

MACHADO DE ASSIS – TRADUTOR DE TEATRO

As pesquisas realizadas por J. Galante de Sousa,¹ R. Magalhães Júnior² e Jean-Michel Massa³ nos dão boas informações para conhecermos o trabalho de Machado de Assis como tradutor de teatro. Já sabemos, por exemplo, que é um desafio estudar essa atividade de nosso maior escritor, uma vez que a maior parte das traduções que ele fez não foi preservada. Até 2008, apenas duas peças traduzidas haviam sido publicadas (*Hoje avental, amanhã luva*, imitação de *La chasse au lion*, de Gustave Vattier e Émile de Najac; e *O suplício de uma mulher*, de Alexandre Dumas Filho e Émile de Girardin). Nesse mesmo ano Jean-Michel Massa publicou o volume *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*, no qual incluiu duas cujos manuscritos estavam depositados na biblioteca da Academia Brasileira de Letras – *Os burgueses de Paris*, de Dumanoir, Clairville e J. Cordier; e *Tributos da mocidade*, de Léon Gozlan – e uma cuja tradução foi atribuída a Machado pela primeira vez: *Força por força*, de Jules Barbier.⁴ Constatar que oito ou nove traduções continuam perdidas – a elas me referirei mais adiante – significa reconhecer a dificuldade de um estudo que queira determinar o grau de competência de Machado como tradutor teatral.

Por essa razão e também por não ter como objetivo realizar um estudo dessa natureza, pretendo aqui tecer alguns comentários sobre o repertório traduzido por Machado para tentar compreender as escolhas que ele fez, ou as encomendas que lhe foram feitas, levando em conta o seu envolvimento com o teatro – como autor, crítico e censor teatral –, os gêneros de peças traduzidas e a situação do teatro brasileiro nas décadas de 1850 e 1860. Pergunto-me também: dessas traduções, o que teria ficado na

¹ SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1955.

² MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1981. 4 v.

³ MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971; e MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

⁴ O livro foi publicado pela editora Crisálida. No estudo introdutório, Jean-Michel Massa esclarece que *Força por força* "está conservada em uma biblioteca pública de São Paulo. Foi o amigo, hoje falecido, Décio de Almeida Prado, que nos informou; obrigado, Décio. Ajuntamo-la às duas outras. Não é autógrafa. Ela conta 418 páginas. O nome de Machado de Assis figura como tradutor. Trata-se de um drama em cinco atos e um prólogo de Jules Barbier, representado pela primeira vez em Paris, no teatro do Ambigu Comique a 13 de fevereiro de 1867. Tinha por título *Maxwel*".

mente do escritor, a ponto de ser reaproveitado em suas crônicas, contos e romances, em diálogos intertextuais que demandam investigação? Sabemos que a enorme cultura teatral de Machado, adquirida em sua mocidade, está presente nos trabalhos do escritor maduro. Já é tempo de se levar em conta as suas traduções. É uma ideia para um trabalho futuro, que requer a leitura das obras originais e a releitura atenta de toda a obra de Machado. Este breve estudo tem objetivos mais modestos.

De acordo com as informações colhidas em Galante de Sousa, três das quatro primeiras traduções de Machado destinaram-se à Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. São os libretos: *A ópera das janelas*, *Pipelet* e *As bodas de Joaquina*. Nenhuma dessas traduções foi preservada. A primeira, de 1857 – Machado tinha, portanto, 18 anos –, é uma imitação da comédia-vaudeville em um ato, *Par les fenêtres*, de Amedée Achard, e não chegou ao palco. Já *Pipelet*, encenada em novembro de 1859, era baseada em episódios do conhecido romance-folhetim *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue. O libreto era do italiano Raffaele Berninzone e a música do maestro Serafino Amedeo Ferrari. Jean-Michel Massa estabeleceu essa autoria, revelando que Machado traduziu o original italiano *Pipelè, ossia il portinaio di Parigi*. *As bodas de Joaquina*, por sua vez, subiu à cena em julho de 1861. Os autores do libreto e da música eram espanhóis: Luis de Olona e Martín Allú, conforme se lê na obra de Galante de Sousa.⁵ Mas não é improvável que Machado tenha consultado também o original em que se basearam os espanhóis: *Les noces de Jeanette*, ópera-cômica em um ato de Michel Carré e Jules Barbier, com música de Victor Massé. Essa versão havia sido representada por uma companhia francesa no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, em junho de 1857.

O que me parece pertinente é indagar sobre as possíveis razões que levaram Machado a colaborar com a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Essa instituição, criada em 1857, ano em que deu os primeiros espetáculos líricos em língua portuguesa, tinha como objetivos, segundo o plano então divulgado, "promover a representação de cantatas e idílios, de óperas italianas, francesas e espanholas, sempre no idioma nacional, e montar, uma vez por ano, uma ópera nova de compositor

⁵ SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, cit., p. 343. O autor revela que nos anúncios publicados no *Jornal do Commercio* informava-se que a opereta era de Luís Olona, e a tradução, de Machado de Assis.

brasileiro".⁶ À frente da empreitada estavam D. José Zapata y Amat, espanhol radicado no Brasil, e sua esposa Maria Luísa Amat. O apoio que tiveram dos intelectuais brasileiros foi enorme, em função dos ânimos nacionalistas da época. A possibilidade da nacionalização da ópera levou Alencar a escrever já em 1857 um libreto, intitulado *A noite de S. João*, que foi musicado por Elias Álvares Lobo e levado à cena em 1860. Além de Alencar e Machado, contribuíram para o movimento, com traduções ou libretos próprios e artigos na imprensa, Quintino Bocaiuva, Joaquim Manuel de Macedo, Francisco Bonifácio de Abreu, Salvador de Mendonça e Manuel Antônio de Almeida, que por alguns meses foi também diretor da Imperial Academia. A admiração de Machado por Alencar e a amizade com Quintino Bocaiuva e Manuel Antônio de Almeida explicam a ligação do nosso escritor com esse movimento que não foi além de 1864, após sucessivas crises que envolveram o empresário e cantor D. José Zapata y Amat, os membros da companhia e o próprio governo, que preferia financiar a montagem de óperas italianas, por serem mais rentáveis. Em sua coluna de crítico teatral d'*O Espelho*, Machado manifestou seu apoio à Ópera Nacional em duas ocasiões. Em outubro de 1859, censurou aqueles que se opunham à contratação de artistas estrangeiros: "Falo do concurso de artistas estrangeiros que para algumas suscetibilidades patrióticas tira a cor nacional à ideia da nova instituição. Os que assim pensam parecem ignorar que o talento não tem localidade [...] A ópera é nacional, porque cantada na língua do país".⁷

Vale ainda lembrar o entusiasmo de Machado pelo canto lírico, que não era só dele, mas de toda uma época. Como se sabe, nas décadas de 1840 e 1850 as cantoras líricas que se apresentavam no Rio de Janeiro conquistavam as plateias que se dividiam em partidos que se digladiavam no teatro, conforme podemos ler no delicioso capítulo inicial de *O moço loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, ou nas crônicas de Martins Pena, Gonçalves Dias e José de Alencar. Candiani e Delmastro, Charton e Casaloni, para dar alguns exemplos, eram nomes conhecidos por Machado, que em crônica de 1877 lembrou ter feito parte dos séquitos de homenagens às divas da época: "A Candiani não é conhecida da geração presente. Mas os velhos, como eu, ainda se

⁶ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 2, p. 98.

⁷ ASSIS, Machado de. *Do teatro – textos críticos e escritos diversos*. Organização, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 161.

lembram do que ela fez, porque eu fui (*me, me adsum*), eu fui um dos cavalos temporários do carro da *prima-dona*, nas noites da bela *Norma!*"⁸

Se é possível arriscar uma hipótese plausível para explicar as traduções dos libretos, parece-me mais difícil explicar o que levou Machado a traduzir a pecinha francesa *La chasse au lion*, cuja autoria, a dupla Gustave Vattier e Émile de Najac, permaneceu ignorada durante décadas, até que as pesquisas de Jean-Michel Massa a identificassem.⁹ Na verdade, Machado foi além da tradução, como se percebe no texto publicado originalmente n'*A Marmota* de 20, 23 e 27 de março de 1860. Com o título *Hoje avental, amanhã luva*, o texto é, na verdade, uma "imitação". Prática comum na época, "imitar" uma peça significava apropriar-se do enredo original e adaptá-lo à paisagem e aos tipos brasileiros. Assim, a "caça ao dândi", tradução literal do título, e que na comédia é uma "caça" a um marido, ganha na versão de Machado uma série de referências ao Rio de Janeiro, cidade onde se passam os eventos, que têm como protagonista uma personagem de larga tradição cômica no teatro ocidental: a criada esperta. No carnaval de 1859, na casa da Sra. Sofia de Melo, Rosinha, a criada, recebe Durval, pretendente à mão da patroa, e o entretém com graça, beleza, inteligência e charme, conquistando-o para marido e subindo um degrau na escala social. O que teria chamado a atenção de Machado nesse enredo? O tema da ascensão social? Nesse sentido, teria sido um lapso no rapaz sedento de se fazer aceito em um nível social acima do de sua origem? Perceba-se que o tema da ascensão social pelo casamento, como ocorre na comediuzinha e em muitas outras peças teatrais do período, é recorrente na obra de Machado, e alimenta três dos seus quatro primeiros romances. Guardadas as diferenças, porque não se trata mais de tipos e enredos cômicos, o mais agudo deles – seria apenas uma coincidência? – repete uma palavra do título da pequena comédia: *A mão e a luva*. Evidentemente, Guiomar é uma personagem mais rica que Rosinha, mas ela também queria, antes de tudo, trocar o avental pela luva, por meio do casamento.

⁸ ASSIS, Machado de. *Do teatro – textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 553. Segundo R. Magalhães Júnior (*Vida e obra de Machado de Assis*, cit., v. 1, p. 73-87), por escrever as crônicas intituladas "História de quinze dias" com o pseudônimo Manassés, Machado de Assis podia inventar histórias, como esta de ter sido "cavalo" de Augusta Candiani, cantora lírica que fez enorme sucesso entre 1844 e 1850 no Rio de Janeiro. Era costume dos diletantes acompanharem as cantoras líricas às suas casas depois dos espetáculos, puxando os carros no lugar dos cavalos.

⁹ No livro *Dispersos de Machado de Assis* (Rio de Janeiro: INL-MEC, 1965), Jean-Michel Massa atribui a autoria a Gustave Vattier e Émile de Najac, que é a correta. Em *A juventude de Machado de Assis*, de 1971, a autoria é atribuída a Gustave Nadeau e Émile de Najac.

Será preciso dizer que Rosinha e Guiomar, de certa forma, antecipam a grande criação que é a personagem Capitu? Todas essas mulheres trazem uma característica que Machado trabalhou em enredos diferentes: elas nasceram com uma natureza humana superior à sua condição social. Assumindo um lugar mais alto na sociedade, elas "corrigiram" uma espécie de falha do destino que as fez nascer abaixo do seu merecimento. Também na novela *Casa velha* a protagonista é uma mocinha pobre e bem educada, inteligente, "superior à sua condição", como observa o cônego narrador,¹⁰ que quer casá-la com o filho rico da família da qual é agregada.

A questão do desnível social, outra forma de ler o tema da ascensão social pelo casamento, encontra-se no centro da obra de um autor teatral muito lido e admirado tanto por José de Alencar quanto pelo jovem Machado e outros intelectuais dos anos 50 e 60 do século XIX. Refiro-me a Octave Feuillet, cujo *O romance de um moço pobre* parece ter inspirado os nossos dois escritores na criação de não poucos tipos e situações ficcionais, ainda que com uma diferença que não podemos ignorar: enquanto Alencar manteve-se fiel às soluções românticas (vide o final conciliador de *Senhora*), Machado retrabalhou o desnível social entre personagens masculinas e femininas em diferentes graus: uma certa condescendência nos primeiros romances, muita maldade e desfaçatez em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e extraordinária sutileza psicológica em *Dom Casmurro*, para lembrar algumas das suas obras principais. A importância de Feuillet para Machado pode ser avaliada pelos elogios feitos pelo escritor à encenação de *O romance de um moço pobre*, na crônica de *O Espelho*, a 25 de dezembro de 1859. Apesar da censura ao excesso de imaginação romântica do dramaturgo francês, o tom do texto é em geral simpático à peça. Machado tornou-se leitor assíduo de Feuillet, autor de pequenas comédias e provérbios que foram identificados pelos seus contemporâneos, ao lado das peças de Musset, como modelos dos seus primeiros textos teatrais. "Escrito ao gosto dos pequenos provérbios de Musset e de Octave Feuillet",¹¹ escreveu Quintino Bocaiuva, sobre *O caminho da porta*, que o Teatro Ateneu Dramático encenou no Rio de Janeiro, em setembro de 1862. Não surpreende, pois, que a primeira tradução de uma peça longa, por parte de Machado, seja justamente uma

¹⁰ ASSIS, Machado de. *Casa velha*. Rio de Janeiro: Garnier, 1991. p. 102.

¹¹ *Apud* FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor de Musset. *Teresa – revista de Literatura Brasileira* 6-7. São Paulo: Ed. 34/Imprensa Oficial, 2006. p. 366.

comédia de Octave Feuillet, intitulada *Montjoye*, em cinco atos e seis quadros, que o Ginásio Dramático pôs em cena em outubro de 1864.

Aqui, a explicação não é difícil de ser dada. Além da simpatia por Feuillet, *Montjoye* faz parte de um repertório que, desde 1859, mereceu total apoio de Machado. Trata-se do repertório de comédias realistas, que a partir do final de 1855 fundamentou o trabalho de renovação teatral levado a cabo pelo Teatro Ginásio Dramático. Primeiramente, o repertório era formado por peças francesas traduzidas, de autores como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Théodore Barrière, Ernest Legouvé, e Feuillet, entre outros. Depois, a partir de 1857, com José de Alencar, e de 1860, com vários outros, como Quintino Bocaiuva e Pinheiro Guimarães, o repertório nacionalizou-se, e o palco do Ginásio passou a acolher tanto as comédias realistas francesas quanto as brasileiras. Foi um momento de vida teatral intensa, em que toda uma geração de jovens intelectuais se colocou contra o teatro romântico, contra o estilo de interpretação do grande ator João Caetano, e a favor de um teatro que pode ser explicado pela expressão cunhada por José de Alencar em 1857: daguerreótipo moral. Ou seja: no plano da forma, o realismo fotográfico, a reprodução da vida em família e em sociedade, a naturalidade em cena; no plano do conteúdo, a crítica dos costumes, o debate de ideias, de problemas da vida social, com intuito moralizador. A defesa dos valores éticos da burguesia, como o trabalho, o casamento e a família, é o fundamento básico desse repertório.

Machado acompanhou de perto, como crítico teatral e como folhetinista, o dia a dia do teatro brasileiro entre 1859 e 1867. Seu apoio ao realismo teatral pode ser avaliado em seus textos jornalísticos, nos pareceres feitos para o Conservatório Dramático entre 1862 e 1864, e nas traduções que se seguiram a *Montjoye*. Sobre esta peça, ele mesmo escreveu em sua coluna do *Diário do Rio de Janeiro*, "Ao acaso", lembrando o triunfo que ela havia obtido em Paris e convidando o leitor a "ver por seus próprios olhos os lances dramáticos, as situações novas, os traços enérgicos e verdadeiros com que estão acabados os caracteres da peça de O. Feuillet".¹²

Infelizmente a tradução de *Montjoye* está perdida. Mas não a de *Suplício de uma mulher*, de Émile de Girardin e Alexandre Dumas Filho, encenada pelo Ginásio

¹² ASSIS, Machado de. *Do teatro – textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 341-342.

Dramático em setembro de 1865, e publicada no volume *Teatro*, da editora Jackson. Tudo indica que essa tradução foi encomendada pelo ator e empresário Furtado Coelho, que passou a dirigir o Teatro Ginásio Dramático, onde havia trabalhado em 1859, quando então conquistou a simpatia de Machado, com seu estilo de interpretação francamente realista. Furtado Coelho era português, e logo que chegou ao Rio de Janeiro, em 1856, posicionou-se favoravelmente ao realismo teatral, publicando um importante artigo no *Correio Mercantil* sobre *Le demi-monde*, de Alexandre Dumas Filho, que subira à cena com o título *O mundo equívoco*. Defendia a ideia de que a renovação teatral no Brasil só se faria com a adoção desse repertório moderno, do qual ele se tornou efetivamente o principal intérprete. Machado, alçado à condição de amigo e colaborador, traduziu, depois de *Suplício de uma mulher*, as peças *O anjo da meia-noite*, de Théodore Barrière e Edouard Plouvier (estreia em julho de 1866); *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais (estreia em setembro de 1866); *A família Benoiton*, de Victorien Sardou (estreia em maio de 1867); e *Como elas são todas*, de Alfred de Musset (estreia em julho de 1868). Todas foram encenadas no Ginásio Dramático por Furtado Coelho.

Essa colaboração merece uma série de considerações, uma vez que as peças pertencem a gêneros diferentes, e muito possivelmente, com exceção das comédias de Beaumarchais e Musset, as demais foram encomendadas pelo ator e empresário, em função do sucesso recente que haviam obtido em Paris. Esse procedimento era comum na época. No caso de *Suplício de uma mulher*, o próprio Machado tratou de informar os leitores sobre a história do drama nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*. Em longo folhetim, relatou a polêmica travada por Girardin e Dumas Filho em torno da autoria, que alavancou o sucesso da representação. Depois, num segundo folhetim, comentou a peça, que é um verdadeiro libelo contra o adultério, um dos temas mais abordados pelos dramaturgos do realismo teatral. O que há de interessante no folhetim de Machado é a defesa da solução original que os autores encontraram para punir a esposa adúltera e o amante, falso amigo e sócio do marido traído. Sem violência física, o protagonista impõe ao sócio que o leve à falência, que o deixe pobre por meios desonestos e à mulher que o abandone por não poder viver na pobreza, abrindo mão da guarda da filha, que é do amante, não dele. Ambos serão expostos à execração pública. Para Machado, a

solução encontrada é uma "vitória da lei moral e da pureza dos costumes".¹³ E aos comentários sobre uma suposta imoralidade da peça, ele respondeu que os seus amigos sabiam que ele não faria a tradução "de uma obra de cuja deformidade moral e poética estivesse convencido".¹⁴

Os críticos de Machado, em geral, não deram atenção a essa obra traduzida por ele, e que fez muito sucesso na cena do Ginásio. Mas não passou despercebido de Barreto Filho o comentário de uma personagem secundária sobre a filha do casal, menina de sete anos, em conversa com o amante da esposa do protagonista: "Oh! à força de viver juntos a gente acaba por se parecer uns com os outros!... É como esta menina, que se parece tanto com o senhor como com o pai".¹⁵ Observa Barreto filho:

Esse drama terá repercussões futuras, quando ele escreve o *D. Casmurro*. Parecia-lhe então que o erro de Matilde, descoberto, como no *D. Casmurro*, pela semelhança do filho ilegítimo com o pai verdadeiro, não está na "lógica moral dos sentimentos". E isso porque a fraqueza da personagem do drama é atribuída a um sentimento de gratidão, e não a um impulso passional. Quando ele esboça depois a figura de Capitu, não vai justificar o adultério valendo-se de um motivo extrínseco; o acontecimento sai da pessoa como uma fatalidade de sua natureza passional e dissimulada.¹⁶

Deixemos de lado a certeza com que Barreto Filho se refere ao suposto adultério de Capitu. O que importa é ressaltar a possibilidade de que uma peça traduzida por Machado em 1865 lhe tenha sugerido a questão fundamental da semelhança entre Escobar e Ezequiel em *Dom Casmurro*, fato que aprofunda o ciúme devastador de Bentinho. Se eu não acreditasse na autonomia da obra literária poderia dizer que aí está a chave para o enigma de Capitu: uma pista deixada em obra alheia. Como a personagem de Dumas Filho e Girardin, ela traiu, sim, o marido, e a prova está na relação intertextual que se pode estabelecer entre a semelhança de Ezequiel e Escobar e a obra traduzida pelo escritor na juventude. Mas é claro que não estou afirmando isso! A

¹³ Idem, p. 388.

¹⁴ Idem, p. 391.

¹⁵ ASSIS, Machado de. *Teatro*. Rio de Janeiro: Jackson, 1951. p. 410.

¹⁶ BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980. p. 43.

hipótese é tentadora, mas, como se sabe, não há nada no interior de *Dom Casmurro* que autorize decifrar o enigma. Não há como saber se Capitu cometeu ou não o adultério.

As outras traduções que Machado fez para Furtado Coelho estão perdidas, menos, talvez, a de *O anjo da meia-noite*. Jean-Michel Massa afirma em *Machado de Assis tradutor* que o "o texto não foi conservado".¹⁷ E Galante de Sousa em sua *Bibliografia de Machado de Assis* lamenta: "Infelizmente está perdida a tradução".¹⁸ Magalhães Júnior comenta rapidamente a peça em *Vida e obra de Machado de Assis* e não toca no assunto. Uma nota sem assinatura publicada no *Boletim da SBAT*, de maio-junho de 1950, intitulada "Machado de Assis e as suas traduções teatrais" informa que a tradução de *O anjo da meia-noite* foi publicada em 1876 pela Livraria Popular de A. A. da Cruz Coutinho, sem a assinatura do tradutor. A nota vem acompanhada da fotografia da folha de rosto do volume, comprado num sebo por Aluísio Azevedo Sobrinho, filho de Artur Azevedo e assíduo colaborador do *Boletim da SBAT*. Para ele, não há dúvida de que Machado é o autor da tradução. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro tem um exemplar da peça em seu acervo.¹⁹

O anjo da meia-noite surpreende no conjunto das traduções, pois é uma peça sem nenhuma qualidade literária. Trata-se de um "drama fantástico", muito em voga na ocasião. Esse gênero de peça combinava as características da mágica e do dramalhão, isto é, os truques cênicos da primeira e o enredo mirabolante do segundo, com possíveis incursões pelo sobrenatural. Voltado para o grande público, anunciado nos jornais como "peça de grande aparato" ou "de grande espetáculo", por causa da riqueza das montagens, o drama fantástico queria apenas divertir, impressionar, assustar ou encantar o espectador. Machado deve ter ganho algum dinheiro com essa tradução, que ficou em cartaz por muito tempo. Esse sucesso e a amizade com Furtado Coelho talvez o tenham levado a colaborar na redação de uma obra semelhante a *O anjo da meia-noite*. É um episódio curioso e obscuro da biografia do nosso escritor. Teria mesmo contado com a colaboração de Machado o "drama fantástico de grande espetáculo, em um prólogo, quatro atos e seis quadros" *O remorso vivo?* Ao estrear em fevereiro de 1867, no Teatro

¹⁷ MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis tradutor*, cit., p. 34.

¹⁸ SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*, cit., p. 423.

¹⁹ A nota afirma ainda que outras traduções de Machado foram publicadas, entre elas *Pipelet*, *A família Benoiton* e *Montjoye*. Não sei em que fonte o autor da nota se baseou, pois nenhum estudioso da obra de Machado as localizou até hoje.

Ginásio Dramático, apenas o ator Furtado Coelho e o escritor e jornalista Joaquim Serra assumiram a sua paternidade, ao lado de Artur Napoleão, responsável pela música. Devido ao grande sucesso, o drama voltou inúmeras vezes à cena, inclusive na estreia da famosa companhia dramática de Dias Braga, em 1883, no Teatro Recreio Dramático. Sua autoria suscitou, então, diversas versões. Segundo J. Galante de Sousa, Sanches de Frias dá como autores Furtado Coelho, Machado de Assis e Joaquim Serra, música de Artur Napoleão. Artur Barreiros, na sua "Resenha teatral" (*Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 26 out. 1878), indica Joaquim Serra, Vieira de Castro, Machado de Assis e Ferreira de Meneses.²⁰ Múcio da Paixão dá outros detalhes, informando que o drama foi projetado na casa de Furtado Coelho, numa ceia: "Ficou nessa ocasião combinado que se escreveria a peça em colaboração pelos comensais. Furtado escreveu o prólogo e o 1º ato, Joaquim Serra o 2º, Ferreira de Meneses o 3º e Machado de Assis o último, circunstância essa ignorada por muita gente".²¹

Registre-se que até hoje nenhum biógrafo de Machado de Assis conseguiu comprovar essa colaboração. Mas a amizade que o ligava a todos os envolvidos na redação de *O remorso vivo* é forte indício de que participou da empreitada. O drama, fiel ao seu gênero, tem personagens reais e personagens fantásticas e passa-se numa cidade da Prússia – o prólogo em 1850, os quatro atos quinze anos depois. E o enredo, melodramático, gira em torno de um mau pai, que abandona mulher e filha, que esbanja parte da fortuna pelo mundo e que, de volta à cidade natal, é confrontado com o passado, atormentado pela "Sombra do remorso", personalizada em cena. Se Machado colaborou, sabemos bem por que razão não assinou tal peça.

Como empresário teatral, Furtado Coelho alternava em sua companhia dramática tanto os sucessos comerciais quanto peças de inquestionável qualidade artística. Assim, ao sucesso de *O anjo da meia-noite*, sucedeu o fracasso de *O barbeiro de Sevilha*. Muito provavelmente Furtado Coelho e Machado acreditavam que a peça de Beaumarchais repetiria o sucesso da ópera de Rossini. Mas não foi o que se deu. Apresentada em noite de gala, a 7 de setembro de 1866, com presença do Imperador Dom Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina, a comédia ficou menos de uma semana

²⁰ Informações dadas por Galante de Sousa em *Bibliografia de Machado de Assis*, cit., p.426-427.

²¹ PAIXÃO, Múcio da. *Espírito alheio*. São Paulo: Teixeira, 1916. p.476.

em cartaz. Era uma "ópera... sem música", observa R. Magalhães Júnior, que faz um bom comentário acerca desse fracasso em sua biografia de Machado.²²

Melhor sorte teve a montagem de *A família Benoiton*, de Victorien Sardou, autor que desde 1860 vinha arrebatando a plateia parisiense com sua infalível carpintaria teatral. Legítimo herdeiro de Scribe, o dramaturgo tornou-se hábil na construção de comédias que combinavam a intriga bem armada e desenvolvida com a observação dos costumes sociais. Machado nada escreveu sobre *A família Benoiton*, mas é bem provável que o parentesco com as comédias realistas de Dumas Filho e Augier o tenha estimulado a traduzir essa peça, que mostra o amor ao luxo como uma praga das sociedades modernas. Com bom humor, espírito satírico e um certo viés moralizador, mas não sentencioso como nos dois outros autores mencionados, Sardou coloca em cena uma família descaracterizada pela frivolidade de seus hábitos. Todos cultivam a aparência, a vida fora de casa, nos bailes, passeios, visitas, de modo que logo nasce uma suspeita equivocada de adultério no genro do protagonista, para que em seguida, desfeita a confusão, a confiança mútua seja restabelecida na família. Esse olhar crítico do casamento e da vida em sociedade, esse dom da observação das pequenas – ou grandes – vaidades humanas, presentes nos dramaturgos franceses e também brasileiros dos anos de 1860, foram fundamentais no desenvolvimento da visão de mundo do nosso escritor. Toda a sua formação literária se fez nesse tempo, em contato com um repertório não muito lembrado em nossos dias.

O desejo de ver a cena brasileira tomada por obras teatrais de valor literário dirigiu o pensamento de Machado em toda a sua trajetória como autor, crítico, censor e tradutor. Exceção feita a *O anjo da meia-noite* e às possíveis colaborações em *O remorso vivo* e em uma paródia a *A dama das camélias*, em 1873, encontramos-lo sempre aplaudindo as iniciativas comprometidas com a qualidade artística e censurando o mau gosto e a má literatura. Por isso, acredito que partiu dele a iniciativa de traduzir uma peça de Musset. É possível imaginar os bons argumentos que encontrou para convencer Furtado Coelho a incorporar no repertório de sua companhia dramática um autor que era mais conhecido como poeta do que como dramaturgo. Machado, como se sabe, foi leitor e admirador de Musset a vida toda. Traduziu vários de seus poemas e

²² MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis*, cit., v.1, p. 373-374.

escreveu comédias e provérbios dramáticos à maneira do escritor francês. Todos os seus amigos conheciam essa admiração. Por isso é difícil compreender por que a representação de *Como elas são todas*, em julho de 1868, não trouxe nos anúncios nem o nome de Machado nem o de Musset. Segundo Magalhães Júnior, os comentários na imprensa permitem identificar a peça traduzida: *Un caprice*. E a autoria da tradução, segundo Galante de Sousa, só se tornou pública nos anúncios da reapresentação da comédia em 1873 por Ismênia dos Santos.

Esse trabalho foi a última colaboração de Machado com Furtado Coelho. O casamento em 1869, o novo emprego que exigiu a demissão da imprensa diária e outros interesses afastaram o escritor do teatro. Sua última tradução de que se conhece a data, 1876, é a da comédia *Les plaideurs*, de Racine – que ganhou o título *Os demandistas* –, também perdida e jamais encenada. Pela escolha, mais uma vez se percebe o compromisso de Machado com o teatro de valor literário. Não nos esqueçamos, por fim, de que podemos ter acesso às traduções de *Os burgueses de Paris*, de Dumanoir, Clairville e J. Cordier; *Tributos da mocidade*, de Léon Gozlan; e *Força por força*, de Jules Barbier.²³ Não há notícia de que tenham sido encenadas e não conhecemos as datas exatas em que foram traduzidas. A primeira é uma comédia-vaudeville com ação movimentada e números musicados. As duas últimas dialogam com o realismo teatral, abordando respectivamente as consequências futuras de uma vida desregrada na juventude e o problema dos erros judiciários. Atente-se para o fato de que Léon Gozlan é mencionado por Machado no final do importante artigo "Instinto de nacionalidade", de 1873, como um dos escritores que têm seduzido a mocidade brasileira, ao lado de Victor Hugo, Théophile Gautier, Musset e Nerval. Não valeria a pena conhecer os seus romances e peças teatrais? Machado leu muitos autores menores e colheu sugestões em suas obras. O Real Gabinete Português de Leitura, muito frequentado por ele, tem 42 volumes de Léon Gozlan, quase todos publicados na década de 1850.

O que posso dizer, para concluir, é que o trabalho de Machado como tradutor de teatro pede uma investigação mais profunda. Há muito por fazer para se caracterizar

²³ Pairam dúvidas sobre a peça *Gabriela*, encenada em São Paulo, em setembro de 1862. Galante de Sousa transcreve um comentário publicado no *Correio Paulistano* em que se lê que a peça é de Machado de Assis. Jean-Michel Massa, levando em conta a lista de personagens, com nomes franceses, afirma que se trata de uma tradução.

melhor a importância dessa atividade para o conjunto da sua obra. Estas linhas são apenas uma primeira exploração, à qual pretendo dar sequência.

João Roberto Faria
Universidade de São Paulo / CNPq
São Paulo, Brasil

João Roberto Faria é professor titular de Literatura Brasileira na USP e autor de vários estudos sobre o envolvimento de Machado de Assis com o teatro. Em 2003 preparou o volume *Teatro de Machado de Assis*. (Martins Fontes, coleção "Dramaturgos do Brasil"). Em 2008 organizou o volume *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*, de Machado de Assis (Editora Perspectiva), para o qual fez notas e escreveu o ensaio introdutório "Machado de Assis e o teatro de seu tempo". Email: jgfarria@uol.com.br