



## **A arte historicizada: um viés de leitura para a peça *Lição de botânica*, de Machado de Assis**

Art historicised: a reading mode for the text *Botany lesson*, by Machado de Assis

Miriam Zafalon<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo teoriza, em linhas gerais, a historicização do objeto artístico, com o intuito de localizar o texto teatral. Em relação à obra de dramaturgia de Machado de Assis, percebe-se que o autor marcou o gênero teatral sob um viés reflexivo da condição humana. Machado engajou-se na empreitada de modernizar a sociedade carioca e brasileira, por intermédio da arte teatral. Na peça *Lição de botânica*, encontra-se o esforço da comunicação dentro da variedade de concepções relativas a uma época, extrapolando o texto puramente local, e abarcando realidades de novos espaços e tempos, por meio da dinâmica linguagem artística teatral.

**Palavras-chave:** Teatro. Historicização. Machado de Assis.

**Abstract:** This article theorizes, in general lines, the historicizing of the artistic object, with the aim of finding the theatrical text. In relation to the Machado de Assis' dramaturgy work, it becomes clear that the author marked the theatrical genre under a reflective bias of the human condition. Machado was engaged in the job of modernizing the Carioca and Brazilian society, through the theatrical art. In the text *Botany Lesson*, there is the communication effort within the variety of concepts relating to a season, extrapolating the text purely local, and embracing realities from new spaces and times, through dynamic theatrical artistic language.

**Keywords:** Theater. Historicizing. Machado de Assis.

### **Introdução**

Só se entende teoria com a aproximação do contexto histórico. Essa assertiva conduz à ideia de que a forma e conteúdo são sociais e históricos. É importante, ainda, ressaltar que a forma é um conteúdo precipitado, ou seja, ela é dada de antemão, sendo, em si mesma, conteúdo. Para Szondi (2011), teorizar o drama significa verificar como o tempo reflete a si mesmo, e de que maneira o desdobramento histórico se revela no âmbito formal do gênero artístico.

A crise do drama se instaura quando ele se afasta dos moldes traçados sob o viés da poética clássica, rompe com o estilo romântico e passa a ser instrumento de denúncia da realidade social, em fins do século XIX. A tentativa de salvamento da forma dramática, segundo Szondi, na verdade enfatiza suas cisões:

Justamente por tentarem unificar o que irremediavelmente já se cindira, estas “salvações” do drama permitirão tornar mais patente a contradição insolúvel que se desdobra ao longo de toda a Teoria do drama moderno: o “naturalismo” se revelará uma

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Maringá. Integrante do Grupo de Pesquisa "Identidade e sujeito(s) na literatura", do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá.

escolha finalmente conservadora, mesmo regressiva, por abrigar-se, na representação compassiva do proletariado como última instância da “naturalidade”, contra a fratura que cindia igualmente todos os indivíduos e o conjunto da sociedade (SZONDI, 2011, p.13).

Com a evolução da dramaturgia moderna, o drama foi perdendo seu espaço. A forma dramática de enunciar a existência humana por meio do diálogo passa a ser substituída quando o foco artístico é levado para o externo do homem, buscando as condições objetivas e a temática social que causam conflito no interior do drama.

As formas do teatro, despidas de suas inter-relações históricas, tendem a ser entendidas como eternas e puras; tal conceito absolutiza o gênero teatral, desvinculando-o das origens que fazem parte de sua construção. O processo de historicização torna-se essencial para uma interpretação real da evolução do teatro.

O teatro brasileiro não possui cânones à altura como têm a poesia e o romance. Infelizmente não se dá o devido valor à profícua obra teatral produzida por grandes autores da arte nacional. Entre os nomes que compõem o seleto grupo de dramaturgos brasileiros, Machado de Assis (1839 – 1908) não é considerado pelos estudiosos em geral como um grande autor do teatro nacional: “As experiências teatrais de Machado de Assis, quase todas de mocidade, parecem, à simples leitura, desprovidas da centelha que permite num texto prever o bom espetáculo” (SOUZA, 1980, p.117); todavia, é respeitado como um crítico teatral de peso. A partir de sua análise lúcida das representações artísticas de seu tempo, o mestre das letras busca novos caminhos para o teatro brasileiro:

Machado foi um crítico teatral preocupado com todos os aspectos do espetáculo. Suas observações voltavam-se igualmente para a interpretação dos artistas, a decoração, os figurinos, de modo que sempre valorizava a harmonia conseguida pelo ensaiador, quando era o caso (FARIA, 2001, p. 109).

As peças machadianas começaram a aparecer no cenário brasileiro quando o teatro iniciava um período de mudanças, uma vez que o teatro realista florescia, rompendo com as formas do teatro romântico e as comédias populares. Machado publicou treze peças entre os anos de 1860 e 1906. Para ele, a linguagem teatral é tão transformadora quanto o texto; por meio de um teatro que se voltou com maior intensidade ao panorama nacional, o mestre das letras escreve de maneira insinuante, embora tenha sido acusado por Quintino Bocaiúva<sup>2</sup> de produzir textos maçantes que deveriam se prestar à leitura, em detrimento da representação.

É inegável, no entanto, que as composições teatrais machadianas trazem em seu bojo um evidente conhecimento de dramaturgia, reiterado igualmente em suas produções de crítica teatral. Em especial, o repertório teatral de Machado insiste na

---

<sup>2</sup> Em resposta à carta do amigo Machado de Assis, Bocaiúva critica as duas comédias de estreia do já consagrado escritor: “[...] mas, até onde a minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo o sujeito sem alma. Debaixo desse ponto de vista, e respondendo a uma interrogação direta que me diriges, devo dizer-te que havia mais perigo em apresentá-las ao público sobre a rampa da cena do que há em oferecê-las à leitura calma e refletida”. In: *OBRAS ilustradas de Machado de Assis – Memorial de Aires – Iaiá Garcia – Teatro*. São Paulo: Linográfica Editora, s/d.

construção de enredos pouco complexos que privilegiam tipos e costumes específicos do contexto de sua época, por intermédio de um recorte da sociedade vigente.

Em se tratando disso, deve-se reforçar a necessidade premente de relacionar as peças machadianas com o contexto histórico de sua produção, fazendo, dessa forma, uma análise que privilegia o viés histórico e estético do período. Em grande medida, a expressividade das peças de Machado pode ser observada quando o sistema teatral da época é levado em consideração, momento em que o teatro realista iniciava sua trajetória, mais especificamente pelos palcos cariocas. Com o realismo, veio a predileção por uma temática que reproduz a sociedade burguesa, conforme Décio de Almeida Prado (1999, p.80), o qual reitera que o teatro da época “[...] devia não apenas retratar a realidade cotidiana, mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade”.

Com isso, o teatro brasileiro passou a praticar uma arte moralizadora que veio suprir a necessidade dramática da referida época, construindo a estética que caracterizaria um novo cenário cultural brasileiro.

## **2 A historicização da forma artística**

É basilar o respeito ao processo de historicização de obras artísticas de variadas naturezas, localizando-as no contexto e, obviamente, buscando os elos com o mundo contemporâneo. Em sua obra *Teoria do drama moderno*, o teórico Peter Szondi permanece nesse terreno historicizado, afirmando que não há compreensão e reflexão acerca do objeto artístico se não houver a noção de que a teoria tem desdobramentos na história e tal procedimento não se limita, em hipótese alguma, a simplesmente localizar ano e século historicamente. Na contramão da teoria absolutizada, totalmente estanque das motivações externas, a aproximação com o contexto histórico determina o elemento teórico-cultural.

Segundo Szondi (2011), o drama burguês deve ser historicizado. Para que esse objetivo seja alcançado faz-se necessário contrapor o “enunciado da forma” e o “enunciado do conteúdo”, propiciando que, abordando suas diferenças, historicizem-se mutuamente. É naturalizado o estudo histórico quando se trata de narrativa. Tal procedimento não se materializa no estudo do drama. Entender o drama burguês, desde suas primeiras investidas, com Gil Vicente, chegando ao século XVI, com Shakespeare, é uma forma de delinear os caminhos que formalizam o teatro ocidental. Segundo Adorno (2003), a forma é conteúdo sócio-histórico sedimentado, ou seja, o fator estético não permanece alheio ao contexto histórico; o que realmente comunica algo é a forma, isso é o inteligível cultural. A linguagem não é um instrumento que pretende chegar ao conteúdo. Para Flory (2010, p. 18), o teatro

[...] tem no texto dramático uma dimensão crucial, sendo muitas vezes tomado como o seu aspecto artístico por excelência, onde estaria depositado seu valor estético, o que garante a ele lugar cativo como gênero literário, com direito a foro próprio, ou seja, com formas e temas específicos.

Souza (1980) explica que há diferença entre a forma de ler o texto teatral pelo indivíduo leigo e por um especialista. A linguagem é interpretada de maneira variada, sendo para o perito um enunciado vibrante, vivificando a personagem por intermédio da expressividade das palavras. Para o mero espectador, o texto é observado com linearidade, dando um tratamento superficial e estático à trama. Importa esclarecer que a linguagem teatral não é apenas transmissora; ela representa uma ideologia e se faz num espaço para a criação dos sentidos, sendo agente, em especial, do pensamento das classes dominantes, embora, ao longo da história, se preste a propagar diferentes ideias.

Em se tratando de linguagem, o drama burguês tem a pretensão de unir características próprias da tragédia e da comédia, buscando alcançar o público por meio da substituição dos tipos universais, conferindo às personagens condições sociais individuais como de cidadãos comuns, além de identificá-las com uma densidade psicológica que lhes explica o caráter e seus comportamentos.

Fazendo um retrospecto sobre a presença da forma do drama no contexto artístico moderno, Szondi (2011) afirma que tal estilo tenha surgido a partir do Renascimento, conforme se observa na apresentação de José Pasta Jr.:

Para ele, o drama da época moderna surgiu no Renascimento – quando uma forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama que surge daí é “absoluto”, no sentido de que só representa a si mesmo – estando fora dele, enquanto realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria convizinhança dos espaços (SZONDI, 2011, p. 11).

É importante ressaltar que a absolutização do drama afasta o entendimento sobre as dimensões teórico-epistemológicas, críticas e históricas que são peculiares ao teatro. As interpretações conceituais dependem da historicização da obra de arte em sentido amplo. Do Renascimento até o século XVIII, o nascimento da burguesia e de novas formas político-econômicas revelam no teatro a propensão aos conflitos domésticos e que revela a subjetividade própria da vida burguesa.

No drama burguês, a posição coletiva, universal é substituída pelos embates privados e domésticos. Embora o Naturalismo rompa em parte com essa posição do sujeito, os aspectos típicos do drama burguês tentaram ainda manter-se em pé, ainda que o contexto de fragmentação do sujeito tenha apontado as limitações desse gênero. Com Ibsen, percebe-se a derrocada da expressão burguesa, indo além do drama intersubjetivo e promovendo perspectivas épicas em relação ao texto teatral.

Szondi (2011) também salienta que o teatro buscou diminuir a distância estética a partir da epicização do narrador, de tal forma que conteúdo e forma tencionaram-se mutuamente, buscando uma expressividade artística peculiar. Segundo o teórico, Ibsen e Tchekhov mostram em suas obras a necessidade insistente desse ponto de vista narrativo épico, que observa e analisa o passado. Rosenfeld (1965) refere-se ao elemento épico como uma tentativa bem sucedida de abstração das situações

históricas que conduzem a novas maneiras de produzir temas e enxergar o mundo. Todavia, Rosenfeld alerta para o drama “ideal” que se caracteriza:

Esta breve caracterização do gênero e estilo dramáticos – que em seguida será enriquecida por dados históricos – é naturalmente uma abstração; refere-se a um “tipo ideal” de drama, inexistente em qualquer realidade histórica, embora haja tipos de dramaturgia que se aproximam desse rigor. Na medida em que as peças se aproximarem desse tipo de Dramática pura, serão chamadas de “rigorosas” ou puras, por vezes também de “fechadas”, por motivos que se evidenciarão. Na medida em que se afastarem da Dramática pura, serão chamadas de épicas ou lírico-épicas, por vezes também de “abertas”, por motivos que igualmente se evidenciarão (ROSENFELD, 1965, p. 25-26).

Outro prisma épico vem da obra de Brecht, que reflete tanto o contexto histórico de sua produção quanto leva a uma criticidade reflexiva, por meio do estabelecimento da dialética forma x conteúdo. Nas palavras de Flory (2010, p. 30):

Os fundamentos épicos, assim como a trama e a composição dos personagens, passando pelo trabalho dos atores e, mesmo do público, estão a serviço, num todo coeso, da quebra da ilusão e identificação, levando à reflexão crítica, especialmente pelo *efeito de estranhamento*. Sua prática teatral promove a ação reflexiva, negando tanto a arte engajada (como instrumento político) como a arte pela arte (auto-referente, drama burguês).

A partir da obra de Brecht percebe-se que a historicização é fundamental para compreender a mutabilidade dos seres humanos, do mundo; afinal, as ações humanas são sociais e não naturais, e tal fato justifica a necessidade de privilegiar o viés histórico da obra artística. Além disso, a estética permanece atrelada a esses conceitos de historicidade, não sendo de modo algum isolada do conteúdo em sua predisposição para cada época distinta. Tratar o texto artístico sob um viés ontológico desconstrói todas as possibilidades de que uma obra realmente faça sentido e expresse as concepções de sujeito e de mundo numa certa época.

Em respeito ao histórico do teatro brasileiro, há de se relembrar a trajetória que incorporou o teatro realista no Brasil, canalizado a partir da produção dramática francesa do século XIX. Faria (1998) refere-se à cena realista francesa como um ambiente prosaico da vida cotidiana, representando a sociedade daquele período.

As mudanças ocorridas no contexto sócio-político europeu, na segunda metade do século XIX, motivadas pelas lutas de classes e transformações políticas e científicas, propiciaram uma mudança de foco da arte, em especial da literatura, removendo o culto do “eu”, e o escapismo da realidade que caracterizavam o Romantismo. Portanto, fazia-se necessário que a arte suprisse o intento de criticar e transformar a realidade. Delinear a totalidade das relações humanas passou a ser o objeto dos escritores realistas; eles quiseram retratar os defeitos humanos e a condição humana diante do poder e das regras sociais, em detrimento da idealização do mundo e do homem.

Substitui-se, para tanto, a tensão própria do romantismo sentimentalista, pelo debate acerca dos problemas sociais, por meio do detalhamento dos valores e

costumes da sociedade burguesa. O assunto comum às peças francesas do período oitocentista é a defesa da família, das virtudes burguesas, com fundo moralizador. Embora os autores realistas tenham buscado a ruptura com o drama romântico, as características da antiga estética ainda perduraram, não se pôde romper com elas totalmente, assim como não se pode simplesmente descartar um legado artístico que foi repassado durante gerações. Houve uma convivência pacífica entre as duas tendências artísticas, demonstrando as diferentes preferências do público.

Além de delinear a realidade a partir das encenações era preciso também refletir sobre ela e transformá-la, torná-la condizente aos padrões aceitos como ideais pela burguesia. Tais argumentos foram reforçados por Machado de Assis, que declarou-se simpatizante e adepto das preocupações morais que embasavam a escola realista. Em seu artigo *Ideias sobre o teatro*, publicado no jornal *O espelho*, numa das edições do ano de 1859, Machado critica o teatro romântico: “Aqui há um completo deslocamento; a arte divorciou-se do público. Há entre a rampa e a plateia um vácuo imenso de que nem uma nem outra se apercebe” (FARIA, 2008, p.132).

Tendo como inspiração as peças francesas, os palcos brasileiros também quiseram mostrar o mundo burguês. Essa estratégia adotada pela produção teatral do período demonstra que o Brasil queria adotar o modelo dos franceses para a sociedade daqui. Para tanto, construíam-se protagonistas que retratavam a classe social emergente do momento, formada por profissionais liberais. No entanto, a realidade brasileira não deixou de ser avaliada e retomada nas peças; a vida da sociedade carioca fez-se evidente, os problemas sociais (e entre eles a escravidão) foram abordados e criticados, formalizando um retrato sócio-econômico-cultural da época.

Os “dramas de casaca”<sup>3</sup> viajaram do realismo francês para atracar em terras brasileiras, discutindo questões sociais que diziam respeito à burguesia, classe a qual também era voltada a produção artística do período. O casamento, a prostituição, o dinheiro eram as questões relevantes que foram levadas ao palco, com o intuito de discutir os valores e a ética burguesa, valorizando-a.

O Ginásio Dramático representou esse novo estilo da dramaturgia, a partir de 1855, instaurando maneiras inusitadas de escrita e representação, para marcar e prestigiar o realismo artístico nos palcos cariocas. Machado de Assis não se furtou às especificidades do drama realista, e mostrou em suas peças a obra artística com fundo moralizador, identificando e refletindo acerca dos costumes de seu tempo.

### **3 Lição de botânica: a dialética do enunciado da forma x enunciado do conteúdo**

Distanciando-se de uma teoria absolutizada e estanque do contexto, pode-se analisar a peça *Lição de botânica*, de 1906, dialogando com a historicidade da forma e também do conteúdo. Para Décio de Almeida Prado, no texto *A evolução da literatura dramática*, publicado no livro *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, a peça constitui um texto de raro valor, em detrimento da visão geral sobre a escrita teatral de Machado: “Ao contrário, uma peça como *Lição de botânica*, por exemplo, é uma

---

<sup>3</sup>“Dramas de casaca” é a nomenclatura popular usada para descrever os textos teatrais que descreviam os costumes da época, nos quais as personagens apareciam vestidas com roupas modernas.

pequena obra-prima de humor romântico, de ironia e delicadeza sentimental” (COUTINHO, 1955, p. 271).

Tal ponto de vista acerca da obra teatral de Machado de Assis demonstra uma comparação entre a produção do *Bruxo de Cosme Velho* e as peças que eram feitas no Brasil, em meados do século vinte, destacando as qualidades do autor, também nessa vertente artística. Além disso, o autor não negava seu apreço pelo realismo teatral, pensamento que propagou em artigos e pareceres que escreveu para o Conservatório Dramático. Acerca das especificidades localizadas na dramaturgia machadiana, Faria (1998, p. 43) explica:

[...] Machado queria um teatro que não fosse mero passatempo das massas. Favorável ao teatro de cunho utilitário, ao palco transformado em espaço para o debate de questões sociais, afirmou: ‘O teatro é para o povo o que o *Coro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização’.

Sobre *Lição de botânica*, pode-se afirmar que a peça, elaborada em um único ato, apresenta alguns elementos recorrentes na obra artística de Machado: a astúcia feminina nas questões amorosas, personagens até certo ponto caricatas, como comprova o Barão Sigismundo de Kernoberg, um cientista sueco com pensamentos exagerados em relação à ciência. Tendo como cenário o Rio de Janeiro do começo do século XX, o texto começa quando D. Leonor, tia de D. Helena, jovem viúva, e de D. Cecília, recebe uma carta do Barão, na qual ele solicita permissão para visitá-la. Enquanto Helena pensa que a visita tem objetivo de pedir a mão de Cecília para o sobrinho do barão, Henrique, na verdade o tio vai pedir a D. Leonor que não permita mais a presença do rapaz em sua casa, a fim de não atrapalhar seu futuro promissor na Botânica, e uma vida dedicada exclusivamente aos estudos científicos. Para auxiliar a irmã, D. Helena, de maneira sagaz, finge interessar-se em ter explicações sobre botânica com o Barão. Despertando seu entusiasmo, a desembaraçada viuvinha machadiana, além de convencê-lo a permitir que os enamorados desfrutem de seu amor, ainda angaria a paixão do cientista para si. Ao final, ocorre a transformação dos sentimentos do tio, que passa a reconhecer uma relação saudável entre o amor e a ciência. A peça humaniza a figura do cientista, extirpando o excesso de racionalidade através da sedução, sobrepondo o amor à ciência.

Na peça em questão, Machado incorpora um intuito civilizador, em detrimento da preocupação com o enquadramento nas vertentes teatrais estéticas do período de produção, conferindo uma conotação com altos índices de modernidade. Em *Lição de botânica*, encontra-se o início, ainda tímido, da discussão acerca da aproximação entre as fronteiras culturais, ainda que como pretexto para a valorização da nacionalidade. No trecho a seguir, o botânico explica, a propósito de seu comportamento atípico, que as divisões de território são universais e não espaciais: “Na geografia intelectual não há Suécia nem Brasil; os países são outros: astronomia, geologia, matemáticas; na botânica são obrigatórios” (ASSIS, 1982, p. 348).

O autor apresenta críticas aos valores daquela sociedade, por meio de uma linguagem irônica, apesar de privilegiar uma temática amorosa, fator reiterado em nove de suas treze peças. Reitera-se que a perspectiva histórica está amalgamada ao

objeto artístico. Tal assertiva não deixou de fazer parte dessa comédia realista de costumes escrita por Machado de Assis. O discurso irônico é um dos pontos altos nessa e em outras peças, indo ao encontro do propósito didático que o autor sempre privilegiou nos textos teatrais, viabilizando o jogo de sedução representado pela personagem Helena. Cite-se um trecho do diálogo entre a viuvinha e o cientista sueco:

DONA HELENA (À parte) – O mestre é perigoso. (Alto) Tinham-me dito exatamente o contrário; disseram-me que o Senhor Barão era... não sei como diga... era...

BARÃO – Talvez um urso.

DONA HELENA – Pouco mais ou menos.

BARÃO - E sou.

DONA HELENA – Não creio.

BARÃO – Por que não crê?

DONA HELENA – Por que o vejo amável.

BARÃO – Suportável apenas (ASSIS, 1982, p. 354).

Brayner (1981) afirma que o Machado apresenta uma visão distanciada e abrangente da sociedade do Segundo Império e da Primeira República, destilando sua ironia e partilhando suas observações com o leitor. Essa ironia aparece na reflexão sobre os hábitos sócio-culturais da sociedade do Rio de Janeiro e também na análise da própria natureza humana, dotada de limitações e vícios. É visível a preferência de Machado pela descrição do psiquismo humano e pela exposição dos valores sociais que são promotores de comportamentos equívocos.

As personagens femininas, D. Leonor, Helena e Cecília compõem a negação ao discurso misógino do barão, numa atitude direta de contraposição aos preceitos positivistas, lançados a partir do discurso científico que, paulatinamente, é desequilibrado diante da situação afetiva.

A interessante Helena da peça machadiana faz lembrar outra, também estonteantemente sedutora. Assim como todo um exército sucumbiu ao poder da eleita do príncipe Páris, o cientista Sigismundo de Kernoberg também pôs-se aos pés de sua paixão avassaladora. O texto de Homero, *A Ilíada*, de certa forma justifica o motivo que faz de Páris um apaixonado por Helena de Troia. A beleza da moça encanta a todos, e na fala dos chefes troianos: “Não é de se admirar que por essa mulher os troianos e os aqueus bem armados tantas provações venham sofrendo há tanto tempo. Seu rosto é belo como o das deusas imortais” (HOMERO, s/d, p.36). Note-se, entretanto, que a Helena de Troia é atemporal, como mito internalizado pelas gerações passadas. Já a astuta Helena da peça machadiana é historicizada, representando a independência conferida à maioria das viúvas da sociedade oitocentista carioca.

Historicizando, comprova-se que à época em que *Lição de botânica* foi escrita, o universo científico brasileiro passava por um significativo processo de crescimento nas pesquisas e na fundação de institutos científicos. Dessa forma, pode-se afirmar que o texto artístico colaborou com a propagação da ciência junto à sociedade, por meio das representações sociais sobre o fato científico. Ainda que a linguagem metaforizada não demonstre plena objetividade, é possível verificar que o texto fertiliza a discussão a respeito do fato científico, ironicamente privilegiado na peça.

O texto representa a necessidade da época, que primava por capturar a realidade e esmiuçá-la, tal como faria um cientista. O desenvolvimento humano, nesse ínterim,



exige explicações lógico-rationais que são construídas por meio da observação. Mais que um pretexto para estabelecer contato, formalizar relações, o conteúdo científico é trazido ao contexto da obra para demonstrar o pensamento característico do modo de pensar Realista, elucidador da situação histórica que se apresentava. No trecho que segue, o diálogo vivifica a inclusão do assunto científico como elo para as relações humanas:

DONA HELENA (Interrompendo) – Pedirei licença à minha tia. Quando será a primeira lição?

BARÃO – Quando quiser. Pode ser amanhã. Tem certamente notícia da anatomia vegetal...

DONA HELENA – Notícia incompleta.

BARÃO - De fisiologia?

DONA HELENA – Um pouco menos.

BARÃO - Nesse caso, nem a taxonomia, nem a fitografia...

DONA HELENA – Não fui até lá.

BARÃO – Mas há de ir... Verá que mundos novos se lhe abrem diante do espírito. Estudaremos, uma por uma, todas as famílias, as orquídeas, as jasmíneas, as rubiáceas, as oleáceas, as narcíseas, as umbelíferas, as... (ASSIS, 1982, p. 354).

A linguagem científica que permeia o texto transmite na forma um conteúdo temático que vai além de uma bucólica relação amorosa: tem-se na atitude realista estética o estabelecimento dos valores privilegiados na época, a sobreposição da ciência sobre os conhecimentos informais, como qualificação para um “real” entendimento da vida.

Vê-se em *Lição de botânica* o estilo que representa aspectos da vida burguesa que resplandecia na segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro, bem como percebe-se a predileção do mestre das letras pela nova escola, o Realismo. As personagens simbolizam os ideais da sociedade da época, revelados através de diálogos e situações cômicas vivenciadas no decorrer do texto. Dá-se especial atenção à temática do casamento, visto que as sobrinhas de D. Leonor têm nesse assunto um interesse devotado. Ora, nada mais natural para uma sociedade na qual a mulher provavelmente não teria outro modo mais rápido e eficiente de ascensão social que não fosse o matrimônio.

Por meio da focalização da classe média, camada social afeita à construção dos conflitos psicológicos, o escritor de *Lição de botânica* retrata a vida presente das personagens, realçando as características humanas, por vezes de forma estereotipada. O texto evidencia, entre outros pontos importantes, a demarcação do território teatral como espaço de construção da linguagem, representado pelos artifícios retóricos, estabelecendo um diálogo entre a civilização europeia e o texto teatral brasileiro.

## Conclusão

A obra de arte pode alcançar a posteridade dependendo da maneira como manuseia a estética e o conteúdo. Ainda que não se tenha convivido com as vicissitudes de um tempo, as lutas sociais, os progressos e ideologias, ainda assim, é

possível participar da obra de arte e senti-la, provar de sua variedade e estabelecer contato com as concepções que outrora guiavam os propósitos artísticos.

Há, portanto, a necessidade da historicização da obra artística, como forma de investigar a estética e as ideias surgidas através das transmutações da sociedade, delineando as interlocuções sociais formadas, esmiuçando os detalhes de construção e analisando como se relaciona com o mundo externo. É urgente dessacralizar o texto artístico e questioná-lo em todas as suas inter-relações, em detrimento de reducionismos estéticos. O objeto de arte historicizado permite também o reconhecimento da cultura sobre a qual fixou suas bases; a forma literária apreende a sociedade.

A necessidade de perceber os desdobramentos históricos na arte, fez com que o épico questionasse a forma do drama. O homem cuja postura era imutável, inserido num mundo em que as relações intersubjetivas davam o tom do discurso, passa a ser visto como mais objetividade, numa contraposição entre sujeito e objeto.

O formato dos textos teatrais realistas pôde colocar em prática uma tentativa de “civilização” por meio da arte. Reitera essa ideia, o próprio Machado, quando admite “a crença no teatro como termômetro da civilização de um povo” (FARIA, 2001, p. 24). A influência dos clássicos franceses e a adaptação a um estilo estético diverso do drama histórico foram a maneira encontrada para formar o ideário burguês brasileiro, afastando o repertório nacional dos dramas, melodramas e tragédias neoclássicas.

A prosa do cotidiano é assunto que abrange o teatro realista; tal característica está presente na peça *Lição de botânica*, na qual Machado escolheu construir com naturalidade a ação, abolindo altas tensões representativas do drama romântico, e dando formas à vida social de meados do século XX. Os modelos franceses, amplamente utilizados pelos dramaturgos brasileiros durante esse período, formaram o assunto tanto para a crítica teatral quanto para a escrita das peças, desenhando o ponto de vista evolutivo do teatro brasileiro, tanto na forma quanto no conteúdo.

Revisitar o “tom” machadiano nessa análise foi uma tentativa de demonstrar que a estética do teatro não é a-histórica; ao contrário, a forma é histórica e social. Machado adapta a estética teatral em voga na Europa ao contexto sócio-histórico-cultural brasileiro, dando-lhe um caráter nacional, refletindo a sociedade na qual a arte está inserida.

## **Bibliografia**

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro – Ministério da Educação e Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1982.
- BRAYNER, Sônia (org.). **O conto de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Sul Americana, 1955.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca Universal)
- FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Machado de Assis do teatro**: textos críticos e escritos diversos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- \_\_\_\_\_. **O teatro na estante**: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. São Paulo: Ateliê editorial, 1998.
- FLORY, Alexandre Villibor. **Literatura e teatro**: encontros e desencontros formais e históricos. In: *Revista Jiop nº1*. Departamento de Letras Editora. Disponível em: [www.dle.uem.br/revista\\_jiop\\_1/artigos/villibor.pdf](http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf). Acesso em: 15 dez. 2016.
- HOMERO. **A Ilíada**. Tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570 – 1908**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1965.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.