

## O clássico na tessitura de Pílades e Orestes, de Machado de Assis: breve leitura

Prof. Ms. Edilson dos Santos<sup>1</sup> (EPCAR)

### Resumo:

*Uma das características da obra machadiana é o constante e renovado diálogo que ela estabelece com outras obras, formando o que kristeva chama de ‘mosaico de citações’. Pretende-se neste breve estudo fazer uma leitura do conto Pílades e Orestes, de Machado de Assis, baseado nas peças Coéforas, de Ésquilo, Electra, de Sófocles, e Electra, de Eurípedes, num enfoque intertextual. Considerando-se que a tragédia tinha, entre outros fins, o de promover a catarse, busca-se demonstrar que olhar Machado de Assis lança sobre a tragédia ao adaptá-las ao conto. Além disso, busca-se também discutir a amizade entre os personagens Pílades e Orestes, nas peças em questão, e a amizade que se estabelece entre os personagens Quintanilha e Gonçalves, no conto. Este estudo baseia-se em orientações teóricas de Kristeva, de Bakhtin e de Lévi Strauss.*

**Palavras-chave:** Leitura intertextual, Tragédia, Adaptação, Conto.

### Introdução

A presença de pré-textos na obra de Machado de Assis revela que o escritor repete o já construído. Para Barthes (1987, p.52), “o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas”. Afirmando que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, Júlia Kristeva (1974, p. 64) vê a escrita literária como uma tessitura na qual confluem os fios de outros textos. O próprio Machado de Assis, em sua crítica literária, chama a atenção dos escritores e poetas para essa realidade dialógica do discurso poético. No século XIX, no Brasil, época em que questões como influência e originalidade dividiam críticos e literatos, Machado já apontava a necessidade de a arte abrir-se para um diálogo que deveria ir além daquela preocupação estreita com a cor local. Tal é o que se verifica no artigo “Notícia atual da literatura brasileira – instinto de nacionalidade”, de 1873:

Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve alimentar-se de assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que se torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, p. 1962, p. 804).

Como se percebe, Machado de Assis defende a arte como um espaço de confluências. A originalidade está no aproveitamento criativo que deve ser feito das obras, sejam elas nacionais ou estrangeiras. Vem ao caso lembrar que Machado era contrário ao afrancesamento a que se entregava o Brasil, sobretudo na arte. Para ele, poucos eram os poetas e romancistas que conseguiam ir além da simples imitação. E isso constituía um problema para a criação daquela identidade artística que, de algum modo, orientava os discursos de alguns intelectuais, entre os quais estava Machado de Assis.

Essa visão do crítico Machado de Assis resulta de uma vivência artística que envolve não só literatura, mas também pintura, música, teatro e crítica teatral. A propósito do teatro, durante sua militância, como crítico e comediógrafo, Machado revelou sempre uma preocupação constante com

---

<sup>1</sup> Edilson DOS SANTOS, Prof. Ms. em Estudos Literários.  
Escola Preparatória de Cadetes do Ar (EPCAR).  
E-mail: edzbe@hotmail.com

a qualidade e a criatividade. São conhecidas as suas críticas aos exageros românticos presentes no teatro nacional, ainda marcado pela imitação dos modelos franceses, conforme se verifica na passagem abaixo, extraída do artigo “Idéias sobre teatro”, de 1859:

O teatro tornou-se uma escola de aclimação intelectual para que se transplantaram as concepções de estranhas atmosferas, de céus remotos. A missão nacional, renegou-a ele em seu caminhar na civilização; não tem cunho local; reflete as sociedades estranhas, vai ao impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos. (ASSIS, 1962, p. 792).

Na crítica de Machado de Machado de Assis, são recorrentes as notas sobre a invenção e a originalidade. Sem cair nas ciladas da “cor local”, a qual levava muitos a construírem apenas uma “nacionalidade de vocabulário” (ASSIS, 1962, p. 807), Machado orientava literatos, comediógrafos e dramaturgos para o que ele entendia como originalidade. Para ele, a tradição nacional e a estrangeira eram bem-vindas, desde que o artista atuasse sobre esse material, iluminando-o com a invenção, com o talento.

O diálogo entre as obras nacionais e as estrangeiras tem na escrita, portanto, de Machado um espaço privilegiado. O escritor não apenas aproveita as lições de teatro e literatura, presentes no Brasil; busca também as estrangeiras e adapta-as à realidade nacional. Machado está sempre com as antenas voltadas para o que corre no presente e no passado. Como ele defendia, é do consórcio do antigo e do novo que se faz a modernidade. Nos diálogos que sua obra estabelece com outras obras, na releitura que Machado faz de outras artes, trazendo-as para o plano da literatura, é que se pode ver a habilidade do escritor que, agora no papel de criador – e não no de crítico literário e no de crítico de teatro – mostrará ao leitor o “como se faz” ou, mais precisamente, o “como eu faço”.

No conto “Pílades e Orestes”, percebe-se essa maestria de Machado de Assis em retomar obras anteriores, no caso clássicas, para (re) criar o seu texto. Esse conto é construído a partir de referências diretas ou não às peças *Electra* de Sófocles, *Coéforas* de Ésquilo e *Electra* de Eurípedes. Essas referências podem ser vistas no título do conto e no final dele, nas expressões “Orestes vive ainda sem os remorsos do modelo grego” e “Pílades é personagem mudo de Sófocles”. Considerando-se que na obra de Machado de Assis essas referências colocam-se a serviço de um escritor consciente do trabalho literário, pretendemos neste estudo realizar uma breve leitura intertextual do referido conto, baseada nas referidas peças. O objetivo é mostrar como o autor trabalha essas tragédias ao recriar o seu conto. Tendo em vista que a tragédia era usada pelos dramaturgos gregos com uma finalidade de catarse, já que estava a serviço da *polis*, é possível afirmar que Machado de Assis também buscou no seu conto um fim moralizante?

### **As peças e o conto: modos de engendrar**

As tragédias *Coéforas*, de Ésquilo, *Electra*, de Sófocles, e *Electra*, de Eurípedes, trazem como motivação central a morte de Clitemnestra por Orestes e Electra, seus filhos. Essa morte foi uma vingança pelo fato de Clitemnestra, com o amante, Egisto, terem assassinado Agamêmnon depois que ele retornara da guerra de Tróia. Nas três peças, podemos perceber a grande amizade que se estabelece entre os personagens Pílades e Orestes, amigos inseparáveis. Depois da morte de Agamêmnon, por Clitemnestra, Electra, irmã de Orestes, o entrega a um amigo, para evitar os maus tratos impostos pela mãe e pelo padrasto, Egisto. Esse amigo o leva para a casa de um irmão de Agamêmnon. Na Fócida, Orestes se torna amigo de Pílades, filho de Estófilo e Anaxíbia, irmã de Agamêmnon. Mais tarde, já adulto, Orestes retorna a Argos, com seu amigo Pílades, para vingar a morte do pai, Agamêmnon. Depois de matar Clitemnestra e o amante, Orestes continua, ainda, a ter por perto o amigo Pílades, o que reforça o mito grego da amizade fiel.

O conto “Pílades e Orestes” foi publicado no *Almanaque Brasileiro Garnier*, em 1903, e, em 1906, foi incluído em *Relíquias da Casa Velha*. Os personagens centrais são Gonçalves, Camila,

Quintanilha e João Bastos. O cenário do conto é Rio de Janeiro, na transição da monarquia para a República. O assunto central é a fortuna de Quintanilha, em torno da qual gravitam os interesses de personagens como Gonçalves e João Bastos. A amizade entre Quintanilha e Gonçalves também tem uma importância fundamental na trama do conto, a ponto de ser questionada pelos moralistas. A ingenuidade e o sentimentalismo de Quintanilha sem dúvida têm papel decisivo no desfecho do conto, pois o personagem, movido pelo coração, se torna presa fácil para o golpe de Gonçalves, de Quintanilha e, com menos força, de Camila.

De acordo com o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999, p. 759), engendrar significa criar, dar origem. Esse sentido é bem marcado logo no início do conto quando o narrador afirma, como vimos acima, que “Quintanilha engendrou Gonçalves”. Isso nos leva a outro ponto, de que trataremos adiante: as peças gregas geraram o conto de Machado de Assis. Se é possível falar de engendramentos, como eles são explorados no consórcio que se estabelece entre o conto e as peças?

Nas três peças, Orestes e Electra matam a mãe, Clitemnestra. Porém a passagem relativa ao sonho de Clitemnestra está presente apenas na versão de Ésquilo e na de Sófocles. Eurípedes não se utiliza do sonho da personagem Clitemnestra, que sonha com a ressurreição de Agamêmnon, o marido que ela matara. Nas três versões Orestes hesita no momento de matar a mãe. Somente na peça de Ésquilo é que Pílates se apresenta com voz. Aí o personagem, como se vê, não é mudo, já que pede a Orestes que complete a vingança. O remorso de Orestes, por outro lado, está presente nas três versões. Por outro lado, se não é possível falar de remorso da personagem Clitemnestra, ao menos deve notar que, na peça de Eurípedes, ela apresenta algum arrependimento ao lembrar-se de alguns de seus atos, não incluso aí o de matar o marido – atitude para a qual a personagem de pronto, como nas demais peças, apresenta uma justificativa baseada em primorosos argumentos que revelam a posição inferior da mulher na sociedade grega.

No conto “Pílates e Orestes”, Machado de Assis explora a amizade entre Pílates e Orestes, presente nas *Coéforas* e nas *Electras*. Já no título, evidencia-se o diálogo que se estabelecerá entre o conto e as peças. O narrador machadiano chama a atenção para essa relação. Afirmando que “Quintanilha engendrou Gonçalves”, o narrador revela a dedicação maternal de Quintanilha para com Gonçalves. Sabendo-se que o verbo engendrar significa gerar, como se vê na passagem anterior, novos engendramentos vão ser experimentados no conto. A amizade entre Quintanilha e Gonçalves é acrescida de detalhes funcionais: os personagens são mostrados diferentes fisicamente: “Quintanilha tinha o rosto redondo, Gonçalves comprido, o primeiro era baixo e moreno, o segundo alto e claro, e a expressão total divergia inteiramente.” (ASSIS, p. 63). Mas, economicamente, esses personagens também são diferentes, já que um, Quintanilha, possui uma herança, e o outro, Gonçalves, é apenas um advogado sem projeção. Essas oposições se abrem para outras que permeiam o texto, como ganhar / perder, viver / morrer. Dissimulado, o personagem Gonçalves, alegando amizade desinteressada, aos poucos vai se apropriando de Quintanilha, até ao ponto de se apoderar também da herança e de Camila. No fim, ao personagem resta somente a morte, que lhe vem através de uma “bala revoltosa” em 1893.

Nas adaptações que faz, Machado de Assis aproveita os personagens Pílates e Orestes para criar Quintanilha e Gonçalves, o que nos mostra um Pílates e um Orestes brasileiros. Além desse arranjo, a amizade entre os dois personagens é também subvertida. Se nas *Electras* e nas *Coéforas* Pílates e Orestes se mostram como amigos verdadeiros, no conto a amizade de Gonçalves por Quintanilha é baseada no interesse.

Atentando, ainda, para o verbo engendrar, percebe-se que Machado de Assis faz outra adaptação ao transferir para o personagem Quintanilha a propriedade de gerar. Se no conto grego quem engendrou Orestes foi Clitemnestra, na adaptação da peça quem tem a capacidade de gerar é Quintanilha, detalhe que coloca essa amizade em xeque para os padrões da época. O narrador transfere esse olhar moralista para a sociedade, conforme se percebe, na sua ironia: “Casadinhos de fresco” e

“Pílates e Orestes”. A suposta maternidade Quintanilha é retomada à medida que esse narrador vai apresentando Quintanilha com um sentimento de mãe, a ponto de satisfazer todos os desejos de Gonçalves, inclusive o de dar-lhe a fortuna e a namorada. Se o Pílates grego servia o amigo, mas sem cuidados excessivos, o Pílates brasileiro revela o oposto; além disso, o lado mãe do personagem se percebe de novo quando ele, tudo tendo perdido a herança e a namorada, aceita, resignado, ser padrinho dos filhos de Gonçalves. Acresça-se que Quintanilha, o Pílates brasileiro, é frágil e sentimental, contrariamente ao personagem Pílates que, nas *Coéforas*, de Ésquilo, consegue incentivar Orestes quando este vacila no momento de matar a mãe Clitemnestra.

O personagem Gonçalves, por sua vez, o Orestes brasileiro, reforça o desencontro dessa amizade. Contrariando as orientações clássicas da correção do caráter, ele se mostra como o personagem desleal. Gonçalves sai na contramão do personagem Orestes grego; é marcado, sobretudo, pela ambição e pela frieza com que conduz seus atos.

A morte de Quintanilha, no fim do texto, mostra outra adaptação de que se vale Machado de Assis: se nas peças citadas a morte da mãe de Orestes e de Electra desperta as Fúrias, que passam a perseguir Orestes, na releitura das peças, por Machado de Assis, esse remorso é atribuído a Quintanilha, justamente o personagem que não deveria ser perseguido pelo remorso, já que, ao menos aparentemente, não cometeu mal algum. Levando-se adiante, ainda, a comparação, percebe-se que nas três peças Orestes mata a mãe Clitemnestra e se mostre sempre o fiel amigo de Pílates; no conto, por outro lado, um outro Orestes, o brasileiro, trai essa amizade e conduz à morte aquele que o gerou. Estabelece-se aqui um diálogo interessante entre as peças e o conto. Clitemnestra é morta por aqueles que ela gerou; Quintanilha, numa condição feminina, gera aquele filho, Gonçalves, que o há de levar à morte financeira e à morte física.

Camila é outro personagem importante no conto. Ela está para Electra, uma vez que, mesmo sem instigar a morte de Quintanilha, indiretamente o faz, já que possui o dom de governar os outros através dos olhos, como se vê na passagem “Como não, se Camila tinha uns longos olhos mortais?” (ASSIS, 2001, p. 68). É a feiticeira de olhos mortais, capaz de colocar os homens aos pés. Camila, assim como nas peças em questão, domina Quintanilha com os olhos. Ela é arma fundamental para a conspiração do pai, João Bastos, tio de Quintanilha. Ele esperava receber a fortuna que fora dada ao sobrinho. Como não conseguiu, tratava de aproximar o primo e a filha, para ter, por outro caminho, a herança. Na *Electra* de Eurípedes, Electra se casa com Pílates, formando a chamada estrutura elementar de parentesco, desestabilizada com a morte de Agamêmnon (LÉVI-STRAUSS, 2003). No conto de Machado de Assis, essa estabilidade é outra: Camila reconduz para a família o dinheiro que antes estava apenas em mãos do primo Quintanilha. Se na tragédia grega buscava-se um equilíbrio familiar, no conto de Machado os personagens Gonçalves e João Alves buscam um equilíbrio financeiro, que é alcançado através de estratégias nada confiáveis. É Camila quem se encarrega de conduzir Quintanilha para a casa em que estão aqueles que o levarão à morte física e financeira, assim como na peça grega Egisto e Clitemnestra caem na armadilha de Electra e Orestes. Considerando-se, no entanto, que nas versões gregas, Electra e Orestes são irmãos, e que no conto de Machado de Assis Camila se casa com Gonçalves, se não for especular demais seria possível afirmar que os dois personagens brasileiros se aproximam formando um consórcio de raças cujo caráter é questionável.

O sonho de Clitemnestra é retomado também por Machado de Assis. Se nas peças de Ésquilo e de Sófocles ele guarda relação com o desfecho da tragédia, no conto o sonho também será decisivo. Quintanilha, impossibilitado de ter uma resposta do amigo sobre a relação com Camila, recebe-a um pouco *ex-máquina*, como era comum nas peças de Eurípedes. Quintanilha sonha com um coração, que lhe é colocado na boca por Gonçalves.

A indecisão do personagem Orestes, presente nas peças gregas em questão se verifica no conto de Machado de Assis. Se Orestes, hesita no momento de matar sua mãe, tendo que ser encorajado por Pílates e por Electra, no conto verifica-se também uma hesitação. Quintanilha namora Camila,

mas quer saber a opinião do amigo sobre o namoro, mas dele só obtém o silêncio. A diferença entre o conto e as peças é que Orestes não desiste de seu objetivo. Quintanilha, por outro lado, abandona a esposa e a fortuna. Se Quintanilha vencesse o coração, não haveria, a queda, o fracasso do personagem.

As citações de passagens referentes a Pílates e Orestes, e depois ao autor de uma das *Electras*, Sófocles, mostram que o narrador continua a orientar o leitor para a construção do conto. No final do texto, o narrador afirma que Orestes ainda vive e que “Pílates é o personagem mudo de Sófocles”. Pílates, nas *Electras*, é personagem mudo; apenas em Coéforas se enuncia, no momento em que encoraja Orestes a matar Clitemnestra. Afirmando que Pílates é personagem mudo de Sófocles, Machado, indiretamente, se refere ao papel de Pílates nas duas outras versões. E volta a se referir, de modo indireto, às três versões ao se retomar o remorso de Orestes presente em *Coéforas* e nas *Electras*.

### **Renovação trágica**

Do ponto de vista do evento patético, as tragédias alcançam seu fim, que é mostrar o sofrimento e a morte de alguns personagens. Esse fato faz valer a definição de tragédia proposta por Aristóteles em sua *Arte Poética*:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes do [drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores e que suscitando o terror e a piedade tem por efeito a purificação de nossas emoções. (ARISTÓTELES, 1993, p. 37)

No entanto, no conto em questão pode-se aplicar esse trecho? Tudo indica que não. O conto de Machado de Assis se apóia nas peças; no entanto, ao escrevê-lo, o autor ameniza as cenas, para dar uma idéia de descaso ao que aconteceu. Sua finalidade aqui não é provocar a catarse através dos sofrimentos. Ele pretende mostrar com naturalidade a trajetória de um personagem que, depois de explorado por todos, é conduzido à morte como um bode expiatório. Onde o evento patético das tragédias em questão presentes no conto de Machado? Sob o capote da ironia, o narrador se refere ao personagem mantendo um distanciamento que surpreende o leitor. E é esse distanciamento e essa frieza que marcam todo o conto. Um simples “Orai por ele”, frio como a lápide que o recebe, é a frase de consolação que Gonçalves dá a Quintanilha, agora definitivamente mudo.

Segundo Aristóteles, o clímax da peça deve ocorrer próximo do final da representação. Em *Ésquilo*, a reviravolta está na parte final da peça; em Sófocles, nos últimos versos; e em Eurípedes, no fim. No conto de Machado, a reviravolta se dá no final do conto, o que faz com que o conto se aproxime, quanto a essa disposição da reviravolta, da peça de Sófocles. A referência a Sófocles e à mudez do personagem reforçam isso. Teria pretendido Machado de Assis fazer vibrar nas últimas palavras do conto a nota trágica? Se considerarmos a naturalidade com que Machado conduz a narrativa, sem grandes arrebatamentos, os quais ele reprovava por soar artificial, parece que não. Além disso, o narrador sugere que o leitor pode estranhar o final do conto, discutindo-lhe a verossimilhança. O narrador quebra o curso da narrativa para afirmar: “Não se adivinha todo o resto; basta saber o final. Nem se adivinha nem se crê; mas a alma humana é capaz de esforços grandes, no bem como no mal.” (ASSIS, p. 70). Essa intervenção abranda o desfecho, que deverá correr dentro da naturalidade pretendida pelo narrador.

O conto de Machado de Assis, aproveitando os textos clássicos, faz uma adaptação que atinge a paródia, pois que ele retoma e subverte os modelos. Considerando-se isso, podemos, com base nas afirmações de Aristóteles, retomar algumas passagens para ilustrar a recriação machadiana. Aristóteles afirma que a peripécia, mutação dos sucessos no contrário, é motivada por um acontecimento que dá um novo rumo ao drama. No conto em questão, a peripécia se dá quando Quintanilha descobre que Gonçalves gosta de Camila.

O "reconhecimento", como indica o próprio significado da palavra, é a passagem de ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. O reconhecimento, no conto, se dá quando o personagem reconhece que Gonçalves gosta de Camila, mas continua sendo amigo dele, mesmo sem a herança e sem Camila. Mas não se trata de reconhecimento com peripécia, já que o narrador leva o leitor a considerar a morte de Quintanilha como um acontecimento banal. Não inspira terror nem piedade.

O mito possui ainda uma terceira característica que é a catástrofe. A catástrofe é uma ação perniciososa e dolorosa, como são a morte em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes. No conto de Machado de Assis, a catástrofe – e nem se pode falar de uma catástrofe no sentido clássico –, não é perniciososa, nem dolorosa, porque a morte de Quintanilha é apresentada naturalmente, a ponto de se confundir com um acontecimento histórico: a Revolta da Armada. Ele morre por uma “bala revoltosa em 1893”, poucos anos após a proclamação da República.

Tratando do herói trágico, Aristóteles afirma que ele cai no fracasso por algum erro. Qual teria sido o erro de Quintanilha? Ter gerado (engendrado) Gonçalves, que depois se transformou num monstro, assim como foram Clitemnestra e Orestes nas tragédias em questão? O erro foi o personagem agir em nome da emoção, não conseguindo ir além dos apelos do coração. A passagem relativa ao sonho do personagem é reveladora:

Sonhou que ia atravessar uma ponte velha e longa, entre duas montanhas, entre duas montanhas, e a meio caminho viu surgir debaixo um vulto e fincar os pés de frente dele. Era Gonçalves. “Infame, disse este, com os olhos acesos, por que me vens tirar a noiva do meu coração, a mulher que eu amo e é minha?” (ASSIS, 2001, p. 69-70).

A queda do personagem está ligada à decisão que ele toma depois desse sonho. Atravessar a ponte significa evitar um fracasso: a perda da noiva Camila e, mais precisamente, da herança. A decisão do personagem é de não atravessar a ponte. Quintanilha se rende aos apelos melodramáticos de Gonçalves, os quais o narrador machadiano ironiza:

Afinal o amigo ergueu os braços e estendeu-lhe as mãos com o gesto de maldição que ele vira nos melodramas em dias de rapaz; logo depois brotaram-lhe duas imensas, que encheram o vale de água, atirou abaixo e desapareceu. Quintanilha acordou sufocado. (ASSIS, 2001, p. 70).

Outro aspecto importante a se considerar no diálogo entre as peças e o conto de Machado de Assis refere-se às leis do mito. De acordo com Aristóteles, os mitos tradicionais não devem ser alterados. Assim, não é possível fazer, por exemplo, com que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho. Nas três versões, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes introduzem alterações, mas não subvertem o mito: Clitemnestra é morta por Orestes nas três, assim como nas três Píades é o amigo de Orestes. Considerando-se essas afirmações, podemos dizer que Machado de Assis altera o mito tradicional, porque o subverte em vários momentos, parodiando-o, e o coloca em contato com uma nova realidade, a do final do século XIX e início do século XX.

Essa paródia, por outro lado, não deve ser vista como um simples recurso literário. Falamos acima da consciência literária de Machado de Assis. Mas ele também esteve atento aos problemas de seu tempo. A arte, para ele, deveria também ter um fundo de ensino. A catarse, se não poderia, e nem deveria, acontecer naqueles moldes gregos, certamente seria explorada em um outro nível. Já é sabido que Machado de Assis, na sua militância no teatro, pregava uma arte que deveria, além de deleitar, ensinar alguma coisa útil ao povo, como se vê no trecho extraído do artigo “Idéias Teatrais”:

O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções

ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos de sua atividade. (ASSIS, 1962, p. 791).

O artigo em questão foi escrito em 1859, quando Machado estreava na crítica teatral. O conto foi escrito, como vimos, em 1903. Apesar da distância que os separa, Machado, através da ironia, mantém viva aquela preocupação de orientar o artista e o povo. O método é outro. Na crítica individual Machado não atingiu o objetivo pretendido – orientar as verdadeiras vocações –, o que pode ser atribuído, em parte, às resistências da parte dos criticados. No entanto, estrategicamente, ele conduz para o plano dos romances, dos contos, da poesia e das crônicas a sua preocupação de crítico literário e de crítico de teatro, agora, como já dissemos, sob o capote da ironia. A correção está presente, portanto, sob a forma de um riso refinado, contido. É através dele que Machado veicula muitos ensinamentos, e aqui parafraseamos Bakhtin (1997, p. 127), que não seriam possíveis através da seriedade.

Nesse sentido, ao retomar as peças e aproveitá-las na construção do conto, Machado coloca em discussão – sob o disfarce de uma aparente naturalidade – as amizades questionáveis da época, a presença dos ingênuos e sentimentais, o estranho enriquecimento que se dava através de fortunas não explicadas, problemas urgentes que corriam no país, enquanto a intelectualidade se voltava sobretudo, numa expressão parafraseada de Machado de Assis, para a troca do chapéu da monarquia pelo da república.

### **Conclusão**

Procurou-se neste estudo estabelecer uma comparação entre o conto “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis, e as peças *Coéforas*, de Ésquilo, e as *Electras*, de Sófocles e Eurípedes, numa perspectiva dialógica. Percebeu-se, sobretudo, que o conto de Machado de Assis se revela como um espaço em que as peças teatrais se fazem presentes orientando a nova escrita. Notou-se também que Machado, ao adaptar as peças, abrandou o tom de tragédia que orientava as peças gregas. Retomando-as no século XX, Machado de Assis subverteu-as, fazendo-as dialogarem com a realidade brasileira de final de século XIX e início de século XX, marcados pela deslealdade, pelo desejo brutal de ascensão social. O tom trágico não é o objetivo de Machado de Assis. Ao invés de provocar catarse através do sofrimento do personagem Pílades, ele apenas lança um sorriso irônico sobre a realidade. Esse sorriso parece fazer mais efeito do que a morte do personagem ou todo o sofrimento dele até tornar-se, definitivamente, personagem mudo.

### **Referências Bibliográficas**

- [1] ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- [2] ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- [3] ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Poesia, crônica, crítica, miscelânea e espistolário. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1962.
- [4] BAKHTIN, Mikhail Mikhailovicht. *Problemas da poética de Dostoiévsk*. 2ª ed. Trad. De Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- [5] BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- [6] ÉSKUÍLO. *A trilogia de Orestes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.
- [7] ÉSKUÍLO et al. *Os persas, Electra e Eurípides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s.d.
- [8] EURÍPIDES. *Electra, Alceste, Hipólito*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- [9] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

- [10] GLEDSON, John. *Impostura e realismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- [11] HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- [12] KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semálise*. Trad. Lúcia França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- [13] LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares de parentesco*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- [14] LESKI, Albin. *A tragédia grega*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- [15] MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- [16] MORICONI, Ítalo. (org). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- [17] ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- [18] \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.