

OS DEUSES DE CASACA: UMA PALAVRA SOBRE O TEATRO DE MACHADO DE ASSIS

*Isabel Cristina Alvares de Souza**

RESUMO

Este artigo contém a primeira parte do estudo da comédia *Os Deuses de Casaca*, de Machado de Assis, partindo de algumas explicações sobre os eventos que cercaram sua composição e encenação, o envolvimento do autor com a arte teatral e a ação da peça, às quais seguem-se as análises do prefácio (escrito pelo autor para a publicação da obra) e do título, visando à demonstração de como os traços marcantes da personalidade literária do prosador encontram-se esboçados nas obras da sua juventude, compartilhando da tese já difundida de que a obra machadiana não conhece duas fases distintas mas o amadurecimento.

Palavras-chave: *Machado de Assis – teatro – obra engajada*

ABSTRACT

This article contains the first part of a study about Machado de Assis's comedy, *Os Deuses de Casaca*, beginning with some explanations about the events that rounded its composition and staging, about the author's involvement with the theatrical art and the plot of the play. The explanations are followed by the analyses of the author's preface (written for the publication of the work) and its title, aiming at the demonstration of how the marked traits of the prose writer's literary personality are sketched in his early works, sharing with the thesis already diffused according to which Machado's work doesn't know two different phases but maturity.

Key words: *Machado de Assis – theater – engaged work*

Em 10 de outubro de 1864 desabou sobre o Rio de Janeiro um dos maiores temporais de sua história. A capital do Império foi então o palco de uma cena aterradoradora, que só não a deixou reduzida a ruínas por ter sido breve. Ainda assim, seria lembrada durante muitos anos pelos seus coadjuvantes. O “desastre” foi um dos motivos para o adiamento da continuação das festas do casamento da herdeira do trono imperial, que, programadas para os dias 17 e 18 (as bodas haviam sido celebradas com pompa no dia 15), ficaram para a semana seguinte, realizando-se nos dias 24 e 25.

* Aluna do 4º ano de Letras das Faculdades Padre Anchieta e professora do ensino fundamental. Este trabalho é resultado do projeto de Iniciação Científica sobre Machado de Assis, desenvolvido sob orientação da Profa. Dra. Lúcia Granja, de acordo com o incentivo que a mantenedora da faculdade e os senhores diretor e coordenador de curso têm dado a essa faceta da formação dos alunos.

Enquanto os olhos dos súditos se voltavam para esse importante acontecimento envolvendo a cúpula do Império (a Princesa Isabel sucederia ao pai no trono, configurando um Terceiro Reinado que por essa época ninguém suspeitaria não se concretizar), outros eventos ficavam também suspensos devido ao terrível temporal, de menor repercussão, é certo, mas de importância considerável: os saraus lítero-musicais. Em um deles, na Rua da Quitanda n. 6, residência dos irmãos Joaquim e Manuel de Melo, seria representada por amadores a comédia *Os Deuses de Casaca*, de autoria de um dos freqüentadores da casa, Joaquim Maria Machado de Assis¹. Aos 25 anos, o futuro bem-sucedido prosador já se encontrava completamente envolvido pelo amor à pena e seu ofício: praticamente autodidata, valendo-se de poucas e irregulares oportunidades de aprendizado nas quais empenhara sua inteligência brilhante e seus esforços, revelava-se um espírito obstinado e metódico, imbuído de genuíno gosto, vocação e talento para as letras, atributos que iam sendo testados e aprimorados na tradução de textos franceses e na produção de autoria própria. Entre versos, crônicas, contos e crítica literária escritos por ele nessa época, incluíam-se também algumas comédias. Ciente da necessidade de estabelecer relações no meio literário e intelectual, e identificado com esse meio, Machado participava assiduamente dos saraus dos grêmios e sociedades literárias, nos quais recitava seus poemas, esforçando-se por ser contado entre os intelectuais. Esforço coroado de êxito, pois não decorreriam muitos anos até que seu nome atingisse merecidamente a altura almejada; já o gosto pelos encontros e associações foi uma constante em sua vida: na reclusão ao gabinete onde produzia, nas redações dos periódicos onde foi funcionário ou colaborador e também junto dos seus pares, Machado ia traçando seu caminho, testemunhando o amor às letras e prestando-lhes seu culto; Lúcia Miguel Pereira afirma que “ela [a literatura] e Carolina foram mesmo as suas únicas crenças” (PEREIRA, 1988: 209). O espírito associativo apontado e reiterado pela biógrafa culminaria na fundação da Academia Brasileira de Letras, presidida por Machado de Assis desde a sua sessão inaugural em junho de 1897 até a morte do escritor em 1908. Em plena maturidade pessoal e artística, Machado assistia finalmente à concretização de um sonho da juventude, período em que concentraremos nossa atenção.

Em seu folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* do dia 17 de outubro daquele remoto 1864, Machado assinalou que apenas tirariam proveito do “temporal único, assombroso, aterrador” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 21: 200) os vidraceiros, já que havia “cerca de duzentos mil vidros quebrados no Rio de Janeiro” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 21: 202), contando casas e lampiões da iluminação pública. Meses mais tarde, declararia no prefácio à comédia *Os Deuses de Casaca*, datado de 1º de janeiro de 1866, que o desastre lhe fora útil por ter

1 Machado era então cronista no *Diário do Rio de Janeiro*, onde registrou eventos e impressões que cercaram as bodas da princesa. Raimundo Magalhães Júnior comenta esses acontecimentos e a suspensão dos saraus no período que seguiu-se ao temporal (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 1: 158-159; 243-249).

ensejado a revisão da obra, que “relida e examinada, sofreu correções e acréscimos” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 28: 210)². Também ele tirava algum proveito ao temporal.

As festas na casa da Rua da Quitanda eram destinadas apenas a cavalheiros, o que justifica a ausência de damas nas peças ali encenadas, ausência aliás lamentada pelo autor de *Os Deuses de Casaca* no referido prefácio e na fala do Prólogo. Outra comédia, também carente de damas, foi escrita por Machado de Assis para aquela sociedade e representada em 22 de novembro de 1864: *Quase ministro*, uma sátira política sobre a composição dos ministérios. *Os Deuses de Casaca* jamais viria à cena naquele grêmio, que teve suas reuniões suspensas em fins daquele ano. Corrigida e acrescida, a peça foi representada em 28 de dezembro de 1865, no terceiro sarau da então recém-fundada Arcádia Fluminense³.

Publicada no início do ano seguinte, a comédia valeu ao autor um reconhecimento vindo de longe: em Portugal, o jovem jornalista e escritor Manuel Joaquim Pinheiro Chagas publicou no *Anuário do Arquivo Pitoresco* um artigo elogioso, em que reconhecia no brasileiro “uma individualidade e característica”⁴. A publicação da comédia traria a Machado outros dividendos naquele ano, desta vez mais palpáveis: mal remunerado e sobrecarregado no *Diário do Rio de Janeiro*, enquanto aspirava a um emprego burocrático, desfrutou de um pequeno favor no jornal, que consistiu na publicação gratuita por vários meses do anúncio da venda do folheto contendo sua peça, distribuído em diversos pontos do centro da cidade. Pinheiro Chagas receberia o tributo da gratidão de Machado sob a forma impressa ainda em 1866, quando este esteve praticamente sozinho na feitura do *Diário*: entre os diversos autores portugueses cujos trabalhos eram reproduzidos no afã de completarem-se as colunas da gazeta, figurava aquele que elevava o nosso jovem autor ao grau de “um dos vultos mais notáveis da literatura brasileira”⁵.

Se, pelo valor literário da comédia (que passaremos a analisar mais detidamente) e de outros dois escritos de Machado então conhecidos por Pinheiro Chagas, não se justifica o tão alto elogio tributado ao brasileiro, resta considerar a juventude de ambos, com toda a exaltação apaixonada que lhe é peculiar, e ler nessas palavras talvez um tanto precoces o prenúncio daquilo que o futuro confirmaria, admitindo-as sem qualquer risco de exagero.

2 As citações do prefácio e da comédia, das duas célebres cartas trocadas entre Machado e Quintino Bocaiúva e da “Advertência” redigida por Mário de Alencar quando da reunião das peças de Machado para publicação foram todas transcritas desse volume.

3 Fundada a 15 de setembro de 1865, a Arcádia Fluminense revivia a antiga Arcádia Brasileira, sociedade literária da qual Machado foi membro, tendo integrado seu quadro dirigente por dois anos a partir de agosto de 1861 na função de bibliotecário. Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 1: 152-153; 159.

4 Citado por Raimundo Magalhães Júnior, que relata a publicação do artigo de Pinheiro Chagas em Lisboa (março de 1866) e a transcrição do mesmo feita por Machado na *Semana Ilustrada* em 15 de abril do mesmo ano. Vários trechos desse artigo foram comentados pelo biógrafo no primeiro volume de sua obra, do qual nos utilizamos como fonte de consulta. Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 1: 159-161.

5 Citado por MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 1: 159-160.

A produção dramática de Machado de Assis, mais concentrada no início da década de 1860, é mais escassa do que se poderia esperar do então fértil cronista e posteriormente brilhante romancista, e muito menos conhecida do que sua prosa. As qualidades de um dramaturgo são testadas, sobretudo, no palco, e o jovem autor pode ter se sentido encorajado a trocar sistematicamente a cena pelo gabinete desde o célebre julgamento de duas de suas peças pelo amigo Quintino Bocaiúva⁶. Escrito sob encomenda para saraus literários, ou como um exercício de dramaturgia que talvez tenha sido logo abandonado justamente pela falta (ou pela necessidade) de aprovação pelo público, cujo gosto derivou rapidamente do chamado teatro literário, edificante, para espetáculos que não adotavam esses princípios, o fato é que o teatro de Machado de Assis não foi suficientemente submetido à prova da cena, ao que tudo indica menos por questões de qualidade do que de oportunidade, acabando por ceder espaço para as obras em outros gêneros⁷.

O perfil do genial prosador que Machado se revelaria acumula certamente os traços da juventude, que não podem ser desprezados. Esse período incluiu e foi marcado pelo notável interesse do escritor pelo gênero dramático: foi crítico de teatro, censor do Conservatório Dramático Brasileiro e esteve muito preocupado com a formação de um teatro nacional, a cujo serviço não negou sua pena. Por terem sido tão estreitos os seus laços com a arte teatral na juventude, atrai a atenção o fato de a dramaturgia, salvo poucas e “encomendadas” exceções, não ter encontrado um espaço privilegiado entre as atividades de sua maturidade⁸. Foge à proposta e à dimensão deste trabalho o levantamento das razões que o levaram efetivamente a abandonar o conselho de Quintino Bocaiúva: que a partir dos esboços, daquela “ginástica do estilo”, se atirasse à “grande pintura” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 28:18); de outra parte, propomo-nos a apontar no jovem dramaturgo Machado de Assis, a partir de uma de suas produções desse período, alguns indícios do estilo literário estampado nos romances e contos. Ao procedermos à análise da comédia *Os Deuses de Casaca*, procuraremos localizar os pontos em que a concepção que o autor tinha do gênero e a sua concreção se afinam, validando seus esforços e contribuições ao desenvolvimento da arte nacional desde as

6 Em 1863 foram publicadas pela Tipografia do *Diário do Rio de Janeiro* duas comédias de Machado de Assis, *O caminho da portae O protocolo*. Respondendo a uma carta-prefácio do autor na qual este comentava o fazer teatral, o amigo e também escritor Quintino Bocaiúva expôs seu julgamento sobre as peças: inapropriadas à cena. Machado, fiel à arte e a si mesmo, não hesitou em tornar pública essa apreciação, que acabaria se estendendo a todo o seu teatro já nas palavras do amigo Mário de Alencar, filho de José de Alencar, ao redigir a “Advertência” para a edição Garnier (1910) das peças por ele coligidas. Conforme nota 2, consultamos as referidas cartas e o texto de Mário de Alencar reproduzidos pela edição de 1946 das *Obras Completas de Machado de Assis* pela W. M. Jackson Inc. (v. 28: 7-20).

7 Em trabalho recente, João Roberto Faria analisa a atmosfera intelectual, literária e teatral na qual se inserem a dramaturgia de Machado de Assis e a de seus contemporâneos, considerando o julgamento de Quintino Bocaiúva sobre suas duas comédias excessivamente severo e injustamente estendido às outras, algumas das quais “passaram pela prova do palco com sucesso”. (FARIA, 2001: 119)

8 João Roberto Faria faz um breve inventário das razões que poderiam ter motivado o abandono da causa teatral por Machado, difíceis de precisar, mas que de qualquer forma encaminharam-no para a prosa e, com ela, para o elevado e merecido posto na literatura brasileira. (FARIA, 2001: 120)

primeiras iniciativas.

Nossa análise da obra deter-se-á no prefácio escrito a ela por ocasião de sua publicação, em seu título e finalmente no sentido alegórico que constitui a sátira do autor. Neste artigo, damos luz à primeira parte de nosso estudo, as análises do prefácio e do título da comédia, precedidas pela explicação de sua ação.

A ação

Expulsos do Olimpo, os antigos deuses passam a viver entre os homens e apegam-se por vários laços à existência mundana. Quando a ação da comédia tem início, já as deusas encontram-se humanizadas, cumprindo “divinamente” a terrena função social feminina de encantar as ruas e os salões, sem voz nem vez no tratamento de “assuntos sérios”, enquanto Cupido ainda tenta convencer os últimos resistentes a reunirem-se aos mortais, acenando-lhes com as vantagens reais de que desfrutarão nessa nova condição.

Em contrapartida, Júpiter, o maior entre os deuses, articula a reação das divindades visando à reconquista do Olimpo, porém seus esforços resultam vãos: um a um, os derradeiros deuses cedem aos apelos terrenos e apresentam sua decisão de viver entre os mortais, exercendo atividades seculares compatíveis com os atributos de sua natureza divina, infiltrados na política, na economia, no jornalismo, ou seja, em meios que lhes garantam distinção social e poder. Isolado em sua resistência e finalmente convencido pelos outros, Júpiter abraça a condição humana e, após breve reflexão, encontra uma atividade terrena condizente com sua vocação (sobre)natural para o exercício do poder supremo: será banqueiro.

O prefácio

Escrito para acompanhar o texto da comédia quando de sua publicação, o prefácio a *Os Deuses de Casaca* traz um breve histórico da obra e algumas idéias de seu criador a respeito do fazer artístico e teatral. De início, o autor chama a atenção para o caráter desambicioso de sua peça, o que não é difícil de constatar considerando-se o fim ao qual se destinava. Não que os saraus literários fossem destituídos de importância; o próprio Machado de Assis, animado pelo já apontado espírito associativo, era de opinião muito diversa a esse respeito⁹. Ocorre que a redação do prefácio foi posterior à representação da peça no sarau da Arcádia

9 Em crônica publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em 9 de janeiro de 1866, incluída nos *Dispersos de Machado de Assis* (MASSA, 1965), Machado reclamava da baixa temperatura em que se encontrava o movimento literário brasileiro, manifestando-se em apoio a iniciativas que o promovessem. Nesse sentido, reconhecia um alto valor na contribuição que poderia ser dada pela Arcádia Fluminense. Consultamos o trecho dessa crônica reproduzido por Raimundo Magalhães Júnior, no qual Machado apelava para que a nova sociedade não naufragasse, como acontecia, segundo ele, a “todas as coisas boas do nosso país” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 1: 164). Era, no entanto, causa perdida: Jean-Michel Massa aponta a terceira reunião da Arcádia como tendo sido a última (MASSA, 1971: 490). Sem ser tão definitivo, Raimundo Magalhães Júnior assinala que depois dos três saraus no Clube Fluminense “escassearam as notícias sobre as atividades da Arcádia” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 1: 163), entendendo como causa provável desse fato a guerra com o Paraguai, que desviava das letras e das artes a atenção da população.

Fluminense, e Machado pode ter destacado sua despretenção em relação a essa obra por simples e sincera modéstia aliada a uma lúcida autocrítica, ou porque, mesmo tendo passado pelo termômetro do grupo e encontrado boa acolhida, não se enganara a ponto de imaginar para ela um destino mais elevado – o palco. Com efeito, a peça não desagradou no salão, mas isso só não era garantia de sucesso no tablado. Havia a se considerar uma questão de forma, da qual o autor não passava ao largo. Escrita sob encomenda para o sarau literário da Rua da Quitanda, despretenhosa porém não descuidadamente, nada impediria o seu aproveitamento em outras circunstâncias, a não ser as suas próprias limitações (a ausência de damas, por exemplo). As características específicas do palco e do salão (incluem-se aqui os seus freqüentadores) parecem mesmo ter feito coexistirem dois tipos algo distintos de produção dramática, ambos experimentados por Machado. E não seria justamente ele, apreciador atuante do movimento teatral, que os não saberia distinguir. Assim, o esclarecedor prefácio redigido para acompanhar a impressão da comédia prevenia contra julgamentos injustos sem furtá-la aos cabíveis. A atestada despretenção resguardava a obra, sem significar falsa modéstia ou temor da crítica. De outra forma Machado não a teria entregue à impressão, mesmo tendo pesado na decisão a oportunidade de ampliar, ainda que modestamente, seus recursos financeiros. E se porventura caísse em mãos que a promovessem, o autor veria satisfeito a obra ultrapassar os horizontes de sua criação, o que não era absolutamente impossível. Naquela época, passada a onda da comédia realista, o teatro cômico musicado andava no gosto das platéias. Um gosto oscilante, embalado pela moda, que tornava o terreno propício às experiências (e à degeneração do gosto, conforme apontava a jovem intelectualidade). O balanço feito por Machado da atividade teatral em princípios de 1866 era desolador. A estética clássica sucumbira, sem que as reformas romântica e realista tivessem conseguido passar de modismos. Machado levantava então uma questão importante: o teatro nacional ainda não encontrara sua identidade, não estabelecera raízes sólidas. Daí resultava, por um lado, a possibilidade de experimentação, de aproveitamento do que cada escola trazia de bom, na eterna procura da perfeição artística na construção da arte nacional, e, por outro, a triste constatação de ainda não se ter encontrado esse caminho, da sujeição à arte importada, nem sempre modelada nos imprescindíveis princípios de bom gosto e moralidade. Machado era lúcido, crítico e humilde o bastante para não apresentar-se em posição diferente, para não abster-se da procura, para experimentar. Mas voltemos ao prefácio. Sobre a representação de sua comédia, o autor diz ter sido hábil, mas nada comenta sobre sua repercussão, avesso ao elogio de si mesmo¹⁰; modéstia certamente não lhe faltava, senso crítico sobejava: “Que ela ficasse completa, não ousa dizê-lo o autor; mas ao menos está consignada a sua boa vontade” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 28: 210). Boa vontade que o impeliu

10 Jean-Michel Massa conta que Machado recitou a tradução de um poema de Longfellow naquele terceiro sarau da Arcádia, porém “o sucesso da reunião repousou na sua peça *Os Deuses de Casaca*” (MASSA, 1971: 490)

ao difícil exercício de escrever uma comédia sem personagens femininas (tarefa que, como se sabe, assumiu também na feitura de *Quase ministro*). Na fala do Prólogo, o autor se justifica e lamenta:

“O poeta, apesar de cingir-se à poesia,
 Não fez entrar na peça as damas. Que porfia!
 Que luta sustentou em prol do sexo belo!
 Que alma na discussão! que valor! que desvelo!

Mas... era minoria. O contrário passou.
 Damas, sem vosso amparo a obra se acabou!”

(MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 28: 215)

Dessas palavras depreende-se que a ausência feminina não agradava ao autor (e tampouco aos espectadores) e que se àquela exigência submetera-se fora mesmo levado pelas circunstâncias. Dois fatos a esse respeito nos parecem dignos de observação: Raimundo Magalhães Júnior dedicou dois capítulos de seu primeiro volume da *Vida e Obra de Machado de Assis* (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981: 115-127; 213-227) ao tratamento da ligação afetiva entre Machado e a atriz portuguesa Gabriela Augusta da Cunha, por quem o jovem teria nutrido um amor platônico por pelo menos sete anos. O biógrafo sugere que Machado teria iniciado a carreira de dramaturgo sonhando “vir a ser representado por ela” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981: 127). Considerando essa afeição, afirma que em princípios de 1864 nosso escritor atravessava um momento difícil, pois a atriz tencionava regressar à pátria distante, motivo que o teria levado a publicar parceladamente no *Correio Mercantil* e no *Diário do Rio de Janeiro* os conhecidos *Versos a Corina*; com efeito, Gabriela da Cunha embarcou para Portugal após uma temporada em São Paulo, mas apenas no segundo semestre de 1865, ou seja, pouco antes da representação de *Os Deuses de Casaca* na Arcádia Fluminense. Aqui entra o segundo ponto em questão: escrita para o sarau da Rua da Quitanda e, em decorrência disso, carente de damas, o fato é que a comédia não foi ali encenada, o que, como vimos, deu oportunidade ao autor de revisá-la e ampliá-la. Por que, então, não aproveitou para incluir personagens femininas em sua peça? Teria feito a revisão às pressas, visando apenas à encenação pelos cavalheiros reunidos em dezembro de 1865, estando já Gabriela distante e portanto o autor destituído de esperanças de vê-la encenando-a algum dia? Teria se ocupado da revisão da obra no decurso daquele ano, com vagar? Nesse caso, e a considerar a possível influência de Gabriela sobre sua produção, por que não incluiu mulheres na comédia, uma vez que em fins de 1862, finalmente comovida pela constância de seu “apaixonado”, a atriz encenara em São Paulo *O Caminho da Porta*? Não seria essa alteração da estrutura da comédia a ampliação da possibilidade de vê-la encenada no palco? Teria o autor essa velada ambição, motivada quiçá por razões sentimentais, ou lhe falaria mais alto o senso de adequa-

ção do produto artístico ao fim ao qual se destinava? Teria ele, em razão disso, se preocupado em manter a forma original da peça consciente de sua destinação preferencial aos saraus, fossem restritos a cavalheiros, como os da Rua da Quitanda, ou podendo contar apenas com eles para a encenação na Arcádia? É possível, e o autor fornece uma pista que pode levar a essa conclusão quando, no prefácio, afirma que a peça foi representada no sarau da Arcádia Fluminense “pelos mesmos cavalheiros dos antigos saraus” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 28: 210). Mas também pode-se operar com o raciocínio inverso: apenas cavalheiros atuaram na representação por limitação imposta pelo texto (e deliberadamente conservada). Voltamos ao ponto de partida sem respostas definitivas, porém com algumas pistas. Como vimos, a exclusiva presença masculina nos saraus era regra à qual as peças neles representadas tinham de se submeter. E *Os Deuses de Casa-ca* havia sido escrita para um antigo sarau. No capítulo de sua obra biográfica dedicado às Arcádias, Raimundo Magalhães Júnior chama a atenção para a ordinária ausência de mulheres aos saraus lítero-musicais, sendo raras e dignas de nota as exceções (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 1: 152-165). Em 1865, entretanto, as reuniões da Arcádia Fluminense, com participação ativa de mulheres, vinham dar mostras da quebra dessa escrita; os costumes alteravam-se e a exceção principiava a tornar-se regra. Estava aberto um precedente, e Machado, contudo, não reivindicou a mudança para sua obra, por razões sentimentais, práticas ou de senso estético. Apostando na predominância desse último critério, vemos um aspecto a mais em que valorizá-la, e um testemunho da fina inteligência e da atividade cuidada de seu autor.

Refletindo sobre esses pontos e apoiando-nos em estudos sobre o movimento teatral no Brasil em meados do século XIX, especialmente os de João Roberto Faria, entendemos que se realmente Machado de Assis iniciou-se no gênero dramático movido por razões pessoais (ou passionais¹¹), nem por isso o tratou displicentemente, com descuido dos objetivos da arte em si, os quais tanto apregoava, especialmente ao exercer a crítica literária e teatral nos folhetins ou nos pareceres como censor do Conservatório. Ao contrário, no decurso de nossa dissertação, procuraremos demonstrar como além das questões particulares, ou ainda a partir delas, desde os escritos iniciais o autor revelou uma visão ampla e crítica do mundo e da época que o cercaram, aliada à construção cuidadosa de um ideal estético e ao respeito pela arte que poderia ser tomado sem exagero como

11 Ao comentar a ligação de Machado com Gabriela da Cunha, 18 anos mais velha do que ele, João Roberto Faria considera Raimundo Magalhães Jr. “imaginoso” ao lançar a “hipótese de um amor edipiano” (FARIA, 1993: 124-125) e prefere a interpretação dada à relação por Jean-Michel Massa: o gosto de Machado pelo teatro estendia-se também ao “contato com artistas e cantores” (MASSA, 1971: 245). A admiração de Machado por Gabriela nascera por conta de seus dotes artísticos e crescera com o convívio, sem passar de uma afeição filial. O estudioso francês admite que o papel da atriz tenha sido decisivo no início da carreira dramaturgica de Machado, mas descarta a possibilidade de que ela seja a Corina dos seus versos, cuja identidade, aliás, julga desnecessário esclarecer. Qualquer que tenha sido o teor da ligação de Machado com Gabriela, fica registrado o seu tributo à arte, pairando sempre acima das questões sentimentais.

veneração. Na composição de *Os Deuses de Casaca*, colocou a cultura adquirida a serviço do retrato do momento, estabelecendo paralelos, procurando concretizar em sua obra os objetivos do fazer artístico; prosseguia na busca do universal no individual, atento às instabilidades do mundo. O artista e o crítico de arte militavam assim sob a mesma bandeira, como desdobramentos do homem coerente e consciente da necessidade de aprimoramento. Tendencioso, firme em suas opiniões, Machado evitou sempre ser um inconseqüente panfletário, exercendo uma censura aguda e conscienciosa, compatível com suas idéias, sempre apuradas pelo estudo, pela observação e pelo exercício. Fiel a elas, não excedia os limites de uma honesta imparcialidade em relação aos artistas, julgando o que devia ser julgado, ou seja, as obras (entendendo-se por obra, em teatro, não apenas os textos mas também a interpretação dos atores e os recursos da encenação, especialmente após as inovações realistas). Prestigiava e recomendava o estudo: que se aliasse o talento à instrução e à reflexão a fim de aperfeiçoá-lo. E tinha o bom senso e a disposição para voltar a mira sobre si mesmo. Sendo um crítico, soube ser autocrítico. Manteve a estrutura original de *Os Deuses de Casaca*, sem damas, e isso pode significar portanto mais do que simples índice de uma revisão apressada, de uma encenação encomendada ou de uma desilusão amorosa. Há de ter sido a opção refletidamente adotada, contrária ao gosto (no que toca à satisfação dos sentidos) mas favorável à concretização do objetivo a que se propôs por intermédio da obra. É no que acreditamos: no homem cultor da arte, perspicaz o bastante para adaptar-se aos limites dos diversos gêneros literários que experimentou e às circunstâncias em que produziu, sem detrimento dos seus elevados intentos.

Prosseguindo o dramaturgo na apresentação de sua comédia, procurou proteger-se de qualquer interpretação errônea que se pudesse dar à evocação dos nobres deuses do Olimpo, e justificou a utilização dos versos alexandrinos, mais adequados aos personagens, lembrando que os então recentes *Versos a Corina*, escritos nessa medida, haviam tido boa acolhida, revelando seu gosto pessoal:

“Tem este verso alexandrino seus adversários, mesmo entre os homens de gosto, mas é de crer que venha a ser finalmente estimado e cultivado por todas as musas brasileiras e portuguesas.” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 28: 211)

Sobre as escolhas do autor, teceremos ainda algumas considerações. João Roberto Faria, em ampla pesquisa do movimento teatral no Rio de Janeiro no decênio 1855-1865, aponta a fundação em 1855 do Teatro Ginásio Dramático como fator decisivo na ruptura com o romantismo teatral (FARIA, 1993). Entrava em cena a comédia realista francesa. É preciso salientar a influência direta dos modelos franceses na produção dos artistas brasileiros, atingindo em cheio a jovem intelectualidade

ansiosa por transformações¹². Na França, a transição do teatro romântico para o realista passou pela *École du Bon Sens*, cujos limites foram os anos de 1843 (quando fracassou o drama romântico *Les Burgraves*, de Victor Hugo e teve calorosa acolhida a tragédia *Lucrèce*, de François Ponsard) e 1853 (morte do escritor Charles Reynaud, um dos pilares da renovação). Sob o lema do “bom senso”, os autores dessa fase recuperaram a tradição clássica francesa sem desprezarem de todo as conquistas românticas, permitindo-se “certo ecletismo e alguma conciliação em relação às formas teatrais” (FARIA, 1993: 7). A defesa dos valores éticos burgueses por meio de enredos sóbrios, versos alexandrinos e reaproveitamento de ambientes e personagens da Antigüidade clássica entrou em voga, e os artistas brasileiros não a ignoraram, em permanente contato que estavam com a evolução da arte teatral francesa. Se no Brasil não houve propriamente um período de transição similar ao francês, nem por isso deixou de haver o conhecimento desse retorno ao clássico. Em 1863, sem ter estabelecido raízes, a comédia realista francesa (que sucedera à *École*, rejeitando-lhe o retomado formalismo clássico, porém mantendo a defesa dos valores burgueses) já ia por aqui declinando de seu auge. O vaivém dos moldes (e da moda) fazia seus heróis, náufragos e sobreviventes. Machado ainda se esforçava entre os últimos, empenhado na criação da arte nacional, ele mesmo já há algum tempo protestando ecletismo:

“Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo. 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 frágil com que a comédia nos fala ao espírito.” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 30: 160)

Não estranha, portanto, que tenha escrito com aparente atraso uma comédia de filiação clássica: distinção de gêneros, manutenção das unidades, utilização de versos alexandrinos, aparição de personagens mitológicos. E certamente não o fez ao acaso, pois que ele mesmo, ao concluir o prefácio da obra, afirmou procurar “empregar nos seus trabalhos a consciência e a meditação.” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 28: 211).

A escolha do gênero cômico é facilmente justificável: era mais adequado ao fim de entreter os convivas num sarau literário e vinha de encontro ao tema abordado, acusando no jovem autor a perspicácia na conjugação da forma ao conteúdo e da obra à destinação; em crônica de 4 de abril de 1865 no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado comentou o desenvolvimento do gosto pelas representações feitas por amadores em ambientes particulares e a adequação da comédia àquele tipo de evento:

12 Machado absorveu essas influências, observáveis em sua obra desse período e logo apontadas por Quintino Bocaiúva que, na apreciação anteriormente referida de duas de suas comédias, afirmou serem “modeladas ao gosto dos provérbios franceses” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 28: 18). Para uma melhor compreensão da filiação da obra dramática de Machado consulte-se FARIA, 2001: 107-120.

“O que nos parece é que aí [nas representações particulares] não se deve sair do domínio da comédia e do provérbio. As paixões e as tempestades da vida não divertem o espírito; e o que se quer, nesse caso, é dar ao espírito um pasto de nova espécie, ligeiro, suave, delicado.” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 21: 382)

Da mesma forma não surpreende a escolha dos personagens: Machado lia muito, desde os tenros anos, e, mercê do cabedal adquirido, viria a ser magistral na arte das citações, característica que aprimorou e manteve sempre, como um de seus marcantes traços estilísticos; era, pois, muito natural que se sentisse à vontade para tomar de empréstimo aqueles mitos da cultura universal, numa época de revalorização dos mesmos e desta vez como protagonistas, mas sempre com a devida e proclamada reverência: “O autor não quis zombar dos deuses, não quis fazer rir os espectadores à custa dos antigos habitantes do Olimpo” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 28: 211). Ao contrário, a “crítica anódina”, a “sátira inocente” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 28: 211) diziam respeito àquele momento histórico brasileiro, com suas implicações morais, políticas, econômicas, sociais etc., como procuraremos demonstrar. Nos seus *exercícios* dramáticos, Machado valeu-se, dentro do possível, da liberdade; se na França o retorno à Antiguidade servira como uma das vias de tratamento de questões da atualidade, podia servir em qualquer lugar onde o artista habilidoso lograsse estabelecer esse diálogo. Exatamente o que fez Machado, cuja inventividade a essa altura alcançava reconhecimento, como por exemplo o de Manuel Antônio Major ao referir-se à diversidade de temas e de tons surgidos de sua pena em *Crisálidas* (coletânea de poemas publicada em 1864), afirmando numa coluna da *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários* de 1º de novembro de 1864 que a escola do poeta era “a feitura do gênio”¹³, que sua musa era livre. Se o tema mitológico evocado em *Os Deuses de Casaca* e os aspectos formais da comédia não trazem em si marcas de originalidade, por outro lado a liberdade e o bom gosto, aliados à habilidade, à capacidade de invenção e ao agudo senso da realidade permitiram a construção de uma obra alegórica na qual podemos enxergar o desenho do mundo e da época que cercaram sua composição, apontando o engajamento do autor ao seu tempo e a argúcia de sua visão; condenada ao gabinete, como ademais toda a escassa obra dramática do autor, *Os Deuses de Casaca* pode no entanto ser tomada como obra de referência de uma época e como produto da personalidade literária do autor em ascensão, cuja maturidade confirmaria e ainda levaria adiante tudo o que se prenunciava até então.

13 Citado por MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 1: 313.

O título¹⁴

A atribuição aos deuses de características humanas – físicas, mentais, emocionais etc. – não constitui originalidade na comédia de Machado de Assis. Contrariando a narrativa da gênese humana contida no Antigo Testamento, na qual consta ter o perfeito Deus criado o homem à sua imagem e semelhança, levanta-se o fato incontestável de que a imperfeita humanidade através dos séculos é que tem *criado* deuses à *sua* imagem e semelhança: belicosos, vingativos, ciumentos, e, para não ficarmos apenas no pólo negativo, generosos, pacíficos, amorosos, enfim, como os mortais (exceto pelo atributo da imortalidade), capazes de seguir impulsos nobres tanto quanto mesquinhos, constituídos por um complexo tecido *humano* no qual se entrelaçam o Bem e o Mal; a concepção estritamente maniqueísta do mundo e dos seres evolui para o relativismo ditado por circunstâncias e interesses, aos quais até mesmo as divindades se submetem. É nesse enquadramento que elas são tomadas e postas em cena por Machado.

Ao vestir os deuses de casaca no título de sua comédia, pode parecer a princípio que o autor apenas estaria reforçando as características humanas das divindades ao acrescentar-lhes um acessório, que na verdade revelar-se-ia bem significativo dentro da sua construção alegórica. O rebaixamento dos deuses à condição humana (recordemos que não teve a intenção de zombar deles) sugere, na contramão, a divinização da humanidade ou, antes, a revelação crítica e irônica da pretensão de uma parcela dela, melhor dizendo, de uma classe que se investe de poder e dignidade divinos e coloca-se acima do comum dos mortais, conduzindo seu destino. E mais: não é necessário *ser*, basta *parecer* o suficiente para convencer. Como elemento de vestuário, acessório, e, portanto, não inerente àquele que a enverga, a casaca pode contribuir na composição de uma *aparência* não necessariamente condizente com a *essência*¹⁵. Constitui-se aí uma pista para a compreensão dessa contramão da alegoria: já não são os deuses que tornam-se homens e vestem casaca, mas os encasacados (antigos e novos) que se fazem deuses, de forma que a figura não reside na aparência, mas na essência, ou, em outras palavras, a casaca é casaca mesmo, sinal de humanidade, a divindade é que é falsa. Resta considerar a que classe referiu-se o autor sob o símbolo da casaca.

A sociedade brasileira do século XIX, cujo supra-sumo era a fluminense¹⁶,

14 Comentando as reuniões da Arcádia Fluminense, às quais os cavalheiros deveriam assistir de preferência sem casaca, Jean-Michel Massa assinala que em função disso o título da comédia adquire certa particularidade (MASSA, 1971: 487-490). A dimensão de seu trabalho não lhe permitiu aprofundar-se em minúcias desse tipo, e a afirmação não foi desenvolvida. Tomaremos em nossa análise uma outra direção, levando em consideração o fato de ter sido a peça escrita em 1864 para o grêmio da Rua da Quitanda (não consta que o título tenha sido alterado) e a reflexão a que o mesmo título nos conduziu.

15 No Estudo Crítico constante da *Obra Completa de Machado de Assis* editada pela Nova Aguilar (1992, v. 1), Afrânio Coutinho (pp. 52-54) apresenta a temática machadiana, e, ao incluir a temática social, comenta a habilidade do escritor em retratar seu tempo e sua cidade, dando a devida atenção a vestuário e adornos por compreender “quanto o hábito faz o monge” numa sociedade que assimila ou exclui o indivíduo de acordo com a avaliação de seu aparato exterior.

16 A cidade do Rio de Janeiro, promovida a capital da colônia em 1763, substituindo Salvador, somente começou a distinguir-se realmente de outros centros urbanos brasileiros a partir de 1808, ao tornar-se sede da Monarquia portuguesa. Alteravam-se a paisagem, os costumes, os valores...

soufreu um processo de *europização*; via Portugal, chegavam ao Brasil influências inglesas e sobretudo francesas. Durante o Segundo Reinado, o progresso dos transportes encurtou ainda mais as distâncias entre o Brasil e a Europa; eram constantes as viagens dos filhos dos membros das classes abastadas ao Velho Mundo; tornou-se *chic* falar francês. As artes em geral, e as letras em particular, a moda, os novos hábitos de vida social, estavam impregnados pelo gosto francês. A vida na Corte era então “uma cópia brilhante da Corte de Napoleão III” (CASTRO, s.d., v. 1: 272) de França. As ruas iam ganhando mais movimento e, entre os transeuntes, eram sinais de distinção nas mulheres o uso de chapéus e o trazerem as mãos sempre ocupadas, enquanto os homens distinguiam-se pelo uso de sobrecasaca e colete, chapéu ou cartola. Sob o clima tropical do Rio de Janeiro, trajar casaca constituía, pois, um hábito importado, como aliás tantos outros, um signo social, distintivo da nascente classe burguesa urbana desejosa de afirmação, procurando alcançá-la por meio do revestimento de aparências aristocráticas segundo os moldes europeus¹⁷. Embora o pilar econômico do Brasil fosse a agricultura (assentada sobre obsoletas relações de trabalho), durante o século XIX assistiu-se à passagem do domínio da aristocracia rural para a burguesia, repetindo-se o fenômeno (também observado em outros lugares) da utilização do dinheiro na aquisição de um *status* não garantido pelo nascimento. Citando Astrojildo Pereira, Afrânio Coutinho reafirma o engajamento histórico de Machado, refletido numa obra que capta e analisa criticamente o Brasil em sua evolução política e social (MACHADO DE ASSIS, OC, 1992: 35). Nessa esteira, poderíamos sugerir um paralelo entre deuses e casaca, aristocracia e burguesia emergente, nascimento e enriquecimento, sociedade estamental e sociedade de classes, representando-se na comédia o trânsito do poder e o empenho em assegurá-lo (esforço de autopreservação para uns, de ascensão para outros); de qualquer forma, mesmo alterando-se seus fundamentos, haveria uma elite minoritária a exercê-lo, detentora da terra, dos instrumentos de controle, do capital, sendo a substituição das vestimentas etéreas usadas no Olimpo pelas casacas seculares apenas um dos símbolos do moderno movimento entre antigos e novos deuses¹⁸, sempre condutores arbitrários do destino e até das aspirações do povo, sempre falsos porque passíveis de queda conforme as oscila-

17 No artigo **Teoremas e cataplasmas no Brasil monárquico – o caso da medicina social**, Maria Helena Souza Patto, segundo idéias já clássicas da historiografia brasileira, analisa como a vinda da Corte portuguesa para o Brasil em 1808 acendeu e disseminou o desejo de recriar a Europa nos trópicos, assentando-se a partir daí “as bases para o descompasso entre a realidade nua do atraso e da barbárie das relações sociais de produção locais e a pretensão aristocrática e europeizante que percorrerá todo o século XIX brasileiro. Essa imitação sem crítica de tudo quanto fosse europeu encontrou manifestação mais evidente no uso de roupas, quase sempre espessas e escuras, inadequadas ao clima tropical, e de sapatos de linho ou seda que, segundo Debret, se desfaziam na aspereza das calçadas de granito.” (PATTO, 1996: 183)

18 Com acentuado sucesso dos antigos em fazerem-se novos e vice-versa, como observa Maria Helena Souza Patto: “a crise do patriarcado rural e o desenvolvimento urbano são bem menores do que Gilberto Freyre faz crer em *Sobrados e mucambos*. Mesmo no fim do Império, o bacharel, tão valorizado por Freyre como elemento inovador, freqüentemente representa o fazendeiro, quando não se transforma ele próprio em proprietário rural.” (PATTO, 1996: 186)

ções do momento. E como não há deuses sem adoradores, torna-se fundamental a composição de uma aura divina a distingui-los, quanto mais elevada e fora de alcance (em termos capitalistas leia-se “cara”), mais reconhecida e almejada. Machado atualiza o mito e apresenta ironicamente os deuses modernos, destacando a função civil da vestimenta masculina, definidora de *status*¹⁹. Reduzidos crítica e ironicamente ao símbolo da casaca estão os homens da prepotente classe dominante e os arrivistas que aspiram ao ingresso em suas fileiras, correndo atrás de aparências numa operação consciente e calculada.

Descrevendo a moda do século XIX em sua ligação com o antagonismo dos sexos e a divisão da sociedade em classes, Gilda de Mello e Souza sintetiza historicamente o fenômeno como tradutor simultâneo da necessidade de adorno e do desejo de distinção social (SOUZA, 1987). A moda atingiu os oitocentos como componente reforçador do antagonismo, a elaboração do traje feminino opondo-se ao despojamento gradativo do masculino, simplificado até chegar ao uniforme identificador burguês: casaca²⁰, versão francesa do *riding-coat* inglês, calças e cartola. Composto com o asseio (sinal de não empenhar-se o portador em qualquer trabalho manual), a sobriedade do traje masculino atendia ao destaque pretendido para a inteligência, para o valor pessoal, numa época em que o advento da sociedade de classes acenava com o princípio de igualdade de direitos e alimentava ideais de mobilidade e ascensão. Nesse esforço, cooperavam o encanto feminino e a determinação masculina, valendo-se os homens do “ar de competência” decorrente “da austeridade grave da sobrecasaca preta” (SOUZA, 1987: 83), assim como as mulheres se valiam de seu poder de sedução, tendo seus atrativos meio velados e meio revelados por trajes exuberantes.

Principal determinante da posição na estrutura social brasileira durante o século XIX, a posse da riqueza revelava-se nos centros urbanos por meio de símbolos, sendo um deles a vestimenta, merecedora de especial atenção e logo objeto de desejo e imitação. Na falta da nobreza de origem, ditar e vestir a última moda tornou-se recurso para a ostentação da riqueza, um demarcador de *status*. Sob o império das aparências, bem-nascidos, novos ricos, oportunistas e aspirantes seriam confundidos desde que não se atentasse às sutilezas a distingui-los; em última análise,

19 O assunto é tratado no artigo **Macedo, Alencar, Machado e as roupas** (SOUZA, 1995). Em relação a Machado, a estudiosa mostra como o romancista se detém preferencialmente na vestimenta masculina e distingue-a da feminina em sua função: a roupa do homem compõe-lhe a “alma exterior”, instaura uma identidade social, enquanto que para a mulher é auxiliar no jogo erótico. A autora destaca a percepção inteligente de Machado e a forma sutil e elaborada como tratou da questão, atirando farpas à sociedade. Em *Os Deuses de Casaca* essa distinção de papéis é observável: as deusas humanizadas serão o encanto dos salões e passeios e somente os deuses se envolverão com os temas e decisões graves da existência.

20 Numa das acepções de casaca, vocábulo de origem francesa, registra-se: Burguês asseado, bem-posto. (Cf. *MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa* São Paulo: Melhoramentos, 1998, p. 446). A relação estreita e simbólica entre casaca e burguesia patenteia-se ainda na denominação das peças teatrais francesas identificadas com essa classe em sua temática, feitas para o seu entretenimento moralizante, os “dramas de casaca”. Cf. Décio de Almeida Prado. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972, citado por FARIA, 2001: 104.

todos se debatiam pelo poder e pelos privilégios dele decorrentes, vestindo o figurino adequado ao papel pretendido no teatro social, parte deles repetindo o texto a favor da sociedade moderna, liberal, democrática, igualitária, que de fato não acreditavam nem desejavam, mas que garantia a manipulação do coro dos adoradores.

E assim, transfigurada pelo artista ou passada pelo crivo do cronista, desponta reelaborada a realidade, com a assinatura de um estilo inconfundível. Em artigo de rodapé publicado pelo *Diário do Rio de Janeiro* em 12 de junho de 1864, num dos textos da série “Ao Acaso”, Machado criticou severamente o senador baiano Francisco Gonçalves Martins²¹, que proferira um discurso na tribuna e corrigira um excesso, emendando sua opinião, antes de fazê-lo publicar. Machado foi irônico e contundente:

“Este meio de corrigir – alterando ou suprimindo – é muito do uso de alguns oradores. Será útil que a civilização acabe com esse uso de andar de jaqueta diante dos contemporâneos e aparecer de casaca diante da posteridade.” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 21: 12)

A relação entre a vestimenta e o caráter de seriedade, solenidade e distinção que ao seu uso se atribui é óbvia, não escapando à ironia do autor o emprego do artifício a mascarar a realidade. Por extensão, ele ainda dá a conhecer o grande valor que reconhecia na palavra impressa e o compromisso com a verdade de que não poderia prescindir. E foi dela que se valeu naquele ano de 1864, quando estavam especialmente sob sua mira as questões políticas: da palavra impressa e da palavra proferida *inofensivamente* em saraus literários, “entre uma variação de piano e o serviço de chá” (MACHADO DE ASSIS, OC, 1946, v. 28: 210). Machado não poupou críticas e nem temeu os poderosos. Não constituirá surpresa, portanto, percebermos figurarem n’*Os Deuses de Casaca* representantes de diversos segmentos que desfrutavam de privilégios de toda ordem na sociedade brasileira do século XIX, em especial aqueles envolvidos nos meandros da política.

Na comédia de Machado, mais do que sinal de humanidade, a casaca será distintiva dos favorecidos na organização social, dos homens que, como no mito edênico, quiseram ser “como deuses”. Mas aquele era um mundo ideal, irrepreensível, onde a pretensão foi punida com a expulsão do Paraíso, enquanto o mundo que Machado recria alegoricamente é real, repleto de injustiças e de incoerências, no qual, se a regra é “o hábito faz o monge”, a receita de sucesso consiste em forjar e manter as aparências conforme as convenções. Certamente Machado não zombou dos deuses. Zombou, se assim se puder dizer, dessa pretensão humana, criticou por via irônica a minoria privilegiada, a classe dominante, com sua prepotência e hipocrisia, sua descarada utilização em proveito próprio dos instru-

21 Barão e Visconde de São Lourenço (1807-1872), um dos alvos das críticas de Machado durante o ano de 1864, especialmente por ter afirmado na tribuna do Senado a incompatibilidade da atividade intelectual com a política. Cf. BROCA, 1983: 70-71.

mentos que deveriam ser empregados para o bem da coletividade. Não apontou saídas, ou porque não as vislumbresse, quem sabe a essa altura já um tanto descrente dos homens, ou porque entendesse que um primeiro momento seria o de conscientização, de chamar a atenção para as falhas da sociedade com intenção moralizadora (de acordo com o propósito realista da arte utilitária, o qual abraçara prontamente). Não se furto, de qualquer forma, ao papel civilizador que entendia ser o de todos os que tomassem da pena, traduzindo e desnudando a realidade por meio da arte, revelando numa inofensiva comédia de salão os artifícios das relações sociais, políticas, econômicas, sem temor de sofrer represálias. Encenada ou lida, *Os Deuses de Casaca* revela um jovem autor comprometido com as questões de seu tempo, atento, criativo, de larga visão.

O estudo da comédia de Machado de Assis continua como extensão de nossa pesquisa científica e volta a aparecer em outro artigo no qual será analisada a alegoria construída pelo autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, J. M. Machado de. (1992). *Obra Completa*. 3 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

_____. (1946). *Obras Completas*. 31 v. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc.

BROCA, Brito. (1983). *Machado de Assis e a política (mais outros estudos)*. São Paulo: Polis (Série Obras reunidas de Brito Broca, 14).

CASTRO, Therezinha de. (s.d.). *História da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Record.

FARIA, João Roberto. (2001). *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP (Coleção Textos, 15).

_____. (1993). *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP (Estudos).

GLEDSON, John. (1986). *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra.