
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

MACHADO, ESPECTADOR DE ALENCAR:

A CENA INTERDISCURSIVA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Valéria Rosito (FAETEC)

RESUMO: Essas anotações se debruçam sobre a peça alencariana “O que é o casamento?”, de 1861, e prosa ficcional de Machado de Assis, em seu conto “Curiosidade”, de 1879. A “precipitação conteudística” que Peter Szondi nomeia é própria da síntese historicamente condicionada das contradições de um tempo. Discutimos a contribuição de Machado para este fim, com o refinamento de sua prosa ficcional, a antecipação de tendências claramente modernas relativas ao trânsito do sujeito-fetichista, a forte negociação com o público leitor/espectador e a superação concreta e interdiscursiva da dramaturgia sua contemporânea, na qual José de Alencar ocupava lugar de destaque.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro no século XIX; José de Alencar; Machado de Assis; interdiscursividade.

INTRODUÇÃO

Antes mesmo de assinar suas próprias peças, Machado de Assis já se inseria no âmbito teatral, sendo este seu objeto de apreciação, crítica e censura no período inicial de sua formação, especialmente até meados dos anos 60 do século XIX. Ainda que efêmera, sua atuação como crítico foi especialmente significativa ao apontar para sintomas de crise na arte dramática brasileira e nos costumes, além de prestar valioso testemunho sobre o apogeu e declínio do II Reinado (FARIA 2004: 299). Primeiramente, e contrariando o entendimento dominante hoje, gostaríamos de pensar o momento ora circunscrito como o de inseminação da dramaturgia e do teatro modernos no Brasil. Para tal propósito, levamos em conta [1] o entrelaçamento entre as escolas romântica e realista, especialmente no que diz respeito aos novos padrões de encenação e na formação do público espectador; [2] a emergência de um círculo de dramaturgos brasileiros, que passa a tensionar a produção francesa hegemônica na Corte carioca, sobretudo a partir de 1860, ano também em que o jovem Machado aceita o convite de Bocaiúva para trabalhar no *Diário do Rio de Janeiro*; [3] o concurso

entre o desejo de reforma estética e o de cunhagem de uma identidade nacional, ainda que edificante, moralizadora e burguesa.

Antonio Candido (1993: 1.23) sustenta a necessidade do tripé produtor/receptor/linguagem para que se possa delinear um sistema literário. Na esteira de Candido, identificamos que a crise no teatro brasileiro de meados do século XIX nos dá mostras contundentes de influxos discursivos dos mais diversos. As vozes mais pronunciadas no jornalismo carioca, como Alencar, Quintino Bocaiúva e, um pouco mais tarde, Machado de Assis, são aquelas que terão trânsito intenso pela prosa ficcional, pela crítica teatral e pela própria dramaturgia. No caso a ser examinado, nossa disposição é de investigar como a apropriação interdiscursiva, em 1879, no conto “Curiosidade” da peça alencariana “O que é o casamento?”, de 1861, caracteriza este Machado como interlocutor ativo num círculo condizente com a noção de “sistema”, dialogando com a tradição e, simultaneamente, desestruturando o mesmo sistema, superando na síntese histórica e na sua expressão estética a matéria conteudística adventícia das questões de seu tempo.

Mais próximos do *corpus* ora delimitado, observaremos como num lapso de 18 (dezoito) anos entre a publicação da peça de Alencar e o conto de Machado que a canibaliza, encontramos um espaço estético na prosa ficcional deste último digno de figurar como inauguração de uma cinética própria da modernidade, ainda não formulada por seu antecessor no discurso propriamente dramático. A ‘canibalização’ a que nos referimos não nos parece se restringir a “uma mescla de gêneros” (CALZAVARA 2008: 3), mas, ao invés, inaugurar um espaço onde os “daguerreótipos ou espelhos sociais”, pelas quais ansiava a inteligência literária, se formalizam através de um exercício exaustivo de montagem, na composição de personagens e situações cênicas enfocadas. Portanto, entendemos que, embora o Machado crítico não poupe elogios à consecução final, por Alencar, de resultados estéticos e “civilizatórios” no teatro, a criação de novos padrões de linguagem dramática se dá não exatamente nos moldes ostentados à época, talvez nem mesmo pelo Machado dramaturgo, mas em sua prosa ficcional de quase duas décadas mais tarde.

Metodologicamente, as considerações de Peter Szondi em *Teoria do drama moderno*, ancoradas no movimento dialético entre “os enunciados da forma” e “os enunciados do conteúdo” nos são férteis para a análise de tais tensões entre o material em tela. A síntese histórica que o crítico nomeia de “conteúdo precipitado” (SZONDI 2001: 25) nos ajuda a testar nossa hipótese sobre o movimento reflexivo na prosa machadiana em relação a seus mestres e pares. Procederemos à análise da peça alencariana e do conto machadiano, enfocando a temática que gira em torno da *preservação do casamento* enquanto instituição burguesa e baluarte da noção de pátria e o *papel do teatro* como instrumento pedagógico para tais fins. Em conjunto, traremos a análise propriamente estética da peça para, finalmente, chegarmos ao tratamento dispensado por Machado ao tema em seu conto, através de sua formulação sintética e historicamente condicionada dos modelos dramáticos em via de superação. Em outras palavras, sublinharemos a mediação via prosa ficcional do advento do drama moderno, o qual, segundo tese de Szondi, ostentaria elementos épicos próprios da

clivagem flagrante entre sujeito o objeto em forte aceleração desde a época renascentista (SZONDI 2001 : 14).

O CASAMENTO E O TEATRO NO VAPOR E NA ELETRICIDADE

Se eu disser que a vida é um meteoro o leitor pensará que vou escrever uma coluna de filosofia, e eu vou somente noticiar-lhe o Meteoro, um jornal de oito páginas, que inscreve no programa: “O Meteoro não tem pretensões à duração”. Bastam essas quatro palavras para ver que é jornal de espírito e senso. Geralmente, cada folha que aparece promete, pelo menos, três séculos e meio de existência, e uma regularidade cronométrica. O Meteoro nem promete durar nem aparecer em dias certos. Virá quando puder vir. Machado de Assis. *História de Quinze Dias*, 1877.

Da segunda metade do século XIX ao último quartel do mesmo século, caem por terra os empecilhos à expansão do capital, ainda presentes no Brasil com o modelo escravocrata de produção. Como já desenhado por John Gledson (1991: 86-88;94), Machado é contemporâneo da promulgação das leis do Ventre Livre, dos Sexagenários, da Guerra de Canudos e da Proclamação da República, além de participar ativamente da efervescência da Corte carioca como ficcionista, crítico, censor e dramaturgo. Alencar, no entanto, já endereça a velocidade das mudanças em curso no apogeu do Segundo Reinado, quando escreve “O que é o casamento?”, defendendo modelos conservadores de relações, ancorados na preservação da família e nas funções de gênero em atividade na sociedade e no casamento.

A peça é constituída por quatro atos eivados das convenções dramáticas relativas ao decoro e à seqüência clássica de apresentação das personagens, complicação, clímax e desfecho. Primeiramente, um casal (Isabel e Miranda) expressa a atmosfera conjugal ideal, abalada pela formação de um triângulo com a entrada complicadora de Henrique, jovem sobrinho de Miranda. Apaixonado pela tia, que repudia a paixão, mas não pode revelá-la ao marido, acaba sendo vítima da indiferença e dos mal-tratos subseqüentes deste, que testemunha a saída, pela janela, de um “vulto” masculino - na verdade, o jovem Henrique, em visita tardia para um “último adeus”. A ação prossegue com a constituição de um novo casal, formado pelo próprio Henrique e a prima mais nova de Isabel, Clarinha. As queixas de Clarinha quanto ao interesse maior do marido pela caça do que por ela vêm ratificar a discussão dos papéis de gênero dentro da instituição do casamento e, adicionalmente no enredo, agravar as complicações relativas à relação conjugal entre Miranda e Isabel. Sales, o bobo usado por Clarinha para provocar ciúmes em Henrique, é, ao mesmo tempo, a figura sobre quem pesam as suspeitas de Miranda.

É curioso observar que as complicações apresentadas em Alencar à instituição burguesa do casamento ainda se manifestam de forma externa às mudanças socioeconômicas em decurso, produzidas por equívocos decalcados no repertório shakespeariano: um lenço que cai, um bilhete plantado por uma menina inexperiente para

provocar ciúmes no marido; Alencar pode muito bem ter dado voz à insatisfação com os rumos da estética teatral no Brasil e o reconhecimento do fracasso da primeira geração romântica nesse sentido, como aponta Faria (2001: 303), mas preserva, simultaneamente, soluções de enredo, construção de personagens e desenlaces bastante afeitos ao tempo mítico e a-histórico; ainda que convivam com personagens femininas mais arrojadas (Clarinha, por exemplo), suas heroínas virtuosas (Isabel) não somente morrem por amor, mas são igualmente *salvas* da morte física pelo amor a elas restituído; as transformações socioeconômicas e nos costumes, como já apontado, são objeto de *referência discursiva* e não de *encenação dramática*. Atenemos ainda que o conflito entre o conservadorismo burguês e o discurso sobre as mudanças históricas em suas instituições é realizada pela quase totalidade de suas personagens, que se alternam com *raisonneurs*. É nas longas falas de Siqueira, Miranda, Isabel, e, mais ao final, também de Henrique e Clarinha que a totalidade ideológica se dispõe harmonicamente ante o espectador, distraído ainda com as aparentes oposições entre: [1] o casal mais novo e o casal mais velho; e [2] o marido que se acha traído e a mulher pura, que, justamente pela exacerbação de sua virtude, não pode defender-se contra as suspeitas do marido. Na seqüência abaixo, Miranda, embora já amargurado pelo julgamento equivocado acerca de Isabel, ratifica o elogio ao casamento, ao trabalho “nobre”, distinto do “mercenário”, num trabalho de doutrinação do jovem Henrique:

MIRANDA - Na tua idade, casado com uma bonita moça, tão prendada pela natureza, como pela fina educação que recebeu; possuidor de uma abastança que te poupa a humilhação do serviço mercenário; sem entorpecer os nobres estímulos do trabalho; amado pelos teus, estimado por todos, que te falta para ser feliz, Henrique? (ALENCAR, ato II, cena XII)

De forma análoga, duas cenas antes, Isabel também se ocupa de Clarinha no que diz respeito à definição da posição social da mulher na relação conjugal e na relação maternal, *status* este de natureza altamente compensatória e reprodutiva:

ISABEL - Foi por esta razão, que eu te perguntei se amavas teu marido.

CLARINHA - Quem o sabe melhor do que tu?

ISABEL - Não me compreendeste. Não te perguntei se amavas Henrique; porém, se amavas teu marido. Parece-te uma extravagância, não é assim?

CLARINHA - Deveras não te entendo.

ISABEL - Como amamos nós o homem que escolhemos e com quem nos casamos? Como moças que não conhecem o mundo, e apenas sabem da vida os sonhos doirados. É um bonito romance que fazemos, todo cheio de emoções, de sorrisos, e de flores. Foi assim que eu amei Augusto e que tu amaste Henrique.

[...]

ISABEL - Eu?... Oh! não o digas a ninguém! Senti os desenganos das minhas mais doces esperanças, senti morto o meu primeiro amor, e tive medo que uma afeição estranha se insinuasse em meu coração. Via fugir a pouco e pouco

esse amor de que tinha vivido tanto tempo e ao qual dedicara toda a minha existência. Achava-me tão só no mundo, longe da família que eu tinha deixado, e mais longe da nova família que eu ainda não sabia compreender. Era um deserto, em que minha alma vagava sem abrigo. Oh! nunca sofras, tu, Clarinha, o que eu sofri!... Mas Deus salvou-me. Amei meu marido.

CLARINHA - Como?

ISABEL - Amando minha filha. Refugiei-me nessa afeição. Aí encontrei de novo o homem que eu tinha amado. (ALENCAR, ato II, cena X)

Anote-se a clareza com que a reprodução do *status quo* é inequívoca na fala de Isabel. Seu entusiasmo com a maternidade garante sua salvação moral e física e justifica a manutenção do casamento de fachada. Destaquemos também que a atuação na vida pública se dá numa linha de continuidade com os moldes familiares de pertencimento. A continuação da cena na qual estão presentes Miranda e Henrique, parcialmente transcrita acima, não deixa dúvidas a este respeito:

HENRIQUE - Não vivemos unicamente para a família; o espírito carece de uma ocupação.

MIRANDA - Decerto; devemo-nos todos à pátria e à humanidade. Mas, acredita-me, a primeira ocupação e a mais séria do homem é a sua felicidade doméstica. Não há neste mundo mais sagrado sacerdócio do que seja o do pai de família; ele assemelha-se ao Criador, não somente quando reproduz a sua criatura, mas quando desses anjos (*entra RITA com IAIÁ*) que Deus lhe envia, ele prepara as futuras mães e os futuros cidadãos. É só depois de cumprida esta santa missão, que temos o direito de dar a outros misteres as sobras da nossa alma.

HENRIQUE - Não haverá exageração nesse modo tão exclusivo de considerar a família, sobretudo no século em que vivemos, meu tio? (ALENCAR, ato II, cena XII)

Observemos o trespasse explícito de fronteiras entre o sagrado e o profano, a família e a Pátria, o doméstico e o público, filhos e cidadãos. Não parece restar dúvidas que tal especificidade cultural, sobre a qual Sérgio Buarque de Holanda discorreu nos anos 30 do século XX (1995: 182-185), encontra-se objetivamente problematizada à época de escrita da peça alencariana e de sua ambientação. Muito embora acreditemos que não encontremos nela elementos materiais bastantes que nos descortinem, ainda, um horizonte com novos fundamentos de linguagem.

No plano estritamente formal, os ensinamentos de Bakhtin sobre a polifonia nos fazem ver que o investimento significativo no *raisonneur*, com alternâncias generalizadas entre todos os personagens centrais da peça, neutraliza o campo do diálogo historicamente condicionado, pois, de fato, não encontramos a condição *sine qua non* para que haja diálogo: a existência de pelo menos duas consciências, afirmando “o ‘eu’ do outro não como objeto, mas como outro sujeito” (BAKHTIN 1981: 5). Posto em outros termos, o embate entre síntese e antítese parece se esvaír em “O que é o

casamento”, pois *a priori* todas as personagens falam as mesmas falas, de um mesmo lugar de enunciação. É relevante ressaltar que, quando o teórico russo afirma que uma palavra em um contexto torna-se outra nos *lábios de outra pessoa*” (BAKHTIN 1981: 174), ele tem em mente o ser social refratado, em eterno conflito com seus interlocutores, com quem pode vislumbrar algo mais próximo da totalidade do universo social. Tal interlocução, portanto, não pode ocorrer fora do tempo histórico ou entre sujeitos abstratos, especialmente porque as consciências que fundamentam o dialogismo são historicamente condicionadas. É nesse sentido que percebemos que, se no plano do enredo o conflito entre Miranda e Isabel se agrava, ele se torna uma falsa questão na perspectiva aberta por Bakhtin, pois as personagens são, na verdade, uma e a mesma.

A PROSA DRAMÁTICA E O TEXTO-TELEGRAMA

Suponhamos que de Londres nos mandem dizer que a Suíça foi invadida e perdeu a independência. Para abreviar e pagar menos escrevem de lá: - Suíça, independência, perdeu. As palavras correm o oceano, são traduzidas nesta Corte e publicadas deste modo: “O Independência perdeu as suíças”. Pasma geral! Ninfas minhas, pois não bastava que tamanhos trabalhos cercassem o infeliz couraçado? Um ou outro aventurar-se-ia a perguntar o que eram as suíças; mas a certeza de que este nome exprimiria alguma coisa de tecnologia naval facilitava a resposta. Portanto não me fio em telegramas. Quero ver as notícias em boa e esparramada prosa, como no tempo em que os paquetes nos traziam os acontecimentos em folha e nas folhas. Machado de Assis. *História de quinze dias*, 1877.

Retomando a linha de pensamento de Antonio Candido sobre o tripé produtor/receptor/linguagem (1993: 23), é de interesse especial ressaltarmos que à época em que Machado publicava suas crônicas *Histórias de quinze dias* (1876-1877), já é flagrante a constatação de que o público a quem se tentava atingir por um trabalho “pedagógico” nesta e na geração anterior, de José de Alencar, começa a dar mostras de diversificação e de autonomia. É como “juiz”, que o cronista se refere aos espectadores na passagem a seguir:

Primeiramente, o caso de Mlle. Lafourcade é o prenúncio de episódios nunca vistos. Esta cantora apareceu outro dia em cena com as suas malas pedindo a proteção do público, contra o empresário, o qual, parece, estava a lançar mão daqueles interessantes objetos. Há dúvida sobre se era só uma mala ou mais e uma: ponto histórico deixado aos investigadores futuros.

O importante é que havia mala.

Feito o *speech*, o público bradou contra o empresário (versão nº 1) ou contra a cantora (versão nº 2); [...]

A mala Lafourcade é um prenúncio, como ficou dito, e vai alterar profundamente a ordem dos espetáculos. Conheço um ator que recusa as carícias de uma colega, e anda meditando acolher-se sob as asas do público.

Não trará a mala, mas a fotografia da implacável Medeia. “Meus senhores, dirá esse Jasão mal apinhado; minha situação é ainda mais cruel do que o ladrão do velocino. Vejam, senhores; está além do sacrifício humano.”

O público, juiz imparcial e pacato, mandará vir à sua presença a dama, e procurará um meio-termo que satisfaça a paixão de uma parte e a repugnância de outra parte. Uma vez declarada a sentença, considere-se o público totalmente perdido. (ASSIS 1997: 111-112)

Os índices forjados pelo cronista, pertinentes a esta nova relação entre público e artista, reaparecem no Machado ficcionista, redundando em novas convenções de leitura e sensibilidade na Corte carioca. A despeito de seu amor à “boa e esparra-mada prosa”, Machado devolve a agilidade e a refração social de seus dias em prosa reinventada, criando novas relações simbólicas com seus leitores. De acordo ainda com Szondi,

O método histórico, que trata de restituir historicidade ao que se tornou norma, permitindo assim que sua forma volte a se manifestar, não é desmentido nem se torna um método normativo ele próprio quando se aplica a imagem histórica do drama à dramaturgia da virada do século. Pois essa forma do drama não foi, por volta de 1860, apenas a norma subjetiva dos teóricos; ela representava também o estado objetivo das obras. Todo o mais existia ao seu lado e podia se contraposto a ela, ou possuía um caráter arcaico, ou se referia a uma temática muito específica. (2001: 35)

Devemos lembrar que o lapso de dezoito anos, entre a encenação da peça alencariana e a publicação do conto machadiano que a referencia, nos aponta tanto para um Machado mais maduro à pena, quanto para um momento mais contundente de esgarçamento das forças produtivas e de declínio do Segundo Reinado. Interessamos destacar um parágrafo-síntese do conto de 1879, em que a cena social crítica se condensa, em poucas e eficazes linhas, no espaço doméstico:

-Ainda hoje me não tocou um bocadinho de piano – disse o Conceição.

-Quer?

-Peço.

-Vou cumprir suas ordens – redargüiu a moça com infinita graça.

O noivo acompanhou-a e sentou-se ao pé dela. No outro lado da sala ficava o pai, lendo o *Jornal do Commercio*. A mãe estava à porta do corredor, dando ordens a um escravo. Foi nessa ocasião que soou a campainha da escada, e outro escravo veio trazer um cartão de visita ao Dr. Cordeiro. (ASSIS 2008: 127)

Estamos diante de um *sketch* teatral bem marcado. Signos de *status* atravessam gênero e classe. Velhos e novos modos de produção se sobrepõem, como a pena machadiana sói captar. As figuras dos escravizados, de um lado, e a presença do *Jornal do Commercio*, de outro, atestam o embate entre forças arcaicas de produção e a internacionalização das trocas comerciais, que passam a impor medidas liberais

mais significativas para o avanço do mercado consumidor e, conseqüentemente do capital. No plano doméstico, a tensão é sugerida pela ameaça ao idílio do casal, trazida pelo caça-dotes Lulu Borges. Para ratificar a continuidade família-Pátria, basta somente lembrar que o pretexto arranjado pelo “pelintra” para se introduzir na família se traduz por um convite feito ao cobiçado sogro para que este presida uma associação destinada a festejar o 7 de setembro, data emblemática de uma independência política ancorada em bases fortemente conservadoras. Já observamos que em Alencar família, pátria e propriedade são enunciados dos *raisonneurs*, sendo sua natureza discursiva e alheia ao drama.

Machado imprime uma organicidade maior ao tripé, seja no enredo ou na solução estética de composição textual, de forma a atingir uma distância verdadeiramente crítica das práticas simbólicas que envolvem família, costumes e Pátria de seu tempo. O *continuum* traçado do doméstico ao público em “O que é o casamento?” encontra em “Curiosidade” sua versão caricata, malgrado o fechamento moralizante do conto machadiano, no qual a mulher desgraçada pela “curiosidade” e pelo brilho falso das aparências é salva pela generosidade de seu ex-noivo, que a acolhe em uma segunda união. Se o binômio família-Pátria expressa faces da mesma moeda em Alencar, em Machado, o esgarçamento dessa “Pátria”, falsamente celebrada na sociedade proposta pelo caça-dotes, prenuncia também a fissura das relações conjugais, especialmente pelos novos papéis de gênero que acenam à mulher.

Lembremos que o acento na mercantilização da arte e da mulher já abrisse o conto, quando sua heroína lê o anúncio do espetáculo “O que é o casamento?”, interessa-se por ele, “não só porque era mulher, mas também porque era noiva” e continua a ler “os nomes dos personagens, e os atores, a hora em que começava o espetáculo, e, finalmente, entrou a ler as tábuas do teto e os fios de seda de uma das borlas da poltrona em que estava sentada” (ASSIS 2008: 111). Observe-se como o teatro, enquanto objeto de interesse da leitura de Carlota, nos leva panoramicamente, como em uma tomada cinematográfica sem cortes, do jornal às tábuas do teto e, finalmente, ao rosto de sua mãe. Ler agora significa buscar novos significados para velhos códigos em rápida mutação. Como sugerimos, esta ressignificação passa necessariamente pelas mudanças que envolvem uma maior autonomia do público leitor/espectador numa relação em via de mão dupla, para a qual concorre a própria mídia jornalística. A protagonista de Machado, emblematiza essa nova posição social. Ela encarna a mulher que despede um ‘bom partido’ por uma paixão enganosa (mas continua sendo moeda de troca de um atraente dote); contrasta em parte, portanto, com a matriz alencariana idealizada em “O que é o casamento?”; e é caracterizada essencialmente como a leitora que já não pode ver senão partes refratadas de um todo que lhe escapa à sensibilidade e à razão.

A relação do público espectador com o teatro, como retratada em “Curiosidade”, já indicia o apagamento da divisória que antes separava as esferas de produção e recepção, pois ambos os pólos passam a ser objeto de espetáculo. Do momento que se apronta para a ida ao teatro ao momento em que lá se encontra, Carlota ostenta modos próprios de uma verdadeira *persona* dramática: “Calçou as luvas sem impaciência

e desceu a escada sem precipitação”. A espectadora presumida se faz igualmente objeto de contemplação no espaço público, aqui delimitado pelo teatro. Às divisões da peça alencariana, dentro do conto machadiano, em atos separados por intervalos, corresponde toda uma miríade de recortes de visão, indicativos do desejo esfacelado de nossa heroína. A passagem a seguir é especialmente ilustrativa dessa questão:

Durante o resto do intervalo, Carlota limitou-se a olhar para o leque, para a divisão do camarote, para o lustre, e uma ou duas vezes para a platéia.

Numa das ocasiões em que olhou para a platéia, os olhos demoraram-se mais do que das outras vezes, e mais do que convinha, dados o lugar e as circunstâncias. Fitara um ponto único, o ponto em que reluzia um *pincez-nez* de ouro, cobrindo um par de olhos que pareciam negros, e efetivamente o eram. A razão por que Carlota fitara esse *pincez-nez* de preferência a outros, era difícil achá-la, desde que se ignorasse uma circunstância, a saber, que ela vira, oito dias antes, o referido *pincez-nez* a vagar na praia da Gamboa. Ora há certos *pincez-nez* que se vêem e se esquecem; outros, pelo contrário, vêem-se e não se esquecem mais. O de que se trata pertencia a esta categoria – não pela matéria, que era simplesmente ouro – não pela forma, que era a forma mais usada e comum, mas porque estavam diante de uns olhos grandes, bonitos e expressivos; os quais olhos ornavam uma bela cabeça, a qual cabeça era o remate de um corpo esbelto, vestido com certa arte. (ASSIS 2008: 119)

Note-se que o foco do olhar de Carlota incide sobre detalhes do todo do teatro, que se emancipam desse todo e deixam-na isolada do contato propriamente humano. *Leque, ponta do leque, divisão do camarote, lustre* indicam, primeiramente, por contigüidade, as parcelas mais próximas da observadora. Em seguida, a fixação de seu olhar em um ponto da platéia desliza, sem “cortes”, do *pincez-nez* ao traje, sem, contudo, lograr atingir a alma ou mesmo a face do portador de tais apetrechos, sua identidade propriamente dita. Sintaticamente, sucessivas orações adjetivas vão estabelecendo o elo subordinado entre as partes deste todo inumano, cuja identidade se furta à apreensão do leitor e/ou da personagem-espectadora. Gramaticalmente, o *pincez-nez* se torna sujeito da reduzida de infinitivo *a vagar*, e, mais adiante em “O *pincez-nez* estava de pé, voltado de costas para a cena, conversando com um amigo” (ASSIS 2008: 120), invertendo, portanto, noções mais fortemente ontológicas de sujeito e objeto. Naquela mesma noite, Carlota não sonha com Lulu Borges, mas com seus bigodes, para suprir outro exemplo da mesma natureza (ASSIS 2008: 123). Da mesma maneira que sua noiva edita visualmente os objetos de seu desejo, ao Conceição é dada somente a escuta parcial de uma conversa em andamento entre Lulu Borges e um amigo deste, ao ocupar sua cadeira “ao lado do *pincez-nez*”. Neste outro parcelamento, escapa-lhe o nome de sua noiva. Efetivamente, o termo passa a significar a redução do humano ao *status* de coisa, de fetiche, organicamente, portanto, entrelaçando personagem e enredo na fatura literária. Captar o sentido pronto existente no mundo não é mais a condição do homem moderno.

A refração de sentido e o sujeito cindido são também condições do mundo espectral e mercadológico que se dá a conhecer pelas aparências somente. Ao contrário das personagens da peça alencariana traídas por equívocos alheios à sua boa índole, as personagens desse conto machadiano são produto de uma história comum a todos e cujas conseqüências se manifestam em graus distintos em cada uma, do caça-dotes Lulu Borges à heroína Carlota. A carta anônima declarando a paixão de um estranho por Carlota provoca-lhe imediatamente reações mistas, transparentes ao leitor. A teatralidade, ou mesmo a cinética da cena, é notável em mecanismos de zoom que nos fazem aproximar das emoções da heroína através de seus gestos mais sutis :

Quis ir dali mostrá-la à mãe; depois refletiu que era dar publicidade ao caso, e resolveu indagar por si mesma, como se a sua pesquisa singular, entre servos, não tornasse o caso notório. Nesse mudar de resoluções, ia amarrotando o papel, cheia de uma emoção, que não era de raiva, nem de indignação.

- Que atrevimento! – dizia ela.

E esta palavra, murmurada com os lábios, não vinha do coração, vinha da cabeça.

Pouco a pouco foram voltando os olhos à carta, e de novo a leram, pesando-lhe desta vez, cada palavra. (ASSIS 2008: 124)

Comentários adicionais sobre a velocidade do engajamento entre Carlota e Lulu Borges são lavrados num rol igualmente enxuto de procedimentos, enfileirados cuidadosamente por numerais pequenos: “Duas quadrilhas, duas valsas, meia hora de passeio, cinco minutos de conversa, tais foram os preliminares das relações entre o Borges a filha do dr. Cordeiro” (ASSIS 2008: 126). Ao plano de linguagem onde encontramos tais comentários telegráficos se alia também a predominância de diálogos ágeis no corpo do conto, que vêm formar, com o discurso literário, a prosa ficcional dramática, a qual pretendemos caracterizar nestas breves notas.

CONCLUSÕES

Observamos que o diálogo estabelecido entre Machado de Assis e seus contemporâneos, com destaque especial para o José de Alencar dramaturgo, confirma a existência de um sistema integrado pelo teatro em mutação, com uma geração de dramaturgos nacionais, aspirando a compromissos com maior “naturalidade” e “realismo”. O encadeamento cenográfico mais veloz de Alencar, assim como seu ataque aos exageros de interpretação de um João Caetano, não prescinde ainda da presença marcante dos elementos moralizantes, discursivamente vocalizados por uma multiplicidade de *raisonneurs* em “O que é o casamento?”. Vimos, por outro lado, que Machado supera histórica e criticamente o impasse formal de Alencar em sua prosa ficcional, forjando elementos de composição para além dos limites dos gêneros e das fórmulas conhecidas até então. A teatralidade e a cinética, já cunhadas em “Curiosi-

dade” atestam a incorporação crítica dos condicionantes históricos do último quartel do século XIX, materialmente plasmados nas relações de gênero e no casamento burguês. Enquanto as personagens alencarianas *discursam* sobre os pilares do casamento e *mencionam* a mudança dos tempos, resistindo às mudanças no *status quo*, as personagens machadianas *encenam* tais mutações, sendo estas não só de ordem econômica, mas de ordem formal e de linguagem. O prestígio da crônica, como gênero jornalístico, assim como o trânsito intenso de Machado de Assis pela escrita miúda cotidiana, abriu caminho para o refinamento formal de sua crítica e, especialmente, para a produção de uma relação nova com o espectador/leitor. Explica-se o afloramento dessa consciência com base na constatação do aumento do público leitor e de certa autonomia desse público, traduzida por uma nova relação marcada pela porosidade e pela abertura do texto tanto para o público espectador/leitor quanto para novos entendimentos sobre “autoria”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. “O que é o casamento?”. Disponível em <http://www.biblio.com.br/conteudo/JoseddeAlencar/oqueeocasamento.htm>. Acesso em 17/09/2008.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *História de quinze dias*. Crônicas. São Paulo: Globo, 1997.

_____. Curiosidade. Gustavo Bernardo Krause, org. *Contos de amor e ciúme*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

CALZAVARA, Rosemari Bendlin. *Comédias Refinadas: o teatro de Machado de Assis*. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil.

CANDIDO, Antonio. “Literatura como sistema” -----. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993. v.1

FARIA, João Roberto. *Machado de Assis, leitor e crítico de teatro*. Estudos Avançados (São Paulo) 18.51 (2004): 299-333. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020&lng=en&nrm=iso. Acesso em 17/09/2008.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo; uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

MACHADO, ALENCAR'S SPECTATOR – THE INTERDISCURSIVE SCENE IN THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

ABSTRACT: These notes go over José de Alencar's play "O que é o casamento?", 1861, and the fictional prose by Machado de Assis, in his short story "Curiosity", 1879. The "contents precipitation" Peter Szondi names stems from the historically-conditioned synthesis found at a certain time. We discuss Machado's contribution to this end, with the refinement of his fictional prose, the anticipation of clearly modern trends related to the fetish-subject, the strong negotiation with readers/spectators, and the concrete and interdiscursive overcoming of his contemporaneous playwriting, in which Alencar stood out.

KEYWORDS: Nineteenth century theater; José de Alencar; Machado de Assis; interdiscursivity.

Recebido em 24 de setembro de 2008; aprovado em 22 de novembro de 2008.