

**A CONSTRUÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO QUASE MINISTRO
DE MACHADO DE ASSIS**

**CONSTRUCTION OF ALMOST MINISTER DRAMATIC TEXT
BY MACHADO DE ASSIS**

Danielli Rodrigues¹⁵

Luciana Brito¹⁶

*"Em uma terra onde tudo está por fazer, não seria o teatro,
cópia continuada da sociedade, que estaria mais adiantado".
(Machado de Assis)*

RESUMO: Considerado o maior escritor em prosa da literatura brasileira, Machado de Assis é um autor múltiplo, inventivo, original e fantástico. Em suas obras procura mostrar ao leitor questões da natureza humana, como a traição, o desejo e o poder. No teatro ele apresenta, em sua maioria, comédias de costumes abordando as convenções da época. Em relação ao conteúdo, o escritor põe em questão alguns valores morais, estéticos e ideológicos do fim do século XIX, valores que, por vezes, ainda nos instigam em nossa realidade/atualidade, como a questão dos papéis sociais, a influência política e religiosa ou reflexões acerca de nosso cotidiano. Este artigo propõe uma breve análise da construção do texto dramático *Quase ministro*, de Machado de Assis, a partir das personagens e diálogos.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis, texto dramático, *Quase Ministro*.

ABSTRACT: Considered the best writer in prose in Brazilian literature, Machado de Assis is a multiple, inventive, original and fantastic author. In his works, he tries to show the reader questions related to human nature such as betrayal, desire and power. In the theater, he presents mostly comedies of behavior addressing the conventions of the time. In relation to the content, the writer calls into question some moral values, aesthetic and ideological of the end XIX century, values in which sometimes instigate us in our reality/present, like the social rules, the politics and religious influence or reflections about our everyday routine. This article proposes a brief analysis of dramatic text named *Almost Minister* from Machado de Assis by using characters and dialogues.

KEYWORDS: Machado de Assis, dramatic text, *Almost Minister*.

¹⁵ Danielli Rodrigues é Especialista em Literatura Brasileira e Mestranda em Letras – Estudos Literários pela UEL, sendo bolsista do CNPq. E-mail: danielliokamura@yahoo.com.br

¹⁶ Luciana Brito é Coordenadora e Professora Doutora da UENP/CJ no curso de Letras, e Professora no Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL. E-mail: lbrito@uenp.edu.br

INTRODUÇÃO

O ponto de partida para a realização deste artigo é a análise das personagens, pois eles têm um papel fundamental na peça e, afinal, “no teatro [...] personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (PRADO, 2000, p. 84). De acordo com Prado (2000, p. 88), é possível caracterizar a personagem em três classificações: “Os manuais de playwriting indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito”. Por meio dessas vias principais ilustraremos a construção das personagens nas peças. Também utilizaremos conceitos de Pallottini (1989) em relação à personagem. A escritora parte da definição de Aristóteles, para quem o caráter e o pensamento são o princípio básico para a construção da personagem. Assim, a ação desta obedecerá ao seu caráter e pensamento. É com a ação dramática que se faz a personagem agir apresentando a sua caracterização, pois:

[...] ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos (PALOTTINI, 1989, p. 11).

Dessa forma, quem corporifica ação e conflito é a própria personagem, objeto importante deste estudo. Por meio da análise, verificamos a dinâmica dos diálogos e como são colocados os elementos metaliterários; tais elementos são mais que uma intervenção na obra, contribuem para a produção teatral, trazendo um paralelo entre a crítica e a ficção.

AS PEÇAS MACHADIANAS

Machado inicia a sua produção teatral com a comédia *Hoje avental, amanhã luva* em 1860, publicando posteriormente várias peças como: *Desencantos* (1861); *O protocolo* (1863); *O caminho da porta* (1863); *Quase ministro* (data provável 1863); *As forças caudinas* (data provável 1863 ou 1865); *Os deuses de casaca* (1866); *O bote de rapé* (1878); *Antes da missa* (1878); *Tu, só tu, puro amor* (1880); *O melhor remédio* (1884); *Viver!* (1896); *Não consulte médico* (1899); *Lágrimas de Xerxes* (1900); *Uma*

ode de Anacreonte (1901); *Lição de botânica* (1906), dentre outras. Algumas delas foram encenadas em sua época, no Rio de Janeiro; das primeiras peças encenadas, duas tiveram por palco (*O protocolo*, *O caminho da porta*) o Ateneu Dramático; outra (*Quase ministro*), a casa de amigos (Sarau literário e artístico); uma (*Os deuses de casaca*), a Arcádia Fluminense e, outra (*Tu, só tu, puro amor*), Imperial Teatro de D. Pedro II.

Nas peças machadianas, é perceptível durante os diálogos das personagens uma interrupção para o comentário sobre algo em torno da literatura, como a poesia, o teatro e também sobre as próprias personagens. Nessa interrupção, nós leitores somos convidados à reflexão. Machado, então, abre uma possibilidade de mais de um nível de leitura: de um lado temos as ações e as personagens nos levando para a peça e, de outro, a sua crítica apresentando argumentos para nos permitir a reflexão sobre um determinado assunto.

Aqui será analisado o texto dramático *Quase ministro*, afinal, como também nota Joel Pontes (1960), é uma das peças que fazem parte do ápice da dramaturgia do escritor; além disso, consiste na primeira peça escrita por Machado.

Quase Ministro (encenada em 1862) é uma comédia composta por apenas um ato com 14 cenas e 8 personagens. A ação ocorre no Rio de Janeiro e, conforme nota preliminar de Machado de Assis, a peça foi escrita para ser representada em um sarau literário e artístico na casa de alguns amigos.

A situação dramática da peça consiste em uma personagem vivendo a expectativa da composição do novo ministério e recebendo a visita de vários bajuladores em busca de um benefício qualquer. O início da primeira cena marca a entrada de Silveira contando uma história sobre cavalos a Martins. Posteriormente, conversam sobre a possibilidade de Martins compor o próximo ministério, pois, com a morte de um dos ministros, Martins acredita poder ocupar esse posto, se autoconclamando “quase ministro”. Entre as suas conversas, chegam várias pessoas que dão continuidade às cenas.

Silveira, apaixonado por cavalos, conta um episódio simples e realista: o cavalo Intrépido assusta-se com um tálburi e lhe derruba; o próprio nome o qualifica contrariamente, afinal intrépido não teme o perigo, não se deixa intimidar pelos obstáculos. O personagem termina a história com muito humor:

SILVEIRA: A história! É simples. Conheces o meu *Intrépido*! É um lindo alazão! Pois ia eu há pouco, comodamente montado, costeando a praia de Botafogo; ia distraído, não sei em que pensava. De repente, um tíluri que vinha em frente, esbarra e tomba. O *Intrépido* espanta-se; ergue as patas dianteiras, diante da massa que ficara defronte, donde saíam gritos e lamentos. Procurei contê-lo, mas qual! Quando dei por mim rolava muito prosaicamente na poeira. Levantei-me a custo; todo o corpo me doía; mas enfim pude tomar um carro e ir mudar de roupa. Quanto ao alazão, ninguém deu por ele; deitou a correr até agora (ASSIS, 2003b, p. 240).

Vale salientar que Silveira, nessa simples história, já nos apresenta a metaficção, os indícios do abandono do Romantismo para a entrada do Realismo. O cavalo aqui não é idealizado, embora seja qualificado como um lindo alazão; o seu instinto não é dominado pelo dono. O cavaleiro Silveira também não é idealizado, não é um herói montado em um cavalo, demonstra distração, não consegue dominar o animal, esbarra em um obstáculo e ainda perde o cavalo, que foge assustado. O cavalo é visto apenas como um veículo que, após o incidente foi substituído por um carro, a solução de seus problemas para retomar sua rotina. O cavalo agora é esquecido: Silveira, mesmo apaixonado por cavalos, não demonstra sentimentos pelo animal. Temos um traço de modernização: substituição do animal “cavalo” por um objeto “carro”; Machado deixa transparecer a influência do crescimento considerável na urbanização, das novas tecnologias e das novas necessidades burguesas.

Ainda, o trecho nos mostra, além do humor da personagem, a sua ironia. Em um diálogo anterior também faz isso:

SILVEIRA: É um vício, confesso. Para mim não há outros: nem fumo, nem mulheres, nem jogo, nem vinho; tudo isso que muitas vezes se encontra em um só homem, reuni-o eu na paixão dos cavalos; mas é que não há nada acima de um cavalo soberbo, elegante, feroso. Olha, eu compreendo Calígula (ASSIS, 2003b, p. 240).

Ademais, em meio ao assunto sobre cavalos, comenta a respeito de outros vícios, como fumar, ter mulheres, jogar e beber, julgando não tê-los. Mas declara a sua paixão por cavalos fazendo uso da metalinguagem, por meio da intertextualidade, citando Calígula. Não podemos esquecer que Calígula nomeou o seu cavalo preferido *Incitatus* como sacerdote e depois senador romano e, ainda, construiu um castelo de mármore e o tratava cheio de regalias (UOL - EDUCAÇÃO, 2013). Tal atitude não demonstrava apenas a sua paixão por cavalos, mas também o seu poder sobre o Império

Romano. Notamos que a personagem demonstra humor em seus diálogos, revela seu próprio caráter e, de certo modo, faz uma relação do assunto com a política.

A construção da personagem Silveira também é feita pelo que faz, dá um abraço em Martins e de forma irônica diz que o primo é merecedor do cargo de ministro e se oferece para alguma pasta: “SILVEIRA: Muito bem! Dá cá um abraço! Não é um favor que te fazem; mereces, mereces... Ó primo, eu também posso servir em alguma pasta?” (ASSIS, 2003b, p. 242).

Nesse trecho, tem-se a participação de Silveira na construção da personagem Martins. Sem esquecer que o próprio Martins, em diálogos anteriores, já mostrou ser um homem cuidadoso, resguardando-se ao dizer ao primo que é “quase ministro”, pois não tem a certeza sobre a nomeação para o cargo: “SILVEIRA: Estás ministro, aposto! / MARTINS: Quase” (ASSIS, 2003b, p. 241).

Durante a conversa dos dois, chega José Pacheco trazendo a notícia de que circula pela cidade o boato de que Martins seria convidado para ocupar a vaga, falando de seus artigos e discutindo sobre política. Pacheco, embora demonstre interesse, também contribui para a construção do caráter de Martins, ao afirmar que este é digno do cargo: “PACHECO: Aceite, aceite! É digno; e digo mais, na atual situação, o seu concurso pode servir de muito” (ASSIS, 2003b, p. 245). Os discursos das personagens contribuem para a construção da personagem Martins, visto que Machado utiliza-se de um exagero nessa caracterização positiva, como um traço da ironia típica de seu estilo.

Pacheco expõe a sua própria personagem se vangloriando de seus artigos escritos para o jornal, a demonstrar o seu caráter diante dos artigos e das pessoas comentadas:

PACHECO: Não tem dúvida, como os catecismos. Tenho escrito outros muitos; há doze anos que não faço outra coisa; presto religiosa atenção aos negócios do estado e emprego-me em prever as situações. O que nunca me aconteceu foi atacar ninguém; não vejo as pessoas, vejo sempre as ideias. Sou capaz de impugnar hoje os atos de um ministro e ir amanhã almoçar com ele.
/ SILVEIRA: Vê-se logo (ASSIS, 2003b, p. 246-247).

Silveira percebe a relação de Pacheco com as pessoas e, juntamente com Martins, julga a personagem: “MARTINS (baixo a Silveira): Será tolo ou velhaco? / SILVEIRA (baixo): Uma e outra coisa. [...]” (ASSIS, 2003b, p. 247). Há um cansaço

dos dois na conversa com Pacheco, então Martins dispensa a leitura de seus artigos e solicita licença porque tem algo para fazer, enquanto Silveira retoma a sua história sobre cavalos e Pacheco diz não entender de cavalos. Dessa vez, Silveira trata os cavalos como uma mercadoria, qualificando aqueles de raça pura como magníficos e insistindo que irá comprá-los.

Pacheco vai embora, Martins e Silveira comentam sobre o caráter dele e o discurso maçante dos artigos, comparam-no com uma praga, um parasita. Assim, surge a preocupação, de que se tal cargo político (ministro) vale aguentar o oportunismo das pessoas. Martins diz, agradecendo ao primo, que se não falasse sobre cavalos o homem interesseiro ainda estaria lá.

Posteriormente, chega Carlos Bastos se declarando filho das musas. Silveira deixa Martins sozinho, este por sua vez solicita que Silveira conte a história sobre cavalos, mas Silveira, de forma irônica, diz: “SILVEIRA (baixo): Não é possível, este conhece o Pégaso. Com licença” (ASSIS, 2003b, p. 253). Essa intertextualidade não parece ser utilizada sem propósito; Pégaso representa a imaginação criadora com qualidades espirituais e sublimes, como também é um símbolo da inspiração poética (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 703). Aqui parece surgir uma alusão ao ideário romântico relacionado ao Pégaso, essa inspiração poética aponta características românticas, quanto à imaginação e à liberdade de criação.

Bastos se apresenta como poeta em seus diálogos e faz uso da metaestética, ou seja, proporciona uma crítica da estética em torno da poesia. A sua crítica ao valor da poesia é reduzida e generalizada, sendo comparada ao gênio. Bastos parece querer iludir as personagens com as suas palavras de um poeta romântico, quase que ludibriando a si mesmo e aos seus ouvintes, usando o discurso de sua escolha em seguir o gênio ou a vontade do pai:

BASTOS: Mal comecei a ter entendimento, achei-me logo entre a poesia e a prosa, como Cristo entre o bom e o mau ladrão. Ou devia ser poeta, conforme me pedia o gênio, ou lavrador, conforme meu pai queria. Segui os impulsos do gênio; aumentei a lista dos poetas e diminuí a dos lavradores (ASSIS, 2003b, p. 254).

Bastos, com fórmulas prontas e recolhidas do imaginário popular, luta em nome de divindades, de sentimentos nobres e de seu poder de criação, para se elevar a mais alta consagração, quase exigindo que os astros o ovacionem. Com esse discurso

romântico, tenta demonstrar a proximidade da poesia com a política utilizando as divindades greco-latinas. Compara a política com Minerva, uma deusa que alcançou a perfeição devido à longa evolução, reflexo da evolução da consciência humana; é venerada como deusa da vitória, da reflexão e da inteligência. Filha de Júpiter, o deus supremo dos romanos que simboliza a ordem autoritária. Irmã de Apolo, deus solar, símbolo da aliança entre a paixão e a razão:

BASTOS: Mas há de ser, deve ser. (*depois de uma pausa*). A poesia e a política acham-se ligadas por um laço estreitíssimo. O que é a política? Eu a comparo a Minerva. Ora, Minerva é filha de Júpiter, como Apolo. Ficam sendo, portanto, irmãos. Deste estreito parentesco nasce que a minha musa, apenas soube do triunfo político de V. Exa., não pôde deixar de dar alguma cópia de si. Introduziu-me na cabeça a faísca divina, emprestou-me as suas asas e arrojou-me até onde se arrojava Píndaro. Há de me desculpar, mas agora mesmo parece-me que ainda por lá ando (ASSIS, 2003b, p. 255).

Depois de fazer essa relação e chegar a Píndaro (grego que fazia odes e poemas), em seu próximo diálogo, compara a ode e o poema quanto ao tamanho e sua utilidade. Bastos afirma que o poema é melhor do que a ode por ser maior quanto ao seu tamanho, oportunizando assim mais conteúdo. Porém, o poema só tem um herói em seu tema quando este, na verdade, já morreu, e como Martins está vivo, é necessária alguma arte que fale de alguém vivo. Nesse caso, seria mais oportuno fazer uma ode, pois é mais curta e mais própria para a ocasião da homenagem ao futuro ministro:

BASTOS: Longo tempo vacilei; não sabia se devia fazer uma ode ou um poema. Era melhor o poema, por oferecer um quadro mais largo, e poder assim conter mais comodamente todas as ações grandes da vida de V. Exa.; mas, um poema só deve pegar do herói quando ele morre; e V. Exa., por fortuna nossa, ainda se acha entre os vivos. A ode prestava-se mais, era mais curta e mais própria. Desta opinião foi a musa que me inspirou a melhor composição que até hoje tenho feito. V. Exa. vai ouvi-la. (*mete a mão no bolso*) (ASSIS, 2003b, p. 255).

Fica perceptível na personagem Bastos o uso de metaestética e o discurso sobre o gênio, o apego a formas fixas de composição poética, pois as homenagens com as odes eram algo comum aos políticos e figuras importantes da época. Martins também se cansa do discurso poético e do apoio interesseiro de Bastos e não o deixa ler a ode que julga parecer feita sob encomenda. Assim, a leitura fica para mais tarde por não encontrar outra forma de não recebê-la.

Mateus chega querendo mostrar a sua invenção e não poupa elogios para conseguir a simpatia do futuro ministro:

MATEUS: O país tem acompanhado os passos brilhantes da carreira política de V. Exa. Todos contam que, subindo ao ministério, V. Exa. vai dar à sociedade um novo tom. Eu penso do mesmo modo. Nenhum dos gabinetes anteriores compreendeu as verdadeiras necessidades da pátria. Uma delas é a idéia que eu tive a honra de apresentar há cinco anos, e para cuja realização ando pedindo um privilégio. Se V. Exa. não tem agora muito que fazer, vou explicar-lhe a minha idéia (ASSIS, 2003b, p. 260).

Mateus, assim como os outros visitantes, só destaca qualidades de Martins que, diante dessa bajulação, tenta mostrar a incerteza da ocupação do cargo, assim como usa isso para fugir estrategicamente de ouvir a chatice do projeto do outro: “MARTINS: Perdão; mas, como eu posso não ser ministro, desejava não entrar por ora no conhecimento de uma coisa que só ao ministro deve ser comunicada” (ASSIS, 2003b, p. 260). No entanto, as demais personagens deixam de lado essa hipótese e pensam em garantir os seus benefícios. O caráter de Martins, mesmo com as bajulações, não é alterado, a sua construção de personagem é sólida a todo o momento. O inventor Mateus nos faz lembrar os avanços tecnológicos que estavam surgindo nessa época, a própria personagem cita o século que está vivenciando:

MATEUS: Um verdadeiro milagre... Mas não é o primeiro; tenho inventado outras coisas. Houve um tempo em que me zanguei; ninguém fazia caso de mim; recolhi-me ao silêncio, disposto a não inventar mais nada. Finalmente, a vocação sempre vence; comeci de novo a inventar, mas nada fiz ainda que chegasse à minha peça. Hei de dar nome ao século XIX (ASSIS, 2003b, p. 265).

Outro oportunista também aparece, Luiz Pereira, contando uma estratégia que utiliza com os novos ministros: mantê-los perto tendo uma familiaridade, por meio do apadrinhamento. Tendo os ministros como parentes, consegue obter algumas regalias; tal fato não é diferente de hoje, em que pessoas são beneficiadas por terem parentesco com políticos:

PEREIRA: É meu costume, quando sobe um ministério, escolher o ministro mais simpático e oferecer-lhe um jantar. E há uma coisa singular: conto os meus filhos por ministérios. Casei-me em 50; daí para cá, tantos ministérios, tantos filhos. Ora, acontece que de cada pequeno meu é padrinho um ministro, e fico eu assim espiritualmente aparentado com todos os gabinetes. No ministério que caiu, tinha eu dois compadres. Graças a Deus, posso fazê-lo sem diminuir as minhas rendas (ASSIS, 2003b, p. 267).

As últimas personagens que entram em cena são Agapito e Müller. Diferentemente dos outros, Agapito é um amigo de Martins, apresenta Müller e faz um pedido: “AGAPITO: O Sr. Müller chegou há quatro meses da Europa e deseja contratar o teatro lírico” (ASSIS, 2003b, p. 269). Aqui, há a referência da influência europeia e a chamada para o teatro lírico. O teatro lírico é o teatro de ópera que, além de fazer uso de todos os recursos do teatro, como os demais tipos de teatro, traz à cena a voz e a música. Nesse sentido, teatro e música estão interligados, segundo Pavis (2007, p. 268) na ópera “[...] a encenação teatral confronta com a teatralidade (visualidade cênica) e musicalidade (vocal e textual); ela recebe a representação como uma partitura que filtra e liga o texto, a música, a imagem, que vetoriza o conjunto dos estímulos numa certa direção para o espectador [...]”. As personagens discutem sobre o teatro lírico, há também uma negociação para o teatro:

MÜLLER: Tenho debalde perseguido os ministros, nenhum me tem atendido. Entretanto, o que eu proponho é um verdadeiro negócio da China.

AGAPITO (a Müller): Olhe que não é ao ministro que está falando, é ao primo dele.

MÜLLER: Não faz mal. Veja se não é negócio da China. Proponho fazer cantar os melhores artistas da época. Os senhores vão ouvir coisas nunca ouvidas. Verão o que é um teatro lírico.

SILVEIRA: Bem, não duvido.

AGAPITO: Somente, o Sr. Müller pede uma subvenção.

SILVEIRA: É justo. Quanto?

MÜLLER: Vinte e cinco contos por mês (ASSIS, 2003b, p. 269-270).

Embora haja o oportunismo de Agapito e Müller, lembramos que uma das ideias de Machado para o teatro é a importância de um investimento. Em uma de suas primeiras críticas sobre o teatro, afirma que “*não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, mas não há semente; há rebanho, mas não há pastor; há planetas, mas não há centro de sistema*” (ASSIS, 2008b, p. 131), ou seja, não parte de um empresário, um político ou do próprio governo um investimento no teatro. Além da iniciativa para esse investimento, deveria também ter outro, que era ter bons dramaturgos para mudar o gosto do público. Não deixemos de lado o falso apoio que o governo dá, pois além de pouco, entrega as subvenções para pessoas descompromissadas e não tem o devido cuidado com esse investimento, pois tais subvenções acabam sendo improdutivas e aproveitadas pelos parasitas: “*Há mister de mão hábil que ponha em ação, com proveito para arte e para o país, as subvenções*

improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades de parasitas” (ASSIS, 2008b, p. 134).

O oportunismo de Müller em arrecadar uma subvenção para a realização de um teatro lírico é algo comum daquela época. Fazia-se necessário, todavia, encontrar iniciativas que levassem o teatro para o povo. No entanto, o povo não tinha acesso ao teatro lírico, esse tipo de teatro era reservado para uma parte privilegiada da sociedade. O Brasil, influenciado pela Europa, tinha apresentações de teatro lírico marcando a ritualização do poder em eventos consagrados daquela época:

Das muitas lentes que filtraram e observaram a relação entre a cena lírica e a teatralização da civilização do Rio de Janeiro do Segundo Reinado e do começo da República, sobressaem aquelas assestadas por Machado de Assis (1839-1908) em direção às engrenagens sociais e culturais que movimentavam a vida das elites da Corte e depois da Capital Federal do Brasil. Sem ter sido, a rigor, um freqüentador assíduo do Teatro Lírico, o autor de *Brás Cubas* reuniu, no entanto, um elevado capital crítico, empregado de forma sibilina, no investimento que fez relativamente à medição do espaço vasto e profundo que separava a ópera e a capacidade de diálogo com a linguagem operística por parte do número maior de freqüentadores do Teatro Lírico (COELHO, 2006, p. 273).

Não podemos nos esquecer de que há um problema com a subvenção, pois nem sempre é aproveitada para o investimento correto no teatro, porque está sendo dirigida por pessoas que não se preocupam com teatro, mas sim com os desejos. Assim, o talento e a arte são deixados de lado para manter os desejos dessas pessoas mal intencionadas.

Retornando ao estudo da peça, em uma intervenção de Mateus, o inventor coloca o seu talento como a soberania, Agapito diz que a soberania do mundo é a música:

MATEUS: Não é má; e os talentos do país? Os que tiverem à custa do seu trabalho produzido inventos altamente maravilhosos? O que tiver posto na mão da pátria a soberania do mundo?

AGAPITO Ora, senhor! A soberania do mundo é a música, que vence a ferocidade. Não sabe a história de Orfeu? (ASSIS, 2003b, p. 270).

Agapito, para convencer as demais personagens, mostra os motivos de se ter um teatro lírico e o relaciona com a política. O teatro se torna um meio de governo, quase que uma prática de pão e circo para o povo. Na realidade, não há uma verdadeira

preocupação com a arte dramática, pois ela é banalizada quando é generalizada para várias situações. Agapito está longe de uma definição contundente para o teatro lírico:

SILVEIRA: É possível, em relação ao esplendor dos espetáculos; mas, nas circunstâncias do país...

AGAPITO: Não há circunstâncias que procedam contra a música... Deve ser aceita a proposta do Sr. Müller.

MÜLLER: Sem dúvida.

AGAPITO: Eu acho que sim. Há uma porção de razões para demonstrar a necessidade de um teatro lírico. Se o país é feliz, é bom que ouça cantar, porque a música confirma as comoções da felicidade. Se o país é infeliz, é também bom que ouça cantar, porque a música adoça as dores. Se o país é dócil, é bom que ouça música, para nunca se lembrar de ser rebelde. Se o país é rebelde, é bom que ouça música, porque a música adormece os furores, e produz a brandura. Em todos os casos a música é útil. Deve ser até um meio do governo (ASSIS, 2003b, p. 270-271).

Machado amadurece. Em outra crítica, afirma que para renovação da arte dramática é necessário ter iniciativa para o teatro. Porém, não pensar em ter condições físicas de um teatro dramático e lírico, mas sim um teatro normal (chamado de Comédia Brasileira), pois não devemos seguir um modelo estrangeiro e precisamos ter os nossos talentos com locais dignos de um teatro brasileiro:

Para que a literatura e a arte dramática possam renovar-se, com garantias de futuro, torna-se indispensável a criação de um teatro normal [...] A iniciativa desta medida só pode partir dos poderes do Estado; o Estado que sustenta uma academia de pintura, arquitetura, não achará razão plausível para eximir-se de criar uma academia dramática, uma cena-escola, onde as musas achem terreno digno delas, e que possa servir para a reforma necessária no gosto público (ASSIS, 2008g, p. 398).

De acordo com Lionel Abel (1968), em seu exemplo na análise da peça *Hamlet* de William Shakespeare, o metateatro manifesta-se de uma forma simples, por meio do procedimento da peça dentro de outra peça: “*Todos têm notado que existe uma peça dentro de outra peça, pois Hamlet encena um espetáculo a fim de, como diz ele, apanhar ‘a consciência do rei’*” (ABEL, 1968, p. 69) e/ou de uma forma mais complexa, as personagens conseguem ter uma consciência dramática, isto é, percebem os aspectos do teatro ou participam como diretores ao dramatizam as cenas, “*Quase todos os personagens importantes agem em um momento ou outro como autor dramático, utilizando a conscientização do drama que tem o dramaturgo, para impor determinada postura ou atitude a algum outro*” (ABEL, 1968, p. 69).

De certo modo, nesses trechos da peça machadiana, percebemos as personagens ironizadas com certo senso de humor, o qual deixa transparecer alguns padrões estéticos da época: a arte da poesia, da política, da invenção, da música e do teatro, colocando-os em comparação e em questionamento quanto ao valor e necessidade/utilidade. Mas seguindo os conceitos de Abel, não encontramos o metateatro a partir de uma consciência dramática nessa peça, porém o encontramos quando o próprio teatro aborda o teatro lírico. Há também a metaficção em vários momentos, seja nos diálogos de Silveira, de Bastos, de Agapito etc. Tal metaficção apresentando, por sua vez, os ideais ou os costumes daquele momento.

Para Machado, como comentamos anteriormente, o investimento do governo não deveria ser apenas no dinheiro, mas também na educação da sociedade para o teatro. Além disso, Machado não queria a criação de um teatro dramático ou lírico, mas de um teatro normal, conforme mencionado no trecho anterior. O teatro normal seria indispensável para nós, seria o nosso teatro brasileiro. Retornando aos diálogos da peça, verificamos que esses elementos em torno da metaliteratura alongam o discurso como comentários explicativos sobre esses determinados tipos de arte e, ironicamente, o escritor, a partir desses diálogos, introduz a ideia do público comum do teatro:

SILVEIRA: Eu acho a subvenção muito avultada.

MÜLLER: E se eu lhe provar que não é?

SILVEIRA: É possível, em relação ao esplendor dos espetáculos; mas, nas circunstâncias do país (ASSIS, 2003b, p. 270).

Silveira crê que a subvenção para o teatro é muito investimento – e mesmo que o teatro traga certos benefícios – tanto para o divertimento do povo como para um meio do governo, não compensa. Seria um gasto desnecessário, sobretudo quando considerado o momento em que o país se encontra. Não havia iniciativas consideráveis e o teatro precisa de investimentos. O público não percebe a necessidade desses investimentos. Também vê Müller como um aproveitador.

Ao fim da peça, Martins volta para casa e diz que o ministério está completo e que o boato sobre o seu cargo é falso. Todos ficam decepcionados com a notícia e querem saber quem é o novo ministro. Pereira não quer perder o jantar e nem um compadre, Bastos a ode, Mateus o seu invento; enfim, todos saem ao encontro do novo ministro para oferecer as boas-vindas e as bajulações. Todos, menos Silveira, que fica

com o seu primo Martins contando uma história de cavalos e Martins o chama para jantar.

O que fica desses comentários em seu próprio fazer teatral é o discurso crítico de Machado, mostrando um paralelo entre a arte e a política e os meios que as fazem caminharem juntas. Colocando em seus diálogos, além de metaficção, metalinguagens usadas a partir da intertextualidade, também utiliza a intratextualidade (algo já dito no mesmo texto) quando retoma a história de cavalos de Silveira contada do começo para o fim da peça. Percebe-se que Silveira, quando retoma essa história sobre cavalos, parece mais contar uma parábola com lição de moral ao fato acontecido com Martins do que revivenciar a história do seu acidente com o cavalo.

SILVEIRA: Ah! livra... livra. Afora os incidentes como o de Botafogo... ainda não me arrependi das minhas loucuras, como tu lhes chamas. Um alazão não leva ao poder, mas também não leva à desilusão (ASSIS, 2003b, p. 279).

Em suma, à primeira leitura, parece-nos apenas uma história de oportunistas em relação ao suposto cargo de Martins, porém Machado vai além. As personagens das peças, por vezes, em seus diálogos, permitem que haja outro nível de leitura: ora sobre história, poesia, política, música, teatro; como também sobre elas mesmas. Assim, ao ler a peça, somos levados à reflexão. De um lado temos as personagens e suas ações e, de outro, o diálogo com a crítica. A crítica é feita de forma irônica, por meio desses diálogos das personagens e, em algumas passagens, podemos identificar a própria crítica que Machado fazia em sua crítica teatral.

Como foi possível perceber, não há uma divisão externa nas peças de Machado, isto é, o dramaturgo faz as peças em um ato único, o que poderia justificar a falta de intervenção do coro, fecha cortina, mudanças de velas e dos cenários. Outro fato que também justificaria isso é que a peça de um ato se desenvolve a partir do século XIX (PAVIS, 2007, p. 282). No entanto, divide as cenas com a marcação de entrada e saídas das personagens.

De acordo com Pavis (2007, p. 38-39), as personagens são apresentadas na ação e nas falas tendo indicações cênicas sobre o estado psicológico ou físico, por exemplo, nas rubricas. Também são apresentados nomes de lugares e dos caracteres, o discurso da personagem, bem como os comentários dos outros, jogos em cena e elementos paralinguísticos: entonações, mímica, gestualidade. Também vemos nas

rubricas, pois na ação da peça é possível compreender a motivação de cada personagem, sendo que a caracterização é dada pela condução da fábula.

As rubricas nas peças trazem indicações de cena que são indispensáveis para a realização do drama, servem como orientação para os atores que farão a apresentação. Para o leitor, as rubricas darão uma noção das cenas das personagens, uma vez que apenas os diálogos da peça são insuficientes para indicar as ações e sentimentos das personagens. Nesse caso, as rubricas são de grande importância para o texto dramático, atuam, não somente como um texto secundário, mas como um texto incorporado, entrelaçado aos diálogos.

Há rubricas que interessam ao ato e às cenas, sendo colocadas no centro da página, bem no alto do texto, geralmente passando a informação sobre o lugar, escrito em itálico e entre parênteses. Outras rubricas são escritas da mesma forma, mas estão inseridas nos próprios diálogos e afetam apenas a ação cênica das personagens, descrevem movimentos, gestos, posições, ou indicam a personagem que fala, o lugar, o momento; como também há as que descrevem os estados emocionais das personagens e o tom dos diálogos e falas. Quando o dramaturgo faz as rubricas, ele interfere na direção e na interpretação dos atores da peça.

Nas rubricas é dada a sequência dos diálogos e da construção de personagens. Temos como exemplo em *Quase Ministro*, no início da peça, a rubrica que se refere ao espaço, uma sala elegante na casa de Martins. No decorrer da peça, as rubricas também são curtas e trazem dados de aparte “SILVEIRA (à parte): Que maçante!” (ASSIS, 2003b, p. 246), confidência para um determinado personagem “AGAPITO (baixo, a Silveira): E depois, eu acho que tenho direito a este obséquio; votei com vocês nas eleições” (ASSIS, 2003b, p. 272), entonação de voz “SILVEIRA (baixo): Já cheiras a ministro” (ASSIS, 2003b, p. 243), olhares “MATEUS (vendo Bastos): Perdão; está com gente; voltarei em outra ocasião” (ASSIS, 2003b, p. 259), posição do corpo “PACHECO (sentando-se): Dá licença!” (ASSIS, 2003b, p. 273), estado de espírito “PACHECO (aborrecido): Eu não entendo de cavalos. (levanta-se) Hão de dar-me licença. (a Martins) V. Exa. janta às cinco?” (ASSIS, 2003b, p. 250), bem como entrada e saída de personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Machado de Assis apresenta a vocação do texto dramático para o palco, acompanhada da consciência de que são duas linguagens: uma específica da construção do texto, outra da construção da cena. Ao pensar na cena teatral, Machado traz a sua crítica teatral com reflexões sobre relações sociais, políticas e econômicas da época, por vezes se referindo ao teatro. Faz uso de recursos metalinguísticos e metaliterários, há o uso de intertextualidade e metaficção. Também se utiliza do metateatro de uma forma simples, o teatro falando do teatro, sem que seja necessário valer-se de uma forma mais complexa, o personagem com consciência dramática agindo como um diretor na peça, por exemplo. Machado faz a inserção de discursos críticos nos levando à reflexão. Tais discursos, ora se referem ao teatro de forma moralizante, ora às práticas teatrais da época, ora ao próprio fazer literário não só do teatro, mas da poesia.

No entanto, a metaliteratura não é um traço central em suas peças, embora se apresente em sua obra. Ela constitui um caráter crítico na produção do texto dramático, demonstra concepções de seu estilo literário e permite possibilidades de novos diálogos críticos. Machado faz uso da metaliteratura para incorporar os seus ideais em torno do teatro.

Não há como julgar as peças machadianas não representáveis, pois como afirma Quintino Bocaiúva (2008), as peças possuem elementos para a representação, seja por meio das personagens, das rubricas ou da linguagem. As peças possuem uma atenta caracterização na construção de personagens, diálogos e gestos refinados, o cotidiano da sociedade carioca, bem como a comicidade repleta de ironia e muito humor. Machado é um interessante escritor e crítico em suas obras, no seu teatro deixa clara a importância desse gênero dramático, quanto ao gosto estético que o povo precisa adquirir.

Tanto na crítica teatral, como nas peças teatrais de Machado, percebemos o seu desejo em mudar o gosto estético do público, a esperança de solidificar a formação do teatro brasileiro que o levaria posteriormente à modernização. Mas isso demora a acontecer e Machado perde as esperanças e, por vezes, retoma-as novamente. Tal desejo em alguns momentos parece possível de se realizar, então luta por um teatro normal (chamado de comédia brasileira), brasileiro criticando a sociedade, os escritores e o

governo de sua época. Não perde a sua concepção de teatro, seja na crítica ou em sua dramaturgia: em suas produções teatrais e artigos os seus objetivos são os mesmos.

Dentre suas leituras, percebemos que Machado preocupa-se não apenas em mudar o gosto estético do público, mas também em criar um gosto estético coerente. Afinal, em uma de suas críticas em relação à situação do teatro, diz que “[...] *longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfastiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento*” (ASSIS, 2008g, p. 396), havendo assim necessidade de mudanças. Além de ter o gosto estético do público como alvo, era necessário melhorar a nossa dramaturgia, a nossa política, a nossa própria formação; mas para isso todos deveriam estar atentos, engajados, com vontade para que tal transformação de fato se realizasse e levasse por fim um conhecimento direcionado ao povo, que finalmente pudesse obter um gosto estético apurado, abrindo caminho para escritores e obras de qualidade, formando o nosso teatro brasileiro. Com certeza, as críticas trouxeram incentivos para as inovações estéticas e técnicas do teatro, que, após a formação e solidificação de um teatro brasileiro, propiciou a modernização.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. Metateatro. In: _____. *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 61-85.
- ASSIS, Machado de. Carta a Quintino Bocaiúva. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Machado de Assis do Teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008a. p. 311-312.
- _____. Idéias sobre teatro. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Machado de Assis do Teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008b. p. 130-138.
- _____. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: FARIA, João Roberto. (Org.). *Machado de Assis do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008c. p. 112-114.
- _____. O teatro nacional. In: FARIA, João Roberto. (Org.). *Machado de Assis do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008g. p. 395-403.
- _____. Quase ministro. In: FARIA, João Roberto. (Org.). *Teatro de Machado de Assis*. v. V. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p. 235-279.
- BOCAIÚVA, Quintino. Carta ao Autor. In: FARIA, João Roberto. (Org.). *Machado de Assis do Teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 313-314.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Pégaso. In: _____. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva. 22. ed. Rio de Janeiro: Olympio, 2008. p. 703.
- COELHO, Geraldo Mártires. Cena lírica e representação: a ópera como valor civilizacional. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.). *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade*

e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. Disponível em:
<<http://books.google.com.br/books?id=6DnvcZ56kS0C&printsec=frontcover&dq=Hist%C3%B3ria+e+Linguagens>>. Acesso em: 9 set. 2013.

ESSLIN, Martim. *Uma anatomia do drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FARIA, João Roberto. Introdução: a comédia refinada de Machado de Assis. In: _____. *Teatro de Machado de Assis*. v. V. São Paulo: Martin, 2003. p. IX-XXX.

_____. Machado de Assis e o teatro de seu tempo. In: _____. *Machado de Assis do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-102.

_____. O teatro realista na França e no Brasil. In: _____. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998. p. 32-46.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. Preparação de um romancista. In: _____. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 125-139.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. “Em torno da metatextualidade”. In: _____. *Nos andaimas do texto: a metatextualidade como traço da poética lobatiana*. 1999. 149 f. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara. p. 37-57.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. Trad. Jaco Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PONTES, Joel. *Machado de Assis: teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 81-101.

_____. Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. v. 6. São Paulo: Global, 2003. p. 10-44.

ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: _____. *Texto/Contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.21-43.

TEYSSIER, Paul. Teatro. In: _____. *Dicionário de literatura brasileira*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2003. p. 131.

UOL - EDUCAÇÃO. *Biografias: Imperador romano Calígula*. Disponível em:
<<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u652.jhtm>>. Acesso em: 09 set. 2013.