenco e a equipe técnica do espetáculo começaram a trabalhar intensamente, apoiados por um enorme investimento financeiro feito na produção, comandada por Fernanda Montenegro e Fernando Torres. Porém, na reta final dos ensaios, os censores adiaram a estreia para reexaminar o texto e decidir seu futuro, o que duraria de três a quatro meses. Em consequência, sem condições financeiras de manter os ensaios e sem previsão de lançamento, a peça foi cancelada, a equipe foi dispensada e os produtores arcaram com todo o prejuízo. Pouco depois, o espetáculo foi finalmente censurado, só podendo subir à cena na reabertura política, em 1980, concebido por Fernando Peixoto. Em suma, segundo Faria (1998), o verdadeiro significado de “elogio da traição” (no subtítulo), que tirava Calabar da posição de traidor e o retratava como um cidadão interessado em um país melhor (elogiando também os brasileiros que objetavam o regime militar), foi compreendido pelos censores, o que justifica a proibição.

Logo depois, em 1975, Chico Buarque e Paulo Pontes, inspirados por um trabalho de Oduvaldo Vianna Filho³⁷ para a televisão, criaram *Gota d'água*, peça baseada na tragédia *Medéia*, de Eurípides, que fora transplantada para um conjunto habitacional suburbano carioca.

³⁷ Morto no ano anterior, 1974.

O musical dirigido por Gianni Ratto estreou em dezembro de 1975 com sucesso de público e sem problemas de censura. O texto, unindo dois enredos, um passional – sobre a vingança de Joana pelo ex-amante, o sambista Jasão – e outro social – sobre a exploração dos moradores da Vila do Meio-Dia pelo proprietário Creonte –, foi atual por trazer à tona a crise habitacional do país (quando fracassava o Sistema Financeiro da Habitação, uma bandeira do regime militar), e, além do mais, por ter Joana como protagonista, representando o povo brasileiro, igualmente vítima de seus governantes (RABELO, 1999). No capítulo a seguir, exploraremos melhor essa obra.

Ainda, no ano de 1977, Chico adaptou uma fábula musical infanto-juvenil, *Os Saltimbancos*, dos italianos Sergio Bardotti e Luiz Enriquez, inspirada no conto infantil alemão “Os músicos de Bremen”, dos irmãos Grimm, que, no entanto, propunha a resolução de problemas nada fantasiados, mas reais para a sociedade do tempo: “[...] uma fábula contra a opressão cantada pela voz de animais. [...] *Os Saltimbancos* foi um exercício lúdico contra o Brasil dos militares que vinha reafirmar as convicções de esquerda de seu autor” (SILVA, 2004, p. 80). Como afirma Rabelo (1999), por haver obtido público numeroso e imediato, esta peça recebeu muitas montagens ao longo dos anos, desde que fora escrita:

Dando sequência a sua criação de um teatro dialético, o autor põe em discussão as formas de organização social num momento em que se começava a falar em abertura política e as entidades reprimidas pelo aparato de “segurança” da ditadura buscavam o debate acerca de sua rearticulação. (RABELO, 1999, p. 13)

Até o presente momento, a última peça buarqueana é a comédia musical *Ópera do Malandro*, de 1978, livremente inspirada na *Ópera do Mendigo* (1728), de John Gay, e na *Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Conforme Rabelo (1999), ambientada na década de 40, período final do Estado Novo, e tendo a Lapa carioca como pano de fundo, o seu enredo aborda a passagem entre duas épocas – uma marcada pelo Estado corporativista e outra pelo investimento estrangeiro. Em síntese:

Mostra como a industrialização do país fez com que a malandragem artesanal e municipal de antigamente passasse a ser exercida em grande escala e em âmbito federal. Ao malandro da velha Lapa restaram dois destinos possíveis na nova ordem: ou se marginalizar por completo e ser eliminado por um sistema que não pode mais tolerá-lo ou se aburguesar e aprender a aplicar grandes golpes de cima para baixo. (RABELO, 1999, p. 14)

Assim, é notável o fato de que esta peça “[...] irá retomar o tema do ideário nacional-popular. Mas o fará em chave irônica e paródica, tratando-o antes como um problema que

ficou sem solução, do que como uma saída que se poderia vislumbrar” (SILVA, 2004, p. 79). Além disso, é importante afirmar juntamente com Maciel (2004) que foi comum a crítica relacionar a organização textual desse musical (em que se entremeiam algumas canções do autor no texto) aos musicais americanos da Broadway, ignorando, talvez, a tradição de teatro musicado³⁸ que já havia no Brasil. Dessa forma, o estudo mostra que Chico se aproveitou de suas duas fontes – a francesa e a americana –, e que o uso da música e a perspectiva de abordagem dos temas, na *Ópera*, podem ser vinculados ao teatro épico brechtiano, mesmo que seja para pintar malandros, prostitutas, bandidos e homossexuais da Lapa do período desenvolvimentista da Era Vargas, quando o capital internacional “descobria” o país, o que conectou os processos sociais às adversidades trazidas pelo capitalismo tardio (MACIEL, 2004).

O texto teve sua montagem dirigida por Luiz Antônio Martinez Correa e, como é possível apreender, fez analogias entre duas épocas, ligando o período retratado, os anos 40, ao final da década de 70, época de escritura da peça, pois em ambos os momentos o Brasil saía de uma “ditadura” e queria normalizar o seu processo político em bases democráticas, como mostra Rabelo (1999). Isso se mostra quando o “povo” da peça se encontra meio perdido, da mesma maneira que a população se enxergava posteriormente, na época de Chico.

Portanto, através de seus temas “contextualmente brasileiros”, e adquirindo qualidade estética durante sua evolução artística, o teatro buarqueano sempre despertou interesse, embora, por motivos estruturais e técnicos da cena brasileira, as peças de Chico tenham recebido somente algumas montagens em espetáculo, o que faz com que, hoje em dia, mesmo que o dramaturgo não seja muito assistido pelas gerações jovens, ainda seja bastante lido. Complementarmente, muitas de suas canções feitas para as peças, após gravações em discos, circularam independentemente, se tornando conhecidas também por essas pessoas. (RABELO, 1999)

Na sequência, com o término do AI-5, a abertura política, principiada em 1979, prometeu a seus contemporâneos o reajuste político e a mútua anistia entre militares e opositores. Paradoxalmente, pode-se dizer que justamente neste período, durante a década de 80, quando a criação artística não precisaria mais do embate para poder se expressar, Chico

³⁸ “Em fins do século XIX, a nossa cena teatral foi submersa numa onda musical vinda da França, composta principalmente por gêneros cômicos. A atitude de passar em revista um assunto, um fato político, era o mote das revistas de fim de ano; nas operetas eram parodiadas as óperas sérias e nas mágicas (do francês *féerie*) multiplicavam-se as pirotecnias cênicas, os assuntos fantásticos e as mudanças de cenário repentinas e à vista do espectador. Os libretos franceses chegavam ao Brasil, mas eram retrabalhados, parodiados, tendo personagens e entrecho dramático aclimatados às nossas condições – ou seja, bem antes da invasão dos musicais da Broadway, em 1960/70, os nossos palcos já abriam espaço para peças que entremeassem à ação números de canto e dança, sem que os nossos autores assumissem uma atitude servil”. (MACIEL, 2004, p. 238)

parou de escrever para o teatro, dando uma trégua a seu talento literário, conforme afirmam Perrone, Ginway e Tartari (2004). Por volta desse tempo, no entanto, o autor ainda compôs músicas para outros espetáculos, como os listados por Rabelo (1999) a seguir: *O Rei de Ramos* (1979), de Dias Gomes; *Geni* (1980), a mesma da canção “Geni e o Zepelim”, dirigida por José Possi Neto; *Vargas* (1982), de Dias Gomes e Ferreira Gullar; *O Corsário do Rei* (1985), de Augusto Boal; e o balé *O Grande Circo Místico* (1983).

O definitivo envolvimento do artista com a literatura propriamente dita coincidiu com o fim da repressão política. Enfim, o sucesso do trabalho musical de Chico Buarque foi complementado pelo sucesso de seu trabalho na escrita, que teve duas fases: o intelectual, durante a repressão militar (68-78), foi politicamente engajado ao realizar peças contra o regime; mais tarde, na década de 90, compôs enredos sobre angústias, incertezas e questões de identidade pessoal nos romances. Portanto, após ser considerado um dos principais exemplos da voz de protesto do povo brasileiro, Chico “falou” como um só indivíduo sobre a sociedade e o seu tempo, que já era outro, visto que a resistência à ditadura não mais fazia sentido (PERRONE; GINWAY; TARTARI, 2004).

7 GOTA D'ÁGUA – TRAGÉDIA BUARQUEANA

Entre os anos de 1975 (quando fez uma temporada de shows com Maria Bethânia) e 1987 (ano de lançamento do disco *Francisco*), Silva (2004) alega que Chico fez um intervalo de shows gerado pelo seu pânico de palco, mas também por não querer mais a função de porta-voz da resistência política. Então, ainda em 1975, juntamente com o dramaturgo Paulo Pontes, o autor escreveu a peça *Gota d'água*, cujo texto nasceu a partir da adaptação televisiva da tragédia grega *Medéia*, de Eurípedes, *O Caso Especial Medéia* (1972), realizada por Vianinha, que abriu caminho nos rumos do modo de representação da tragédia brasileira³⁹ para a presente peça, que, por sua vez, desenvolveu ideias enunciadas pelo *Caso*, segundo Maciel (2004): o enredo clássico da tragédia (individual e coletiva) foi adaptado à realidade carioca de um conjunto habitacional suburbano que, da mesma forma que o samba homônimo à peça, serviu como pano de fundo (subdividido em oficina, botequim e set das lavadeiras), onde moram tipos pobres, os quais, em algumas cenas, descentralizam a ação principal entre Jasão-Joana-Creonte e emitem juízos de valor relativos a estes, como faz um “coro” de tragédia grega (as mulheres ficam ao lado de Joana, mas os homens só julgam Jasão pela esfera da praticidade). Nesse sentido, Maciel (2004) esforça-se por definir a peça em algumas palavras:

Gota d'água é uma tragédia doméstica sobre o amor deixado de lado pelos mecanismos da cooptação, atingindo um sentido universal, pois os destinos individuais relacionam-se aos da comunidade – o amor desmedido de Joana por Jasão é convertido em ódio quando este a abandona para casar com Alma, a filha de Creonte, homem rico e poderoso, capaz de alavancar a sua carreira de sambista. A cooptação dos capazes pelos poderosos e a dedicação à classe de origem (expressa no Mestre Egeu e em Joana) [...] era algo muito bem conhecido de Chico Buarque desde *Roda viva*. (MACIEL, 2004, p. 235-236)

É interessante salientar que depois de *Roda Viva* e *Calabar* o autor seguiu o modelo menos controverso da tragédia grega, mantendo um certo espírito trágico e modificando o seu enredo. Assim, a peça aborda temas como traição e injustiça, critica os mecanismos de dominação das relações sociais e o desenvolvimento capitalista, e, ao mesmo tempo, introduz

³⁹ Conforme Maciel (2004), foi uma tragédia de Gonçalves de Magalhães (*Antônio José ou O poeta e a Inquisição*) que inaugurou o projeto romântico de consolidação do teatro brasileiro, em 1838. Isso se deu pela proximidade ou pelo aproveitamento dos padrões do século XVIII, no qual a tragédia era considerada a forma perfeita da Dramática (baseada na tragédia grega antiga), ou ainda, pela influência dos padrões portugueses, vistos em Garrett. Apesar disso, no resto do século XIX não há boas tentativas de representação da realidade nacional através desse gênero, o que é explicável pelo número de trabalhos romântico-realistas e pela inadequação entre a nossa “matéria social” e a forma trágica: assim, descobrir o modo de representação da tragédia nacional caberia ao século XX.

a música e os diálogos em verso (predominantemente decassílabos), focando um único evento e identificando o público à heroína, também clássica (o seu trágico destino evoca medo e piedade nas pessoas e justifica todas as suas ações) (PERRONE; GINWAY; TARTARI, 2004).

Quanto ao enredo, em *Medéia*, ao ser abandonada por Jasão, que se casa com a filha de Creonte, a personagem se vinga ao matar a noiva e os filhos que tivera com ele, servindo-lhe os cadáveres. De acordo com Silva (2004), em *Gota d'água*, tendo em vista a intenção dos autores em dar um conteúdo social à trama (transformando-a numa “tragédia brasileira”), Jasão é um sambista popular que deixa Joana e seus dois filhos e trai sua classe social para se casar com Alma, filha de Creonte, o proprietário da Vila do Meio-Dia, visando sair da vila, tornar-se burguês e dispor do que “merece” (ele ambiciona receber o “trono” do sogro). Joana, no início da peça, sentindo-se humilhada, mas esperançosa por uma reconciliação, depois de ter uma pesada conversa com Jasão, cheia de cordialidade e ódio, transforma todo o seu amor e doação a ele em desespero e sede de vingança – contra Creonte, Alma, os dois filhos (pois pensa que estes também a abandonarão), mas principalmente o ex-amante (BUARQUE; PONTES, 2009).

[...] ele [Jasão] estará sempre na encruzilhada entre duas mulheres capazes de modificar sua vida. Enquanto a mulher mais velha e experiente deu-lhe amparo em sua imaturidade, imprimindo nele as “marcas do homem”, a mulher mais jovem, que o encontra pronto, também quer iniciá-lo no novo mundo e nos novos hábitos aos quais a outra não tem acesso. (MACIEL, 2004, p. 236)

O desfecho da peça se dá no segundo ato: para mudar seu destino, Joana, que é devota do candomblé, prepara um ritual em que orixás, santos católicos e deuses conspiram com ela. Creonte teme suas “macumbas” (ela põe em questão o seu poder de “dono”) e tenta despejá-la da vila, mas seus amigos (liderados pelo sábio e protetor Mestre Egeu) clamam contra isso e a apoiam, também protestando contra as altas taxas e prestações que vinham sendo cobrados por péssimas condições de moradia. Nesse momento, entre a protagonista e o público/leitor cria-se uma relação empática, pois ela representaria toda uma classe oprimida pela autoridade de “quem manda” (como fazia a ditadura, na década de 70). No entanto, Creonte enrola os moradores ao prometer perdoar suas dívidas e construir melhorias no lugar, seduzindo-os através do dinheiro e deixando Joana novamente só. Entretanto, fingindo obedecer a Creonte, ela só enxerga a vingança – matar a noiva, mandando, através dos filhos, quitutes envenenados como presente de casamento, o que não dá certo devido à desconfiança de Creonte. Assim, ela teria que matar “um pouco” de Jasão para fazê-lo sofrer mais. Além

disso, o samba “Gota d’água”, talvez o ponto de partida da tragédia, que diferenciou Jasão dos outros moradores e projetou todo o seu sucesso, é cantado por ela, depois de ter sido ouvido em outras vozes (MACIEL, 2004; BUARQUE, PONTES, 2009).

É na voz de Joana que esta canção atualiza toda a trama, fazendo-nos mergulhar no estado de alma da personagem, sintetizando toda a correnteza de sentimentos e dúvidas que permeiam a consciência da mulher, a qual, atingindo o máximo de sua doação, acionou sua auto-destruição. É essa consciência que não permite que a personagem hesite diante da precipitação dos fatos que têm como fim o assassinato dos próprios filhos e o seu suicídio, fuga de sua própria tragédia diária (MACIEL, 2004, p. 238).

Abaixo, segue um trecho da canção:

Já lhe dei meu corpo, não me servia
 Já estanquei meu sangue, quando fervia
 Olha a voz que me resta
 Olha a veia que salta
 Olha a gota que falta
 Pro desfecho da festa
 Por favor
 Deixa em paz meu coração
 Que ele é um pote até aqui de mágoa
 E qualquer desatenção
 — faça não
 Pode ser a gota d’água (BUARQUE; PONTES, 2009, p. 164-165)

Conforme Maciel (2004), isso acontece quando ela envenena a si mesma e aos filhos, que são levados mortos à festa de Jasão (Egeu a coloca aos pés dele), obrigando-o a conviver com esta tragédia, contraposta à sua sonhada nova vida de ambição e dinheiro, no momento em que ele receberia o “trono” de Creonte.

Outra questão interessante é o paralelo entre a personagem Joana e o povo brasileiro, que, na peça, é representado por ela e pelo conjunto de moradores populares da Vila do Meio-Dia. Como se vê, Joana se entregara a Jasão, no passado, dedicando-se exclusivamente a ele, assim como o povo se entrega a Creonte, ficando em suas mãos por causa das prestações das casas e, em seguida, encantado por suas promessas e dinheiro. Nesse sentido, logo depois do começo da peça, pelo fato de ter sido traída e deixada de lado, Joana já demonstra uma parcela de sua intensidade e revolta através de sua linguagem, enquanto as vizinhas a consolam:

JOANA
 Ninguém vai sambar na minha caveira
 Vocês tão de prova: eu não sou mulher
 pra macho chegar e usar como quer,

depois dizer tchau, deixando poeira
 e meleira na cama desmanchada
 Mulher de malandro? Comigo, não
 Não sou das que gozam co'a submissão
 Eu sou de arrancar a força guardada
 cá dentro, toda a força do meu peito,
 pra fazer forte o homem que me ama
 Assim, quando ele me levar pra cama,
 eu sei que quem me leva é um homem feito
 e foi assim que eu fiz Jasão um dia
 Agora, não sei... Quero a vaidade
 de volta, minha tesão, minha vontade
 de viver, meu sono, minha alegria,
 quero tudo contado bem direito...
 Ah, putinha, ah, lambisgóia, ah, Creonte
 Vocês não levaram meu homem fronte
 a fronte, coxa a coxa, peito a peito
 Vocês me roubaram Jasão co'o brilho
 da estrela que cega e perturba a vida
 de quem vive na banda apodrecida do mundo...
 Mas tem volta, velho filho da mãe!
 Assim é que não vai ficar
 Tá me ouvindo? Velho filho da puta!
 Você também, Jasão, vê se me escuta
 Eu descobro um jeito de me vingar... (BUARQUE; PONTES, 2009, p. 59-60)

Portanto, é notável o fato de que essa mulher colocou-se “fora da lei” ao se relacionar com um homem mais novo durante dez anos de sua vida, o que o formou como cidadão adulto, que, completamente feito, não precisaria mais dos cuidados dela, mas sim da vida social de uma classe mais alta (esta o cega e compra), representada por Creonte e Alma, aquela que só se realiza pelo sofrimento da mais baixa. No entanto, o objetivo dele era tornar-se realmente reconhecido e rico por meio de seu samba, também fora do contexto limitado da vila, lugar que não mais o identificava, pois ele já não fazia parte do “povo”, como a ex-mulher. Sendo assim, Joana se utiliza de sua única arma, a voz de protesto, largamente empregada pela gente comum contra a repressão arbitrária do regime militar e suas consequências. Por exemplo, ela se mostra extremamente ferida no trecho a seguir:

JOANA

Pois bem, você
 vai escutar as contas que eu vou lhe fazer:
 te conheci moleque, frouxo, perna bamba,
 barba rala, calça larga, bolso sem fundo
 Não sabia nada de mulher nem de samba
 e tinha um putado dum medo de olhar pro mundo
 As marcas do homem, uma a uma, Jasão,
 tu tirou todas de mim. O primeiro prato,
 o primeiro aplauso, a primeira inspiração,
 a primeira gravata, o primeiro sapato
 de duas cores, lembra? O primeiro cigarro,
 a primeira bebedeira, o primeiro filho,
 o primeiro violão, o primeiro sarro,

o primeiro refrão e o primeiro estribilho
 Te dei cada sinal do teu temperamento
 Te dei matéria-prima para o teu tutano
 E mesmo essa ambição que, neste momento
 se volta contra mim, eu te dei, por engano
 Fui eu, Jasão, você não se encontrou na rua
 Você andava tonto quando eu te encontrei
 Fabriquei energia que não era tua
 pra iluminar uma estrada que eu te apontei
 E foi assim, enfim, que eu vi nascer do nada
 uma alma ansiosa, faminta, buliçosa,
 uma alma de homem. Enquanto eu, enciumada
 dessa explosão, ao mesmo tempo, eu, vaidosa,
 orgulhosa de ti, Jasão, era feliz,
 eu era feliz, Jasão, feliz e iludida,
 porque o que eu não imaginava, quando fiz
 dos meus dez anos a mais uma sobre-vida
 pra completar a vida que você não tinha,
 é que estava desperdiçando o meu alento,
 estava vestindo um boneco de farinha
 Assim que bateu o primeiro pé-de-vento,
 assim que despontou um segundo horizonte,
 lá se foi meu homem-orgulho, minha obra
 completa, lá se foi pro acervo de Creonte...
 Certo, o que eu não tenho, Creonte tem de sobra
 Prestígio, posição... Teu samba vai tocar
 em tudo quanto é programa. Tenho certeza
 que a gota d'água não vai parar de pingar
 de boca em boca... Em troca pela gentileza
 vais engolir a filha, aquela mosca morta
 como engoliu meus dez anos. Esse é o teu preço,
 dez anos. Até que apareça uma outra porta
 que te leve direto pro inferno. Conheço
 a vida, rapaz. Só de ambição, sem amor,
 tua alma vai ficar torta, desgrenhada,
 aleijada, pestilenta... Aproveitador!
 Aproveitador!... (BUARQUE; PONTES, 2009, p. 88-89)

A personagem, então, em seus monólogos e feitiços, expõe todo o seu repúdio contra o poder questionável de Creonte e o amor oportunista de Jasão e Alma. No entanto, vendo que sua voz solitária é ineficaz, apesar de provocar medo (assim como a do povo oprimido, na realidade social, e a dos moradores, não escutados por Creonte em suas reclamações relativas ao despejo da protagonista e às prestações), sua vingança se concretiza de modo inesperado, ao final, para condená-los à infelicidade da convivência com sua própria morte, que deveria lhes chamar à consciência.

Sobre o espetáculo, estreando em 8 de dezembro de 1975, no Rio, dirigido por Gianni Ratto, e trazendo de volta o nacional-popular aos palcos (mais improdutivo entre 1969 e 1973), foi rotulado de “teatrão” pelos radicais, por advir do teatro empresarial, ou ainda, taxado de “populista”, como afirma Maciel (2004). No entanto, esse teatro político era a “possibilidade de (re)estabelecimento da tradição do nosso teatro crítico e realista, travando

um diálogo com o público sobre as condições do país e buscando se aliar às ‘concepções de mundo e de vida’ do povo” (MACIEL, 2004, p. 234). Michalski (1989) acrescenta que, embora a montagem não estivesse à altura deste texto, vigoroso e poético, e da ousadia do seu conteúdo ou forma (que raras peças apresentavam), sua comunicação popular – através da beleza dos diálogos versificados e das músicas, mas também da empática atuação de Bibi Ferreira – garantiu-lhe enorme sucesso de público, tanto na temporada carioca quanto na paulista.

A peça também conta com um depoimento dos autores na forma de prefácio socialmente engajado⁴⁰, onde, segundo Silva (2004, p. 78), ambos analisam o “autoritarismo brasileiro” e os “aspectos predatórios e excludentes do capitalismo”, recriminam “os rumos da produção artística”, e indicam um “horizonte estético e político a ser perseguido”, além de destacarem a crítica cultural presente na peça, no tocante à importante valorização da voz do povo no teatro, naquele momento:

[...] o povo sumiu da cultura produzida no Brasil – dos jornais, dos filmes, das peças, da TV, da literatura, etc. Isolado, seccionado, sem ter onde nem exprimir seus interesses, desaparecido da vida política, o povo brasileiro deixou de ser o centro da cultura brasileira. Ficou reduzido às estatísticas e às manchetes dos jornais de crime. Povo, só como exótico, pitoresco ou marginal. Chegou uma hora em que até a palavra do povo saiu de circulação. Nossa produção cultural, claro, não ganhou com o sumiço. (BUARQUE; PONTES, 2009, p. 14)

Isso deixa claro que, à época, as relações sociais e o capital, assim como a cultura e a mídia de massa, exemplificadas pela televisão e pelas gravadoras, conforme Perrone, Ginway e Tartari (2004), excluía as classes subalternas de seus domínios, e estas se tornariam, por sua vez, política e culturalmente ignoradas. Enfim, o objetivo do prefácio era levar à cena e, em consequência, à discussão em âmbito nacional, as três preocupações básicas refletidas na peça – sobre os aspectos político, cultural e formal da nossa sociedade (RABELO, 1999, p. 13): “a busca da reflexão sobre o processo de concentração de riquezas e marginalização política no Brasil, a necessidade de fazer com que o povo volte a ser o centro da cultura brasileira, e a revalorização da palavra como fundamento da expressão teatral”.

Além disso, *Gota d’água* comprova que Chico evoluiu um pouco mais na sua caminhada como dramaturgo, seja através da prosa em verso ou da linguagem coloquial/popular adquirida, mas mantendo a preocupação em examinar o povo – “não

⁴⁰ Nesse texto, também há a evocação dos CPCs, dos quais Paulo Pontes fez parte. Em função disso, talvez o viés sociológico e a inclinação programática do prefácio pareçam ser mais próximas a ele, diferenciando-se, de certa maneira, da forma como Chico expressava-se sobre o país. (SILVA, 2004).

homogeneizado”, dialeticamente expondo suas contradições internas, como indica Rabelo (1999) – para denunciar os abismos entre as classes e incentivar a politização dos mais humildes:

[...] o *status* das classes economicamente superiores, no Brasil, se mantém através da inconsciência política da grande maioria dos integrantes das classes inferiores e da eliminação pura e simples dos rebeldes mais perigosos que não querem se calar. Nas duas histórias paralelas da peça *Gota d'água*, fica patente o confronto de dois mundos, duas culturas, duas forças bastante distintas entre si. De um lado estão Creonte e Alma, em torno de quem giram o poder econômico, o conforto material e todo o convencionalismo burguês. De outro lado estão Joana, Egeu e os moradores da Vila do Meio-dia, cuja realidade se caracteriza pela contínua precariedade econômica, as privações e a luta pela sobrevivência com um mínimo de dignidade. O mundo da Vila é que sustenta o mundo de Creonte. (RABELO, 1999, p. 121, grifo do autor)

Enfim, pode-se concluir que a peça em questão, sempre dialogando com a temática social do seu período – como o fracasso da ditadura, a insatisfação popular, a corrupção, a “distensão” de Geisel, a liberdade de expressão, a denúncia da cooptação/exploração das classes subalternas, entre outros –, abordava sobretudo o país, e desejou participar ativamente da (necessária) reorganização do nosso movimento cultural.

8 MACHADO E CHICO NO ESPELHO: UMA POSSÍVEL COMPARAÇÃO

O principal objetivo desta seção final é conferir possíveis pontos de convergência e divergência entre os dois dramaturgos estudados. A partir do panorama de suas respectivas épocas literário-teatrais e de suas características como autores dramáticos propriamente ditos, criamos a base para se compreender a exposição de ideias a seguir.

Inicialmente, deve-se atentar para a proposição mais evidente, talvez, de aproximação entre os escritores em questão, a saber: o fato de Machado de Assis e Chico Buarque não apresentarem a função teatral como a principal de suas carreiras artísticas. Como é sabido, o primeiro, embora tenha se dedicado a muitos gêneros literários, consagrou-se como romancista – um dos mestres do gênero na literatura brasileira; e o segundo, também se aventurando na escrita, tem uma carreira consolidada e mundialmente reconhecida como cantor e compositor, lançando discos e se apresentando em shows pelo Brasil.

Também, outro ponto comum a ser levado em conta entre os dois é a presença da cidade do Rio de Janeiro, que, como um centro cultural, atravessa a obra de ambos os escritores, nascidos e criados nas ruas cariocas. No teatro machadiano, ela aparece passando por uma incipiente modernização, ocorrida durante o Segundo Império, largando mão de hábitos coloniais num desejo de civilizar-se à maneira europeia. No teatro de Chico, a cidade surge permeada de movimentos sociais que também objetivavam mudar o país, tirando-o da “prisão” militar em que a ditadura o havia colocado.

No entanto, pode-se dizer que as duas épocas culturais retratadas, pertencentes ao século XIX e ao século XX, respectivamente, abarcando as duas carreiras, estão estreitamente ligadas às obras dramáticas dos dois dramaturgos, pois “guiaram”, de alguma forma, o seu pensamento e suas concepções cênicas de modo que eles não se distanciassem das tendências às quais pertenceram, mesmo que tivessem ideias próprias, diferenciando-se de seus grupos.

Machado de Assis, escritor carioca do século XIX, desenvolveu o seu trabalho teatral durante o período em que o realismo teatral francês desembarcava em sua cidade para se expandir pelo país. Porém, como foi visto, ele não se encaixou perfeitamente nos padrões dessa escola, que pretendia mudar os rumos do teatro nacional e bem constituiu-lo com base na “civilização” francesa aburguesada, embora houvesse a preocupação de não se perder de vista os problemas sociais em pauta no Brasil do oitocentos (escravidão, liberalismo, etc.).

Machado escrevia um tipo de comédia intitulado “provérbios dramáticos”, que, diferentemente das altas comédias realistas – modelo de teatro na época – não tinham teatralidade forte, em termos de ação, mas focavam, sobretudo, o traço dialógico nas peças,

dando importância à “palavra dita no palco”, para moralizar a sociedade através do que era passado como lição ao público, geralmente ao final do espetáculo. Ainda assim, apesar de o autor ter sido muito criticado, alguns estudiosos mostram que suas peças não se distanciam de todo do conceito realista, pois esta função última, de organizar a sociedade com base em valores éticos burgueses e estancar os vícios sociais, permaneceu como característica fundamental na dramaturgia machadiana, que buscou retratar a alta-sociedade, os burocratas e os problemas cotidianos da uma elite que se aburguesava.

Mesmo com isso, nosso autor foi considerado “fraco” como dramaturgo, em sua época, e classificado como ruim para o palco ou válido somente para os livros, visto que não pôs em prática todas as regras realistas que defendia como crítico teatral – outra faceta abordada anteriormente –, talvez por opção ou ainda por simples falta de prática. Entretanto, o teatro machadiano, como aprendizagem, alimentou outros gêneros de sua vida literária.

Sendo assim, pode-se pensar que há pertinência em suas peças e, além disso, a característica mais marcante presente nelas, o diálogo, deslocou-se para a produção posterior machadiana (de contos, romances e crônicas) como herança dramática. Ou seja, conforme Borges (2011), o traço dialógico deu vitalidade a esses gêneros, mas, ao mesmo tempo, representava a falta de ação e força dramática em seu teatro, o qual é a raiz criadora desse mecanismo dialógico. Portanto, o modo como a estrutura dialogada se constrói, definindo a literatura dramática, tem uma função específica dentro dos diferentes gêneros (entre personagens ou entre narrador e leitor). Em suma, a obra machadiana, no geral, pode ser analisada a partir da relação entre os vários gêneros cultivados pelo autor, indo além do diálogo dramático.

Em virtude de sua produção literária estar diretamente ligada a um projeto consciente de intervenção histórico-cultural, notam-se a formação de um conjunto totalizante entre seus variados escritos e a multiplicidade dos gêneros textuais cultivados. Toda a obra machadiana compõe uma unidade que integra os mais diversos elementos, articulando os textos em uma continuidade coerente.

A ruptura com os limites tradicionais das formas literárias projeta sua produção para um projeto diferenciado entre os demais autores. As faces do crítico, do poeta, do cronista, do contista, do romancista e do dramaturgo comungam entre si e juntas ultrapassam os limites das formas textuais legitimadas pela convenção. O intercruzamento das fronteiras entre os gêneros permite alcançar a unidade a partir da confluência do múltiplo. (CALZAVARA, 2008, p. 2, grifo nosso)

Mesmo que não se possa concordar com a perspectiva de um “projeto consciente”, podemos perceber que há uma unidade que perpassa a obra machadiana. Essa é difícil de definir, mas leva ao estabelecimento da relação entre os diferentes gêneros praticados ao

longo de sua trajetória, em diferentes fases de sua obra. Enfim, algumas palavras de Barreto Filho resumem a significação do teatro na vida de Machado de Assis:

O fracasso de Machado como escritor teatral é importante porque determinou a forma de suas produções da maturidade. [...] O teatro foi, ainda, um grande benefício para ele, pela soma de contatos e experiências que lhe proporcionou. Ensinou-lhe, sobretudo, o modo de armar as cenas. [...] Do teatro também adveio a sua simplificação do cenário e a concentração do interesse no jogo dos caracteres e na análise das paixões, bem como um certo modo de contar a vida em cenas sucessivas, bastando-se a si mesmas. (BARRETO FILHO, 1947 apud PONTES, 1960, p. 39, grifo nosso)

Ainda, outra característica machadiana, a aversão ao teatro com música, evidenciada na sua contrariedade declarada à opereta e às comédias musicadas – que tomaram o lugar do realismo teatral na preferência do público –, pode ser contrastada à personalidade teatral buarqueana, já que Chico Buarque frequentemente buscou atrelar o seu trabalho no teatro à música, sua “profissão” principal, unindo melodia e palavra em suas criações para o palco.

Fazendo também teatro carioca, mas cerca de cem anos depois, no século XX, talvez possamos afirmar que Chico Buarque, assim como Machado de Assis, também não se encaixou perfeitamente nos padrões cênicos da sua época. Durante o regime militar pelo qual o país passou, entre as décadas de 60 e 70, muitos artistas defenderam ideais de liberdade e cidadania, e, dentre eles, Chico foi relevante, nos permitindo recuperar momentos da crise política do país a partir da análise de sua obra teatral e musical. Porém, com seu talento incomum, apesar de tecer protestos contra a ditadura – o principal emprego do teatro de resistência à repressão, do qual fez parte –, Chico não aderiu à radicalização da “cultura engajada” propriamente dita, a qual se isolava de um movimento social mais amplo e se limitava à classe média estudantil universitária, grupo que a comercializava e consumia, no pós-64, como definiu Silva (2004).

Proibido de ser encenado algumas vezes (e de cantar, tendo de se exilar em uma fase da vida) durante o terror da ditadura, pelo fato de denunciar problemas sociais através de suas canções e seu teatro, Chico exerceu um teatro politizado, retratando, ao contrário de Machado de Assis, a baixa-sociedade com muita frequência, para que o povo tomasse consciência de sua posição na sociedade e para chamar a atenção das autoridades arbitrárias e inconsequentes para o fato de que a camada popular tinha força de expressão.

Ainda, uma questão que poria os dois dramaturgos em paralelo seria a tensão em que se encontraram, colocando-se entre a “representação da realidade local” e a “cópia de modelos estrangeiros”. Machado, mantendo a ideologia realista, mesmo em seus provérbios

dramáticos – cujo fim maior seria reproduzir a realidade por meio de uma crítica social no palco para melhorar a sociedade com base em modelos preestabelecidos –, teve como fonte de seu repertório a literatura dramática francesa, de onde vieram os próprios provérbios e os conceitos cênicos realistas que utilizou. Chico, por sua vez, preocupou-se em representar a realidade local, ainda que, algumas vezes, adotasse uma linguagem metafórica, dando ênfase ao seu povo e às denúncias do que realmente acontecia no Brasil daquele momento, principalmente no tocante aos abusos de poder cometidos pelos militares. Entretanto, ao experimentar a tragédia, embora o seu objetivo fosse exprimir um drama puramente brasileiro, partiu do modelo clássico grego, readaptando *Medéia*.⁴¹

Esse tópico conseqüentemente se liga a outra questão que também possibilita aproximar os autores dramáticos estudados, a saber, a escolha formal de cada um. No caso do projeto teatral machadiano, há a conversação com o realismo francês, o qual passou a dominar a cena teatral de sua época, adaptado pelo autor às questões brasileiras em pauta. Por outro lado, no projeto teatral buarqueano, temos o aproveitamento da tragédia grega, utilizada em favor do contexto nacional. Isso demonstra, além de uma leitura da tradição ocidental passada e atual, a necessidade de se pensar o problema do teatro nacional (em suas tentativas de expressar a nação) a partir do diálogo com as formas aprendidas da cultura e do teatro europeus.

Além disso, a preocupação principal de Chico era pôr em cena questões nacionais para conduzir o povo através de suas obras, o que é, de certo modo, também um projeto machadiano, mesmo com diferenças entre os dois. Enquanto o jovem Machado visava a educação social das pessoas por meio do teatro que defendia a ética burguesa, Chico concebia esta arte como ferramenta de intervenção na realidade, “abrindo” os olhos da população. Portanto, a noção de engajamento fica evidente em ambos, que tomaram uma posição perante suas respectivas épocas e, a partir de suas visões de mundo, inseriram em suas obras uma crítica às distorções dessa realidade. No caso do realismo teatral, de meados do século XIX, temos um engajamento moral, comprometido com os valores liberais e burgueses. No caso do teatro de resistência, cerca de cem anos depois, o engajamento ganhou uma coloração politizada.

Também, devido ao arrefecimento do teatro em suas vidas literárias e das críticas que sofreram ao longo de suas trajetórias (que subestimaram suas dramaturgias), os autores podem ser postos em paralelo quanto ao fato de, hoje em dia, não serem muito conhecidos como

⁴¹ Com os musicais, é possível dizer que Chico avizinhou-se da Broadway.

dramaturgos. De um lado, o jovem Machado teve essa faceta “apagada” pelo sucesso que o Machado maduro obteve como prosador e romancista, principalmente. De outro, mesmo ainda recebendo algumas montagens de peças suas, Chico interrompeu seu fluxo dramático e voltou-se para suas composições e sua escrita em prosa.

Do mesmo modo, é interessante ver como a formação francesa de Machado e Chico permeou suas vidas literárias. Como sabemos, a segunda língua de Machado era o francês e, devido a isso, o escritor era um frequente leitor de autores franceses, tornando-se também tradutor de peças teatrais destes. Para Chico, no entanto, a leitura e a literatura (francesa, sobretudo), segundo Silva (2004), foram os meios encontrados por ele, ainda jovem, de se aproximar do pai, o erudito historiador Sérgio Buarque (utilizando-se do rigor formal e do pudor intelectual, herdados dele, em sua própria literatura, que se tornou um dos eixos de sua obra artística):

A minha tentativa de aproximação com meu pai foi através da literatura. Ele vivia fechado na biblioteca, e eu, que tinha medo de penetrar naquele território, comecei a ler algumas coisas. Ele me indicava desde clássicos, como Flaubert, até Céline, Camus e Sartre. Li, ainda em francês, Kafka, Dostoiévski, Tolstói e uma boa dose de literatura russa. (BUARQUE, 1994 apud SILVA, 2004, p. 21)

Enfim, é importante destacar a atuação essencial que tiveram os dois teatrólogos quanto ao engajamento na representação de problemas do seu tempo e do seu país. Durante dois diferentes momentos, colocaram em cena identidades brasileiras. Através de suas concepções dramáticas, preocupadas com o futuro da população, apreenderam recursos estéticos que migraram para suas principais obras: a linguagem empregada, no uso dialógico do provérbio ou no uso da metáfora e dos versos; as ambientações utilizadas, em espaços elegantes ou populares da cidade; as representações verossímeis de tipos sociais brasileiros de suas épocas, refinados ou populares, entre outros recursos. Em suma, o aprendizado do teatro, para Machado e Chico, levou ao uso mais vivo do diálogo, tanto na prosa de um quanto na canção de outro. Uma palavra mais próxima do falar brasileiro e das tensões de suas épocas.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **O Caminho da Porta/O Protocolo**. (org) FARIA, João Roberto. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Disponível em:
<<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/teatro/matt04.pdf> > Último acesso em: 30 de maio de 2012.

BORGES, Stephanie da Silva. **Carioca: O olhar de Machado de Assis contista e cronista sobre a cidade do Rio de Janeiro**. In: XXII Salão de Iniciação Científica da UFRGS. Porto Alegre: Livro de resumos do XXII Salão de Iniciação Científica da UFRGS, 2010.

BORGES, Stephanie da Silva. **Machado de Assis dialógico**. In: XXIII Salão de Iniciação Científica da UFRGS. Porto Alegre: Livro de resumos do XXIII Salão de Iniciação Científica da UFRGS, 2011.

BUARQUE, Chico. **Calabar: o elogio da traição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água (Uma tragédia brasileira)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BUARQUE, Chico. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

CALZAVARA, Rosemari Bendlin. **Comédias refinadas: o teatro de Machado de Assis**, 2008. Disponível em:
<http://andrelg.pro.br/simp%F3sios/ROSEMARI_BENDLIN_CALZAVARA.pdf> Último acesso em: 27 de maio de 2012.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. **Uma leitura irônico-semiótica do teatro de Machado de Assis**, 1997. Disponível em:
<http://www.letas.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2001/Eliane%20Fernanda%20Cunha%20Ferreira.pdf> Último acesso em: 27 de maio de 2012.

GOMES, André Luis. **Machado de Assis dramaturgo: esboço para uma grande pintura**, 2008. Disponível em:
<<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/viewFile/20/9>>. Último acesso em: 27 de maio de 2012.

GOUVEIA, Arturo. **A malandragem estrutural**. In: FERNANDES, Rinal de. (org) Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **O teatro de Chico Buarque**. In: FERNANDES, Rinal de. (org) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MUSSET, Alfred de. **Lorenzaccio**. Paris: Bookking International (classiques français), 1993.

PERRONE, Charles A.; GINWAY, M. Elisabeth; TARTARI, Ataíde. **Chico sob a ótica internacional**. In: FERNANDES, Rinal de. (org) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. **Considerações sobre o teatro de Machado de Assis**, 2009. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero04/num04artigo08.pdf>> Último acesso em: 27 de maio de 2012.

PONTES, Joel. **Machado de Assis e o teatro**. São Paulo: Campanha Nacional de Teatro, 1960.

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

RABELO, Adriano de Paula. **O teatro de Chico Buarque**, 1999. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03052007-162030/pt-br.php>> Último acesso em: 27 de maio de 2012.

SÁ, Jussara Bittencourt de. **Machado de Assis e as palavras em cena: no seu tempo, no nosso tempo**, (s/d). Disponível em: <http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/artigos/artigo_jussarabittencourtdesa.pdf> Último acesso em: 27 de maio de 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha (Folha explica), 2004.

SILVA, Marcelo José da. **O teatro de Machado de Assis: leitura ou representação?**, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/029/MARCELO_SILVA.pdf> Último acesso em: 27 de maio de 2012.

SOUZA, Antônio Cândido de Mello e. **Formação da literatura brasileira 2: momentos decisivos (1836-1880)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

TORNQUIST, Helena Heloisa Fava. **As novidades velhas – o teatro de Machado de Assis e a comédia francesa**. Tese de doutorado UFRGS, 1999.