

No Interior da cena, Antes da Missa

Clarissa de Carvalho Alcantara

Mestranda em Teoria Literária

Mas, que nós tentemos, nós, no meio da nossa sociedade moderna, sob o nosso fraque acanhado e encurtado, mostrar a nu o coração do homem, e não o irão reconhecer...

Alexandre Dumas, *Antony*, 1831. Ato IV

Que as comédias de Machado de Assis são para serem lidas, disto não se tem mais dúvida. O estilo requintado de sua literatura dramática, mais irônico do que cômico, merece ser seguido linha a linha por uma leitura atenta que seja capaz de extrair as intenções do autor, não tão facilmente visíveis a olhos ansiosos que buscam analisar as típicas emoções “verdadeiras” da cena dramática romântica. Machado de Assis escreve comédias como quem aprecia sutilezas, possíveis de serem provadas apenas pela experiência da qual o teatro não pode prescindir: a experiência minuciosa e profunda de quem analisa um texto para logo em seguida atua-lo no es-

Anuário de Literatura 7, 1999, p. 87-111.

paço a ele destinado, seja o palco, o tablado ou uma sala de estar.

Com uma acirrada visão crítica teatral, Machado denuncia, anunciando suas *Idéias sobre o Teatro*:

Se o teatro como tablado degenerou entre nós, o teatro como literatura é uma fantasia do espírito.(...). A palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação.(...); no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise.(...); em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação.¹

Para Machado, é na forma dramática que a sociedade se reproduz como numa fotografia. Uma sociedade que se espelha na falsidade, no disfarce e no engodo, próprios à realidade do drama burguês do seu tempo, o que facilmente pode se notar pelos temas escolhidos. Machado faz de suas peças o riso permanente da ironia que diz frente a frente, com apartes nada tradicionais, à sociedade que decai: o que lhes falta é iniciativa, “é um *fiat* de reforma que precisa este caos.”²

Antes da Missa, comédia mencionada por Joel Pontes como “pecinha”³, iniciando o segundo grupo da classificação que faz do teatro machadiano, é o exemplo primoroso de um texto dramático feito para cena, composto em versos *ligeiros* que desabam na ação de um diálogo dinâmico e surpreendente realizado na *conversa de duas damas*. O que confirma o pensamento de Ivo Bender, quando diz que a comédia “reali-

za-se, em sua plenitude, sobre o tablado durante a encenação”.⁴ Mas neste caso, não pelo acréscimo de textos incorporados pelos atores que, ao contrário, aqui, devem primar por uma fidelidade textual que preserve a beleza poética, e sim, essencialmente, pela vivacidade de ambas as personagens que exigem, pelas suas falas ricamente desenhadas, serem visualizadas em expressões fisionômicas e gestos particulares.

“D. Laura entra com um livro de missa na mão; D. Beatriz vem recebê-la”, esta é a rubrica que anuncia a ação do pleno acontecimento teatral que Machado suspende num tempo em que não vemos passar. Cecília Loyola escreve: “Na fronteira entre teatro e conto está a rubrica do drama: neste texto-limite é ela justamente que nos põe no palco”.⁵ E é exatamente o que ocorreu com esta peça.

Este estudo, portanto, propõe-se a olhar o teatro de Machado de Assis — suas intertextualidades, principalmente, com a teoria do teatro francês do século XIX, sua possível teorização a partir de suas *Idéias sobre o Teatro*, o contexto que impõe às suas comédias — a partir da visão que se revelou dentro da própria cena teatral, isto é, da experiência performática com a peça *Antes da Missa*, realizada por ocasião do seminário *Machado de Assis - Várias Histórias*⁶. Com isto, será pertinente trazer à discussão questões que esclareçam também a linguagem da encenação teatral, contextualizando o teatro machadiano, para além de sua escritura dramática, naquilo que se propõe o teatro do século XXI, talvez mais preparado a explorar a ironia dramática de Machado de Assis.

Um teatro de “vanguarda” no século XIX

A reforma da arte dramática estendeu-se até nós e pareceu dominar definitivamente uma fração da sociedade. Mas isso é o resultado de um esforço isolado operando por um grupo de homens. Não tem ação larga sobre a sociedade. Esse esforço tem-se mantido e produzido os mais belos efeitos; inoculou em algumas artérias o sangue das novas idéias, mas não pode ainda fazer relativamente a todo o corpo social.

Machado de Assis

Crítica Teatral - Idéias sobre o teatro (1859).

O teatro machadiano recobre-se de intempéries críticas, ficando entre o estranhamento e o encantamento quando analisado sob os efeitos do desfecho desse século XX. O século XIX, ao contrário de ficar ainda mais distante, abruptamente irrompe a cena atual com a obra dramática machadiana. É que as comédias de Machado de Assis, diferente do que supôs a crítica de sua época, move-se no ar como um instrumento cortante, afiado para romper com a tradição clássica; tradição esta que, no âmbito teatral, por mais incrível que pareça, ainda estamos rompendo.

O estudo filosófico-literário, se assim podemos classificar, de Cecília Loyola⁷, ainda recente e pouco conhecido entre os especialistas machadianos, faz uma releitura do teatro de Machado de Assis que, no mínimo, problematiza o estigma deixado pela herança crítica a sua dramaturgia, inaugurada veementemente por Quintino Bocaiúva. Comédias que, aos olhos do teatro do século XX e possivelmente às experiências prognosticadas para o teatro do século XXI, não servem, em absoluto, apenas para serem lidas. Machado escreveu comédias

que só se finalizam e cumprem realmente sua função crítica, quando plantadas no espaço cênico, aberto pela visão denunciadora da sua ironia sutil às convenções sociais e teatrais.

Convenções que, segundo Loyola, nada mais são do que jogos da representação social, desmascarados por um *teatro puro*, no sentido descrito por Gerd Bornheim. Contudo, a expressão *teatro puro* está dirigida, segundo Bornheim, ao anticonvencionalismo do teatro de Ionesco, que comparado ao teatro de Machado aparentemente em nada tem a ver, pois trata-se de um teatro considerado essencialmente de vanguarda e anti-aristotélico. Na *Poética*, onde Aristóteles afirma que o “imitador imita homens que agem”, encontra-se essas quatro idéias: o artista, a realidade, o caráter e a ação, as quais sofrem um desvirtuamento completo se referidas a Ionesco; como diz Bornheim:

o imitador passa a ser um criador em um sentido que se pretende absoluto, destruindo o conceito de imitação a favor de um neoconvencionalismo; em consequência, a idéia de homens que se revelam através de uma ação deixa de vigorar; muito mais, são elementos tratados em uma perspectiva profundamente diversa.⁸

Loyola vê no *insólito* palco machadiano a semelhança com Ionesco, e referindo-se a *Lição de Botânica*, diz :

E o abismo aqui se dá na estrutura da obra: assim disposto, o tablado não garante ao público, especialmente, certezas sobre as quais serenar; ao contrário, sendo um espaço que se vai construindo, chama a platéia a mover-se no desconforto da dúvida. (...) A obra responde por si.

Ou seja, a ordem transcendente, o Sentido que garantia este mover-se do mundo está ausente. A trama emancipada, é uma trama de cálculos; e as regras sociais, antes justificadas pela ordem metafísica, aparecem desprovidas de qualquer *a priori*. Manejadas ao nível de convenção teatral, são, vamos chamar, *teatro puro*: o teatro das convenções?

Aqui inicia-se o grande desafio. Surpreendentemente emerge do obscurantismo da crítica aquele teatro do qual nada mais se esperava, porque não dizer, quase esquecido e, senão, relegado “convencionalmente” ao segundo plano; obra menor prensada ao monumento literário machadiano. Questão que agora emerge do século passado como uma “vanguarda” ecoando na transitabilidade entre os séculos XX e XXI.

Machado escreve suas comédias no decorrer de toda sua vida literária (*Hoje avental, amanhã luva* - 1860, *Lição de Botânica* - 1906), mas pelo que consta, não é por elas que expressa seu nome como um dos maiores na literatura brasileira. Romances, contos, críticas, tudo vêm à frente de seu teatro. Contudo, o que não se esperava era que, seguindo pelo caminho que a própria história do teatro percorreu, se iria topor genuinamente com o teatro de Machado se desvelando na clareira do fenômeno estético como puramente teatro. Machado de Assis nada mais fez do que extrair a própria essência do *teatro* que a sociedade moderna criou com o nome de *protocolo*.

O que a história do teatro desenha é um círculo, o mesmo círculo do pensamento fenomenológico que supera a metafísica aristotélica e que vem retirar o véu do nebuloso teatro machadiano do século XIX, levando-o à cena na fórmula

ativa de uma ironia pós-moderna. Machado de Assis começa pelo fim. Yan Michalski na apresentação de *A Linguagem da Encenação Teatral* de Jean-Jacques Roubine, atentando para a independência entre os sucessivos movimentos transformadores, afirma que

nenhuma inovação em matéria de teatro começa de zero; que muitas idéias revolucionárias e muitos hábitos de comunicação entre palco e platéia, uma vez esgotado o seu impulso inicial, ficam hibernando durante um período equivalente à passagem de várias gerações, para reaparecerem lá adiante, sob novos disfarces, e com renovada capacidade de fecundação.¹⁰

Nem romântico nem naturalista mas criando uma particular teatralidade do irônico, Machado comunga com o *fenômeno de difusão* que ocorre na França a partir de 1860, com o rompimento dos limites geográficos e da tradição nacional¹¹ neo-clássica que traz, como conseqüência, a divulgação análoga de teorias, pesquisas e práticas teatrais. No Brasil do século XIX, a modernidade está confundida com a idéia de progresso, e o progresso – como bem analisa Loyola – é o quadro positivo composto pela tradição do humanismo científico ocidental, onde o homem parte do nada para libertar-se da ignorância por intermédio da ciência. Machado desenha círculos em sua estrutura dramática. Suas peças começam pelo fim e dão no nada. Criticando com a noção de progresso, segue na “contramão da sociedade brasileira”¹² do seu século, pondo em questão a própria cultura. Para Machado, o tablado do mundo da ciência é rigorosamente o mesmo do jogo dos afetos. Talvez, então, passados mais de cem anos, tenha chegado o momento oportuno de ler o con-

creto de sua poesia sendo aberta no espaço cênico da realidade pós-moderna.

A ironia do teatro de Machado de Assis

Quando nos colocamos no século XVIII, recordando Diderot como aquele que revolucionaria a arte teatral com a criação do drama doméstico, estamos pensando nas *Conversas sobre o filho natural* sendo o primeiro rugido do que, mais tarde, se transformaria no naturalismo teórico de Émile Zola, consumando-se na *Conversa sobre a Encenação* de André Antoine (1858-1943). Uma rede de muitos fios que necessitariam, antes, serem destacados singularmente para se compreender o desenho único da trama. No entanto, o que aqui interessa, é distinguir um novo traço no teatro de Machado de Assis que, dialogando não só com a herança do teatro francês, faz o devido uso de suas influências contemporâneas oferecendo à cena a *comédia séria* de uma forma muito particular.

O tempo urge e as sementes caem em borbotões numa terra ainda mal preparada. Victor Hugo busca em seu romantismo realista a *cor local* num *teatro total*: “O teatro é um ponto de ótica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode refletir-se aí, mas sob a varinha mágica da arte”.¹³ Enquanto o romantismo hugoniano apresenta o teatro como um ponto de vista da natureza, onde o homem é o anel que religa as duas cadeias que abraçam a criação, realçando o princípio de dicotomia da metafísica platônico-aristotélica; o naturalismo de Zola, seguindo a mesma esteira da tradição, recorta o mundo moderno no enquadramento de uma imagem que põe à cena o olhar da verdade, e o teatro pode, então, representar o real em toda

a sua brutalidade. Essa é, numa visão geral, a face estampada da arte do século XIX que reafirma o humanismo científico e reitera os privilégios da Idéia e da Razão.

Por ironia deliberada ou não, mas por certo, grande ironia crítica, o teatro de Machado de Assis, hoje comporta, na discussão acadêmica, a análise de Cecília Loyola que afirma:

Na esfera do teatro, rompendo o enquadramento, a forma anuncia outro estatuto para a dramaturgia: não somente (Machado) destoa dos paradigmas Victor Hugo/E. Zola, mas partilha de uma dimensão inaugural, ou seja, discute a nova condição da arte, com referência aos caminhos que esta tomou no ocidente a partir de Aristóteles.¹⁴

Para Loyola, o diálogo de Machado apresenta uma face diversa do Romantismo, “aquela que antecipa a modernidade, em suas perplexidades e paradoxos”.¹⁵

Da mesma forma pode-se analisar o inovador Antoine que inaugura a era da encenação moderna e assume, ao mesmo tempo, uma herança consumindo seu legado, e encontrar-se paralelamente o teatro preconizador de Machado realizando mais além. Embora ligado à corrente naturalista, Antoine (1890), ao realizar a ambição mimética de um teatro que também sonha com uma coincidência fotográfica entre a realidade e sua representação, precipita o fim da era da representação figurativa. Diz Roubine:

O aspecto *moderno* de Antoine reside sobretudo na sua denúncia de todas as convenções forjadas e depois usadas – como se usa uma roupa –

por gerações de atores formados dentro de uma certa retórica do palco, quer dizer, dentro de uma prática estratificada pelo respeito a uma tradição, ao mesmo tempo em que as condições técnicas do espetáculo se vinham transformando.¹⁶

É o que Loyola, hoje, referindo-se a Machado, chamaria de *desdramatização do teatro a favor de uma teatralização da vida*.¹⁷ É o que Machado responderia, declarando suas *Idéias sobre o teatro*:

Assim os desvios de uma sociedade de transição lá vão passando e à arte moderna toca corrigi-la de todo. (...). Estas apreensões são tomadas de alto e constituem as bordas da cratera que é preciso entrar. Desçamos até as aplicações locais.¹⁸

Palco e gabinete: a escritura que atua

Hoje, o *autor de gabinete* faz eco ao tablado.

A arena da arte dramática entre nós é tão limitada, que é difícil fazer aplicações sem parecer assinalar fatos, ou ferir individualidades. De resto, é de sobre individualidades e fatos que irradiam os vícios e as virtudes, e sobre eles assenta sempre a análise. Todas as susceptibilidades, pois, são inconstantes – a menos que o erro ou a maledicência modelem estas ligeiras apreciações.¹⁹

Machado de Assis, com seu texto dramático, coloca no tablado a própria convenção de estar-se em sociedade representando sempre um papel, feito às modelações.

Esta é a ironia que se aplica à comédia *Antes da Missa*. Um texto-limite por ser, simultaneamente, conto e peça. A precisão do gesto da fala descreve o fenômeno teatral mesmo estando com os punhos sobre a mesa, os olhos sobre a folha, passando a desejar logo adiante a cena, de onde surgem de fato as expressões vivas e irônicas da denúncia. Tudo isto está previsto na escultura do texto de Machado feito para o ato. É ainda o texto de Cecília Loyola que vem reafirmar isto:

a ênfase machadiana recai não sobre as grandes peripécias mas sobre o sutil jogo cênico, trata-se de focalizar o possível e necessário trabalho do palco. Entre as rubricas e as falas está o trabalho do ator, sem o qual o sentido da cena pode nos escapar.²⁰

Vale notar, no entanto, que em Machado não ocorre o que prevê Ryngaert quando diz: “Quand la mise en scène s’affime toute-puissante, la nature du texte perd en importance.”²¹ O texto de Machado é feito de uma escritura que atua. O ator, quanto mais mergulhar na precisão poética desse texto dramático, e seguí-lo como segue o poeta a sua poesia, melhor mergulhará a sua presença criativa no espaço em que atua a personagem.

Machado escreve porque vê, e “ver” é o que consoma o teatro em sua especificidade estética. Machado escreve como um encenador; vê a sociedade e o pensamento que a dirige e desnuda sua *racionalidade decadente*, articulada como puro

jogo que move a cena no interior da lógica da convenção. A sua escritura, portanto, é movente, denunciadora do evento do cotidiano, e põe na abertura do fenômeno teatral toda a ação patética do protocolar. Os diálogos, seja prosa ou verso, dão a respiração da cena, inofensiva à aparência da leitura, demolidora na presentificação do ato. Como se dirigisse uma grande angular às salas de estar — palco de grande movimento da sociedade daquele tempo — Machado projeta a frio as minúcias da burguesia romântica, o interesse frívolo, as insólitas cumplicidades, a confidência mentirosa. Do grotesco ao sublime, o texto ironiza a cena, a cena ironiza o palco, o palco ironiza o mundo que, desvelado, não se reconhece, acha pouco, critica e se cristianiza.

Em cena: *Antes da Missa*

Até onde vai a ilusão dos meus desejos?

Machado de Assis, *Carta a Quintino Bocaiúva* (1861).

Conversa de duas damas, assim encontra-se definido este texto de Machado de Assis em algumas atuais publicações, impresso pela primeira vez em julho de 1878 em *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, e encenado em 1953²². Machado, portanto, não o definiu nem como comédia ou peça, muito menos “pecinha”, na expressão um tanto pejorativa de Joel Pontes, encontrada em sua análise classificatória e restritamente literária:

o verso é apenas gracioso e a ironia de Machado já está assentada. Desapareceu a tendência à oratória e o sublinhamento do “exemplo”. O alexandrino tem sua natural solenidade quebra-

da pelo hemistíquio, bem acentuado por sinais de pontuação e não raro servindo para passar a fala de um personagem a outro – deixa, como se diz em teatro. Com isto, torna-se plástico, servindo à conversa fútil como versos de seis sílabas o que ainda traz outra vantagem: disfarça a rima, tornando mais fluente a dialogação.²³

Aí está uma caracterização precisa da escultura esquelética do texto. Poderia até se dizer, da forma, se o espaço da obra teatral machadiana não fizesse do próprio conteúdo a forma, já que a falência dos valores da tradição é manifesta justamente na problematização do espaço artístico convencional²⁴, e isto, passa longe à visão de Joel Pontes. Machado põe a teatralidade do gesto social no lugar do drama, o cotidiano de formalidades convencionais é o próprio teatro das convenções. A cadência, o ritmo da cena, os assuntos envolvidos, tudo é *atuação protocolar*.

Este processo só se verifica, de fato, na experiência da cena quando, sem absoluta restrição, faz-se de uma simples elevação do piso de um auditório, o tablado, servindo apenas para elevar acima dos olhos duas cadeiras inexpressivas, “sem época”, talvez, de uma sala de estar ou cozinha quem sabe; colocadas ali, apenas, para assegurar a conversa de duas damas desestruturantes. Trata-se da experiência estética de *Antes da Missa*, trazida para uma público machadiano (se assim pode-se dizer) em 1999, onde pareceu, a quem a provou, que algo calava a voz rígida e desforme de Quintino Bocaiúva. Como continuar dizendo, depois de vividas Laura e Beatriz, que as comédias de Machado só servem para os olhos de quem sabe lê-las? No clarão do dia quente, dava-se o *evento* — seguindo a risca o termo no sentido heideggeriano —, *acontecimento, movimento, um pôr-se em obra*.

Beatriz e Laura numa conversa que denuncia

Beatriz e Laura são personagens que se desvelam na superfície do cotidiano, num tempo excedido a todo instante ao limite das horas. Ambas estão mergulhadas no contingente, no tempo vazio de um intervalo, num imprevisível previsto. A razão que as dirige cria-se na contingência de um movimento constante que acaba por desvelar *o processo*, desconstrução atualíssima da estética teatral. Esta é, pois, a circunstância desejável para responder cenicamente ao apelo dramático do teatro de Machado de Assis.

Partindo-se somente de uma leitura superficial da peça, as personagens se parecem, em primeira mão, a dois enfeites colorindo um grande bolo de mau gosto, pronto para qualquer momento ser partido, virando farelo. É que Machado dá a D. Beatriz e a D. Laura o despalante de gozarem da futilidade e do vazio do excesso, do avesso privado do protocolar, fazendo reluzir na imaginação do leitor os suspiros, as vozes excitadas e estridentes, o rosto espantado de uma e de outra entre as indiscrições e cumplicidades.

- D. Beatriz – A Farias foi lá a tua casa?
 D. Laura – Foi;
 Valsou como um pião e comeu como um boi.
 D. Beatriz – Come muito, então?
 D. Laura – Muito, enormemente; come
 Que, só vê-la comer, tira aos outros a fome.
 Sentou-se ao pé de mim. Olha, imagina tu
 Que varreu, num minuto, um prato de peru,
 Quatro croquetes, dois pastéis de ostras,
 fiambre;

O cônsul espanhol dizia “Ah, *Dios qué hambre!*”

Mal me pude conter. A Carmosina Vaz,
Que a detesta, contou o dito a um rapaz.
Imagina se foi repetido; imagina.”²⁵

Antes da Missa é uma peça que sabe mexer com os músculos faciais de quem simplesmente a lê. E eis o primeiro sintoma que faz deste texto, perfeito conto, uma comédia que se completa no ato teatral, revelando seus segredos irônicos somente à presença do *acontecimento* fenomênico.

O palco, enquanto espaço que recebe o fenômeno teatral, é movediço, nada quer parecer-se com nada, porque tudo que ali está é o que é. A própria musicalidade do verso alexandrino desanda com o naturalismo teatralizado que desnuda, põe em evidência, todo o disfarce. O riso é o desnudamento. Por isso que, ao provar Machado de Assis no espaço da cena, ele mesmo é quem aparece, na clara abertura do ato, com surpresa e encantamento, na figura do encenador, com sentido específico e primordial do termo dado pela definição de Roubine:

reconhecemos o *encenador* pelo fato de que a sua obra é outra coisa – e é mais – do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e platéia), o texto, o espectador, o ator.²⁶

É Machado mesmo quem explica o que faz:

Aqui há um completo deslocamento: a arte divorciou-se do público. Há entre a rampa e a platéia um vácuo imenso de que nem uma nem outra se apercebe.

A platéia ainda dominada pela impressão de uma atmosfera, dissipada hoje no verdadeiro mundo da arte, — não pode sentir claramente as condições vitais de uma nova esfera que parece encerrar o espírito moderno. Ora, à arte tocava a exploração dos novos mares que se lhe apresentam no horizonte, assim como o abrir gradual, mas urgente, dos olhos do público. Uma iniciativa firme e fecunda é o elixir necessário à situação; um dedo que, grupando platéia e tablado, folheie a ambos a grande bíblia da arte moderna com todas as relações sociais, é do que precisamos na atualidade.²⁷

Antes da Missa pôde ser visto na essencialidade do teatro, no sentido que Denise Stoklos (1993) dá ao termo quando define seu *Teatro Essencial*: “Onde apenas o vivo, a energia vital, a força de sobrevivência do humano se estabelecem como base do teatro.”²⁸ O surpreendente é provar isto com a poesia machadiana desenhando cruamente para o palco o círculo da cena, processando numa mesma célula verso e ator.

Personagens sem figurino. Apenas D. Laura traz em uma das mãos um livrinho, o da *missa*. O “antes”, faz abrir o abissal, o improvável perfeito do tempo na dimensão fora do tempo aberta no palco. E tudo está exposto, mais do que num *Teatro Essencial*, como num *Teatro de Essência*, neste caso, das ori-

gens a mais vil. Aquilo que a tradicional sociedade do século XIX procura maquinalmente esquecer durante a missa, e depois, balbuciar dentro das máscaras como “falas” próprias ao *palco do fora*. Machado de Assis, fechando suas “varias histórias” no século XX, escandaliza com requintes de grotesca sutileza, ainda afrontando mais do que é permitido.

Frase a frase, fala a fala, expressões, interjeições, movimentos súbitos expansivos e paralisantes, tudo vai expondo a visão da loucura social.

D. Beatriz — Ora esta, pois tu que és a mãe da preguiça,
Já tão cedo na rua! Onde vais?

Beatriz, já excitada inicia a denuncia – “Serão desconhecidas as causas d’essa prostituição imoral? Não é difícil assinalar a primeira, e talvez a única que maiores efeitos tem produzido. Entre nós não há iniciativa”²⁹, declara Machado, dezenove anos antes de ter escrito *Antes da Missa*. Mas D. Laura logo interpela falando como aquelas senhoras feitas à letargia e às mesmices do ócio:

D. Laura — Vou à missa;
A das onze, na Cruz. Pouco passa das dez;
Subi para, puxar-te as orelhas. Tu és
A maior caloteira...

A resposta de D. Laura não deixa dúvidas à observação de “fino” caráter. As idéias sobre o teatro já tinham sido pronunciadas:

Desse mundo sem iniciativa nasceram o anacro-

nismo, as anomalias, as contradições grotescas, as mascaradas, o marasmo. A musa do tablado doidejou com os vestidos de arlequim – no meio das apupadas de uma multidão ébria.³⁰

Entre versos alexandrinos e prosa dissonante, Machado vai reinventando um novo ritmo interno e externo à dramaturgia, emergindo com uma melodia atonal para além do moderno. Já para alguns contemporâneos, não só de sua época, suas comédias não passam de “frias e insensíveis, como todo o sujeito sem alma”.³¹ No entanto, há olhos e bocas dos tempos de hoje, no mesmo trânsito dos movimentos que tendem a romper, que parecem corromper os alicerces finais do já dito, do já visto, abrindo ousadas e inovadoras experiências.

Depois da *missa*, a resposta a Quintino Bocaiúva.

Resposta breve e clara. Parte-se de duas cartas e dois autores. Machado de Assis dirige-se ao amigo Quintino Bocaiúva, comunicando-lhe que vai publicar suas duas comédias de estréia, e não quer fazê-lo sem o conselho competente do autor. Recorre, então, a sua autoridade literária para a solução de duas dúvidas:

Mas o que recebeu na cena o batismo do aplauso pode, sem inconveniente, ser trasladado para o papel? A diferença entre os dois meios de publicação não modifica o juízo, não altera o valor da obra?³²

Quintino responde:

devo dizer-te que havia mais perigo em apresenta-las ao público sobre a rampa da cena do que há em oferece-las à leitura calma e refletida. O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. *As tuas comédias são para serem lidas e não representadas.*³³

Diferentemente do que supunha Machado, tais declarações encontram-se sob grande suspeita.

Machado, como autor dramático, certo da “magnitude da conquista”, está ciente do longo caminho que haverá de percorrer para alcançá-la. Mas, aqui, pode-se dizer que não é feito de ilusões o seu desejo. O caminho foi percorrido e vimos Machado no teatro. Contudo, seu conselheiro que admite, com sensatez, “vaidosa presunção crítica”, aceita as comédias de Machado como “um ensaio”, “uma experiência”, “uma ginástica de estilo”, nada mais do que “artefatos literários”, servindo apenas para a demonstração de um talento que inspira simpatia e consideração. Quintino Bocaiúva, nesta altura da carta, suspende Machado numa afirmação perigosa, quando compara suas comédias, apesar de “belas” e “valiosas”, a um sujeito sem alma declarando-as frias e insensíveis. Diante à visão de *Antes da Missa*, tal frieza e insensibilidade, inflamam-se ao calor do ato numa ironia que nos faz ruborizar.

De fato, o talento é uma arma. E no caso do teatro de Machado, uma arma letal para Bocaiúva:

Ora, o talento é uma arma divina”, diz ele a Machado, “que Deus concede aos homens para

que estes a empreguem no melhor serviço dos seus semelhantes. A idéia é uma força. Inoculá-la no seio das massas é inocular-lhe o sangue puro da regeneração moral. O homem que se civiliza, cristianiza-se.³⁴

E o drama, reconhece ele, é a forma que mais tem poder para influenciar o coração do homem.

Aqui torna-se clara a suspeita. E talvez, Machado, por submissão, seja quem menos dela se aperceba³⁵. Jamais Quintino Bocaiúva leu, debruçado ao contorno das linhas ironicamente cômicas, a idéia abrupta do teatro de Machado – demasiado dionisíaco para um cristão. Pôde perceber, sim, a fôrma que eram modeladas “ao gosto dos provérbios franceses”. Nada mais viu, nem leu, nem intuiu. E Machado a ele confessa: “Tenho o teatro por coisa muito séria e as minhas forças por coisa muito insuficiente”, já envolvido no laborioso estudo dos caracteres e da observação da sociedade que soube genuinamente desmascarar com apurada ironia, em sentido estrito, fingindo saber menos do que realmente sabia. Mas para Quintino não passava de brincos para o espírito, coisa sem coração, que acabou, logo depois, arrancando orelhas de corpos.

Antes da Missa é hoje a resposta ao alcance dos olhos. Não foi necessário quase nada para levá-la a cena, ela mesma fez-se cena limpa, deflagradora da loucura mansa da superficialidade cristã, nada inofensiva. Fundiu platéia e atores na confrontação da *teatralidade da vida*, não somente aquela do século XIX; bastaria mudar os versos e ainda nos veríamos no mesmo enredo.

A meu ver, não há como “viver” Beatriz, sem ficar com falas

entredentes, de olhos estupefatos e tremendo por dentro ao ver e ouvir D. Laura, agarrada ao missal que leva consigo, dizendo “Que o Mesquita passou da língua para o pau”, “A verdade é que ela tem no seio um sinal roxo; enfim vão desquitar-se”. Mas, para D. Laura, “É assim que vida de casada bem se pode dizer que é a vida do céu.”

O tempo suspenso em Machado é o tempo necessário para que todas as salas sejam preenchidas, e o espectador derrube a rampa para que todos possam ser ouvidos feito sinos antes da missa.

D. Laura – (...) Quase onze, Beatriz! Vou ver a Deus. Adeus.

Conclusão

Surpresa. Primeira palavra de conclusão.

Prazer inesperado é o que, em seqüência, define essa experiência teatral.

A visão do interior da cena é subjetivada. A experiência, mais uma vez, põe em risco a ciência objetiva. Ambas, contudo, realizam o processo iniciado. Disso foi feito uma apologia, pelo conceito, um discurso para justificar. A conclusão a que se chega é que o teatro de Machado de Assis ainda não foi *des-coberto*.

Do interior do ato, a visão é surpreendente. Dali, é que se remove o véu que cobre o teatro machadiano. É, ali, que Machado revela-se o *encenador*, criando da cadência do verso o ritmo alucinado do diálogo que dita o gesto inusitado, dá

voz e movimento à expressão e, em si mesmo, inaugura a cena. Não é apenas o escritor, mas o autor-encenador que dirige a cena pelo interior de sua escrita, instaurando no ato uma poesia de movimento. Dali, é que se descobre o permanente, o *puro* teatro de Machado.

Esse estudo é o minúsculo fragmento de um corpo em formação.

À medida que se desenvolvia a pesquisa, mais e mais surgiam os elementos teóricos para suprir o argumento e, neles, foi-se confirmando a suspeita: Machado de Assis criou uma linguagem teatral e hoje temos caminhos precisos para provar isto. Através dos estudos histórico-críticos da teoria teatral, dos autores, dramaturgos e encenadores que investigaram com profundidade a linguagem da encenação, é possível encontrar reluzindo instrumentos teóricos capazes de dissecar às *Idéias* do teatro de Machado. Enquanto autor dramático, não escreveu apenas comédias e “pecinhas”, Machado de Assis, desde muito cedo, compreendeu do que se tratava o fenômeno teatral, e fez do seu punho o detonador do ato cênico, identificando com precisão o corrosivo estado não só da sociedade, mas do teatro do seu tempo.

Hoje, tudo e nada mudou. O que Machado denuncia é o que ainda está se denunciando. Por esta razão, a obra teatral machadiana chega como novíssimo desafio ao espaço cênico. Se *Antes da Missa*, mostrou-se um texto envolvente, sabendo criar o acontecimento teatral, o que diríamos, então, da peça *Viver* (1896), que põe em questão o próprio *fundamento* do ser, do mesmo modo como fazem os filósofos da pós-modernidade? Não estaria Machado de Assis entre esses que abrem a *clareira* à *presença* do ser através da linguagem do ato?

Interrogação. Palavra final de conclusão.

A intenção é que as questões sigam, insistentes, até que o véu encobridor à obra teatral machadiana seja retirado por completo, trazendo a visão clara do interior e *do fora* da cena.



Notas

1. Machado de Assis. *Crítica Teatral*. 1946. Idéias sobre o Teatro II, p. 14 e 18.
2. Idem., p. 13.
3. Joel Pontes. *Machado de Assis – Teatro*. 1960, p.15.
4. Ivo Bender. *Comédia e Riso*, p.17.
5. Cecília Loyola. *Machado de Assis e o Teatro das Convenções*. 1997, p. 19.
6. Esquete teatral *Antes da Missa*. Sem cenário e figurino, a experiência performática concentrou-se na exploração das personagens a partir da observação do ritmo do texto dado pelo próprio acontecimento em cena. Encenação de Clarissa Alcântara e Fabíola Furlanetto. Por ocasião do evento: Seminário *Machado de Assis - Várias Histórias* - Auditório do CCE - UFSC, 1999.
7. Cecília Loyola. Op. cit. Este trabalho foi originalmente dissertação de mestrado defendida em 1995 no Departamento de História da PUC-RJ.
8. Gerd Bornheim,. *O Sentido e a Máscara*. UFRGS, 1955, pp. 72-73
9. Cecília Loyola, op. cit., p.64.

10. Yan Michalski. In: ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*, trad. e apes. Yan Michalski, 1998, p. 12.
11. Cf. Roubine, op. cit., p.19
12. Cecília Loyola, op. cit., pp. 23-26
13. Victor Hugo, *Cromwell*, Dupont, 1827, *Préface*. In: BORIE, M., ROUGEMONT, M. e SCHERER, J. *Estética Teatral – textos de Platão a Brecht*. Lisboa, 1906, p. 309.
14. Cecília Loyola. Op. Cit., p. 34. Com referência a introdução de Ronaldo Brito para o livro de Katia Muricy, *A razão cética*, anotando as *torções e irreverências da potência estética crítica machadiana*.
15. Idem., p. 30.
16. Roubine. Op. Cit., p. 25.
17. Cecília Loyola. Op. Cit., p. 66.
18. Machado de Assis. *Crítica Teatral*. São Paulo, 1946, p. 11.
19. Idem.,
20. Cecília Loyola, op. cit., p.99.
21. Jean Pierre Ryngaert. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris, 1996, p. 8.
22. Cecília Loyola. Op. cit., Anexo, p. 295.
- 23., Joel Pontes. *Machado de Assis – Teatro*. Rio de Janeiro, 1960, Apresentação, p.15
24. Cf. Cecília Loyola. Op. cit., p. 58.
25. Machado de Assis. *Antes da Missa*. In: *Machado de Assis – teatro*, por Joel Pontes. Op. Cit., p. 53.
26. Roubine. Op., cit., p. 24.
27. Machado de Assis. *Crítica Teatral*. Op. Cit., p. 10.
28. Denise Stoklos. *Teatro Essencial*. São Paulo, 1993, p. 17. “Lá, apenas os instrumento do ator: seu corpo, voz e intuição. Do corpo o espaço, o gesto, o movimento. Da voz a palavra, a sonoridade, o canto. Da intuição o ritmo, a emoção, a dramaturgia.”
29. Machado de Assis. *Crítica Teatral* (1859). Op. Cit., p. 8.
30. Idem., p. 13.
31. Quintino Bocaiúva. In: Assis, M. *Teatro*. Carta ao autor. São Paulo, 1946, p. 19.
32. Machado de Assis. *Teatro*. Op. Cit., p. 13.
33. Idem., p. 19.
34. Idem., p. 17.
35. Idem., p.15.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Critica Theatral*. São Paulo: W. M. Jackson, Inc. Editores, 1946.
- _____. *Theatro*. São Paulo: W. M. Jackson, Inc. Editores, 1946.
- _____. *Teatro*. Apres. Joel Pontes. Col. Nossos Clássicos, Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1960.
- BENDER, Ivo. *Comédia e Riso*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, s/d.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, de Martine e SCHERER, Jacques. *Estética Teatral – textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1996.
- BORNHEIM, Gerd A. *O Sentido e a Máscara*. Série ENSAIOS, Caderno 3, Porto Alegre: UFRGS, 1965.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à Atualidade*. São Paulo: Fund. Editora da UNESP, 1997.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Vol. VI. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio Editora e UFF (EDUFF), 1986.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Trad. L. f. Franklin de Matos, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- FERGUSON, Francis. *Evolução e Sentido do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- HEGEL, F. *Estética VII – Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa: Guimarães Editores, 1974.
- LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o Teatro das Convenções*. Rio de Janeiro: UAPE, 1997.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Trad. Yan Michalski, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.

