

TUDO TEATRO: MÁSCARA, PÚBLICO E OLHAR EM MACHADO DE ASSIS

Mestrando Wolmyr Aimberê Alcantara Filho (UFES)¹

RESUMO:

Na trilha dos estudos de Cecília Loyola, o trabalho visa a analisar As forças caudinas, Quase ministro e outras peças machadianas à luz do olhar de “saudável desconfiança” com que têm sido lidas as demais obras do escritor. Para além da “ingenuidade” propagada por críticos como Sábato Magaldi, os textos do comediógrafo Machado de Assis nos fazem entrever características constitutivas de seus escritos mais celebrados. Dentre elas, está o conceito de máscara, estudado por Alfredo Bosi, que trata como norma (e não exceção) o jogo e o teatro social. É nesse contexto que o olhar atento deve captar, nas nuances de gestos e tons, a real intenção do outro, a priori, sempre disfarçada e enigmática.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis, teatro, máscara

Introdução

Com o avanço dos estudos sobre Machado de Assis, parece cada vez mais urgente levar a cabo aquilo que Silviano Santiago já clamava, em meados de 1960:

Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob formas de estruturas, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente.” (SANTIAGO, 2000, p. 29-30)

No estudo da obra teatral do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, tal ação se torna ainda mais premente. Por anos, relegada a um lugar menor, apenas recentemente tem sido revista e re-pensada, à luz de novos critérios e teorias.

Machado produziu textos dramáticos por toda a vida, ainda que em especial na juventude, quando o Rio de Janeiro se lançava à idéia de que a arte dos espetáculos ajudaria a civilizar a sociedade, a educá-la. O quanto Machado compartilhou dessa premissa, é difícil dizer ao certo. Como crítico, observa-se que apoiava e aplaudia o teatro de prestígio do momento, isto é, a comédia realista, da qual José de Alencar foi um grande nome.

Consideramos o teatro como um canal de iniciação. O jornal e a tribuna são os outros dois meios de proclamação e educação pública. Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes (...) E assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos. (PONTES, 1968, p. 26-27)

Nos seus textos críticos publicados nos jornais da época, conclamava o público a comparecer ao teatro para “ver as cenas espirituosas da comédia moderna envolvendo uma lição de moral em cada dito gracioso.” (FARIA, 2004, p. 300-301)

Enquanto dramaturgo, entretanto, Machado parece mais difícil de avaliar. Não escreveu peças aos moldes de seus contemporâneos, cujo constante interesse moralizador era a norma. Não é possível detectar a figura de um *raisonneur*, por exemplo, a ditar a lição aprendida pelos

personagens, ao fim da peça. Suas obras, à maneira de Alfred de Musset e do seu teatro das convenções, exploravam, em sua maioria, pequenas cenas do cotidiano burguês. Nestas, temas ligados ao casamento e a pequenos revezes domésticos sobressaíam, reiterados em geral por algum provérbio, ao cabo.

Lembremos, pois, de *O caminho da porta*, peça em um ato, de 1863, em que Machado põe no palco um trio de personagens masculinos, ligados por um único fio: uma jovem mulher, Carlota. A obra, marcada pelas entradas e saídas dos pretendentes, encerra-se com a desistência por parte deles em tentar alcançar o amor da moça. Ou, como emenda o romântico Valentim: “quando não se pode atinar com o caminho do coração toma-se o caminho da porta”.

Em *As forcas caudinas*, também da década de 60 do oitocentos, novamente observamos personagens imersos em pequenos revezes de cunho doméstico-burguês: a bela e orgulhosa Emília, melindrada pela indiferença do jovem Tito, investe-se da obrigação de “vingar o sexo”, fazendo-o amá-la. O exato oposto, entretanto, é o que ocorre, e é a moça que acaba apaixonando-se. Na verdade, tudo não passou de um plano de Tito, que, sentindo-se humilhado no passado por Emília, agora a faz passar pela mesma situação, isto é, pelas “forças caudinas” do título.

A aparente simplicidade dos enredos, somada à extemporânea inspiração (Musset também não teve boa acolhida na França, quando escreveu suas peças, ainda que hoje esse quadro pareça ter sofrido consideráveis alterações²) submergiram a obra dramática de Machado de Assis por um longo período. É um pouco a contrapelo dessa corrente que escreve Cecília Loyola o seu *Machado de Assis e o Teatro das Convenções* (1997), ao tentar trazer à tona o que no texto teatral foi obscurecido, ou melhor, “indagar-lhe um sentido”, para usar uma expressão sua. Para a estudiosa, as personagens entram e saem do palco movidas pela mola, não da ação dramática aristotélica, mas das convenções sociais, propostas de casamento, visitas cerimoniais, etc. A aparente vacuidade dos personagens se ajustaria, assim, à sua condição de títeres desse jogo de sombras.

O palco da sociedade

O caminho da porta e *As forcas caudinas* podem nos fornecer um primeiro exemplo desse teatro das convenções, que promove uma inversão: “a desdramatização do teatro e a teatralização da vida”, ainda segundo Cecília Loyola. Em sua tentativa de compreender a obra dramática de Machado, ela promove uma reformulação da maneira de se enxergar as peças: o que era, então, fraqueza do dramaturgo, artificialidade, numa nova visada crítica, torna-se seu grande ganho, e o que ainda lhe permitiria, segundo Bárbara Heliodora, ser aplaudido como revelação, quando da montagem de 1958 de *O Protocolo*. (LOYOLA, 1997, p. 15)

Caso leiamos o artigo de Sábato Magaldi *Preparação de um romancista* (2001) com a ferramenta crítica facultada pelos estudos da pesquisadora, algo de curioso acontece. O que para o crítico são peças “(...) com poucos elementos, numa intriga quase simplória a desvendar” (MAGALDI, 2001, p. 127), ela entende como uma recusa a um certo modo de drama, que não traz o

(...) acontecimento, enquanto peripécia ou transformação radical, como movimento essencial à ação dramática. Ao transformar o acontecimento numa sequência protocolar, o autor está problematizando o estatuto da ação, tal como ela foi entendida no Ocidente depois de Aristóteles. (LOYOLA, 1997, p. 69)

Para Loyola, assim, o uso do aparato convencional que põe ou tira os personagens de cena, marcando o desenvolvimento da peça, tem como consequência uma desdramatização do teatro, que por sua vez ajudará a por a nu o caráter teatral da sociedade. O salto artístico dado por Machado relaciona-se ainda à quebra apontada por ela de um modelo de teatro aristotélico, fundado na ação.

Novamente, a contraposição do artigo de Magaldi com os estudos de Loyola parece produtora. Magaldi observa que, nas peças machadianas, o dramaturgo preocupa-se, sobretudo,

(...) com os episódios relativos ao matrimônio, os amuos de um casal ou as primícias do amor. Nunca paixão desvelada, que rompa a serena elegância do trajar (...) No imponderável que cerca os episódios banais percebe-se, porém, sua mão de escritor, que sugere os problemas sem trocá-los em miúdos para a platéia. As dificuldades da adaptação dos esposos, pinta-as com a ligeireza dos caprichos, fazendo que, ao surgir um perigo real para o casamento, se desfaçam as águas turvas para reinar de novo a calma. (MAGALDI, 2001, p 128)

Essa “calmaria”, no entanto, precisa ser problematizada. O desfecho aparentemente tranqüilo de *As forcas caudinas*, com os dois apaixonados felizes, parece esconder outras interpretações mais sinistras, algo muito próprio do Machado prosador após as *Memórias póstumas*, ou já em *Casa Velha*. O amor, na peça, consolida-se através de uma vingança, e está só é possível de ser levada adiante agora que Tito conhece os “usos do mundo”:

TITO - Realidade, minha senhora, e realidade em prosa. Um dia, há já alguns anos, tive eu a felicidade de ver uma senhora, e amei-a. O amor foi tanto mais indomável quanto que me ascendeu de súbito. Era então mais ardente que hoje, não conhecia muito os usos do mundo. Resolvi declarar-lhe a minha paixão e pedi-la em casamento. Tive em resposta este bilhete... (LOYOLA, 1997, p. 289)

Da mesma maneira, em *Lição de botânica*, o final bem humorado é também, no mínimo, estranho: numa peça em que o pretendente da bela Cecília, o jovem Henrique, nem mesmo aparece, sobrepondo-se à trama as manipulações da viúva-moça Helena, que, sob o pretexto de ajudar a casar a irmã, acaba ela própria encontrando para si um futuro marido (o tolo barão Segismundo de Kernoberg, tio de Henrique e botânico de renome), o “happy end” só pode ser encarado com suspeição.

Quanto a isso, Cecília Loyola nos chama a atenção ainda para a incompletude que marca as peças de Machado. Demandando a participação (interpretação) do público, a ação dramática não se esgota no palco, pressupondo a platéia.

Os “usos do mundo”

Como Tito, de *As forcas caudinas*, e Helena, de *Lição de botânica*, demonstram saber, estar a par dos “usos do mundo” parece vital para que se possa transitar e obter sucesso (ou apenas evitar perecer) nessa sociedade marcada pelo protocolo e pela convenção, mas que esconde, no seu âmago, muito de violência, crueldade e, sobretudo, fortes doses de dissimulação.

Os “usos do mundo” de Tito parecem se relacionar muito estreitamente ao conceito de máscara estudado por Alfredo Bosi. No seu excelente artigo *A máscara e a fenda* (Bosi, 1982), o pesquisador observa quão importante foi o salto crítico dado por Machado, ao perceber que o que poderia ser tomado como exceção era de fato a **regra**. Nas palavras de Jacó Tavares, personagem das *Memórias Póstumas*: “a veracidade absoluta é incompatível com um estado social adiantado”. (ASSIS, 2000, p. 118)

Quase ministro é toda a peça essa dança de máscaras, em que nenhuma visita, dentre as muitas que recebe o deputado Luciano Martins, é feita sem interesse. E se todos aqueles que ouviram o boato de que ele em breve ocuparia uma pasta do ministério encham-lhe de amabilidades, também dão a ver o quanto seus discursos têm de vazio e volúvel.

PACHECO - Sim, a energia é... é isso, a moderação, entretanto... (*Mudando o tom*). Ora, sinto deveras que não tivesse lido os meus artigos, lá vem tudo isso.

MARTINS - Vou lê-los... Creio que já os li, mas lerei segunda vez. Estas coisas devem ser lidas muitas vezes.

PACHECO - Não tem duvida, como os catecismos. Tenho escrito outros muitos; ha doze anos que não faço outra coisa; presto religiosa atenção aos negócios do

Estado e emprego-me em prever as situações. O que nunca me aconteceu foi atacar ninguém; não vejo as pessoas, vejo sempre as idéias. Sou capaz de impugnar hoje os atos de um ministro e ir amanhã almoçar com ele.³

O tom civilizado do comentário final, em consonância com uma sociedade pretensamente moderna, que preza as “idéias”, é obviamente irônico, e sugere, claramente, o inverso: que as idéias é que importam menos, face à necessidade de jamais se indispor com alguém que, no futuro, pode ter alguma utilidade.

Machado, que faz questão de dar à “nota preliminar” que antecede *Quase ministro*, um tom desprezioso e harmônico, não se escusa de atacar, na peça propriamente dita, os chamados “homens de ocasião” a permear o enredo: poetas, inventores, articulistas, políticos, etc. Nesses aspirantes a medalhões que compõem a sociedade, tudo são aparências e ambições vãs, que nada refletem os reais interesses do país. Sua “alma exterior” (para recordarmos a personagem Jacobina, do conto *O espelho*), é o poder e a nomeada.

A prosa machadiana tem uma extensa galeria de personagens que agem segundo a máscara e o teatro social para atingirem seus fins (e, conseqüentemente, fazerem daqueles que não estão plenamente conscientes dessa lógica, de tolos). De fato, como aponta Gledson (2003, p. 282), em quase todas as principais obras do escritor, na sua chamada segunda fase, esse “modelo” aparece presente.

Assim, em *Quincas Borba*, por exemplo, Sofia, (com quem Helena, de *Lição de Botânica*, parece ter grandes afinidades) seduz e ludibria o ingênuo Rubião. Este, segundo Kátia Muricy (1988), justamente por não dominar a retórica do jogo de salão, acredita nas palavras gentis da esposa de Palha, puro teatro e convenção, plenamente aceito dentro das reuniões da Corte. E é justamente esse alheamento e falta de traquejo social que o levará à ruína e, por fim, à loucura.⁴

Rubião, natural de Barbacena e um estrangeiro na Corte, alia-se, no *hall* dos ludibriados, ao Coronel Aleixo Cupidof, de *As forcas caudinas*, bem como ao já citado Barão Segismundo de Kernoberg.

O primeiro, um russo, e também estranho aos “usos do mundo”, traz inscrito já no próprio nome uma sátira ao papel que representará na peça, de pretendente preterido. Crê estar conquistando a bela Emília, mandando vir da Sibéria (!) um urso branco de presente para a amada. Esta, por sua vez, apenas o mantém por perto pois ele

(...) Tem a vantagem de ser um braceiro infalível para a rua e um realejo menos mau dentro de casa (...) Todo o seu desejo, diz ele, é ver-se comigo em São Petersburgo. Quando me fala nisto, se é à noite, e é quase sempre à noite, mando vir o chá, excelente meio de aplacar-lhe os ardores amorosos. Gosta de chá que se péla! Gosta tanto como de mim. (LOYOLA, 1997, p. 254.)

Já a figura ridícula do Barão Segismundo torna-se ainda mais emblemática quando recordamos ser ele um homem da Ciência. Machado, como se sabe, mantinha uma visão um pouco mais cética do que seus contemporâneos a respeito dessas novas e prestigiosas formas de saber, para não dizer mais. *O alienista*, aquela que talvez seja sua novela mais bem acabada, encerra, por trás de um texto aparentemente bem-humorado, sinistras ligações entre poder e discurso científico. O Barão é talvez o último golpe de Machado nessa tipologia de personagens, e não menos certo.

Antes de confessar-se a Helena (cujas maquinações o levaram, involuntariamente, a amá-la), ele diz:

BARÃO - Mas o sábio reaparece e enterra o homem. Volto à vida vegetativa... se me é lícito arriscar um trocadilho em português, que eu não sei bem se o é. Pode ser que não passe de aparência. Todo eu sou aparências, minha senhora, aparências de homem, de linguagem e até de ciência... (LOYOLA, 1997, p. 202.)

O olhar

Não podemos deixar aqui de citar outro grande tolo, ludibriado pelo jogo cênico dos “atores sociais”: Aires. Se concordarmos com o estudo que Gledson (2003) faz do *Memorial*, o narrador do último livro de Machado (escrito, pois, no mesmo contexto de *Lição de botânica*), mesmo sendo um “grande espectador da comédia humana”, engana-se perigosamente ao interpretar a ligação de Fidélia e Tristão (cujos nomes, ainda segundo o crítico, devem evocar o ambiente teatral, respectivamente: a peça *Fidélío* de Beethoven e o *Tristan und Isolde*, de Wagner).

Aires, nesse sentido, pode bem representar para nós o mesmo público que as peças de Machado assistia. Incapaz de fazer as correlações de significação que seriam mais interessantes, ludibriado pelo próprio jogo cênico dos “atores”, o conselheiro vê desenlaces felizes onde talvez não existam, a ponto de justificar, muito facilmente, ao final do romance, o abandono dos jovens (e suas possíveis implicações na trama) com um simples “Viva a mocidade!”.⁵(ASSIS, 2000, p. 133)

Não desejamos dizer aqui que o público de Machado não era capaz de entender o significado último de suas peças, mas que justamente esse significado último talvez nem sempre lhe fosse dado a conhecer, o que, aliás, é o cerne de *Dom Casmurro* e outros textos do autor. Dessa forma, o final feliz, ou apenas “simples”, aparentemente “sem relevância”, de algumas de suas peças, estaria mais no olhar de quem as assiste ou lê, do que nelas, propriamente ditas.

No seu excelente ensaio “*Rosebud*” e o *Santo Graal: uma hipótese para a releitura dos contos de Machado de Assis*, João Cezar de Castro Rocha, em nota explicativa, diz:

(...) Aproveito para fazer uma brevíssima alusão ao conjunto de metáforas relacionado ao olhar, responsável pela analogia dos olhos como autênticas “janelas da alma” (...) A formulação é sem dúvida banal, assim como o emprego machadiano dominante ainda em *Iaiá Garcia*, editado em 1878. Pelo contrário, nos romances posteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a metáfora é progressivamente modificada, sugerindo a impossibilidade de apreender-se o sentido último das ações. Ora basta que se recorde o tema de Bentinho, que se condenou a si mesmo diante do olhar de Capitu. (ROCHA, 2006, p. 306)

Também nas peças, os olhares e as ações não trazem, muitas vezes, sua razão profunda. Seremos capazes, realmente, de justificar a rubrica “arrebataadamente”, usada para indicar a maneira como Carlota, de *O caminho da porta*, deixa o palco, ao fim da peça, após o abandono dos pretendentes?

Os personagens de *As forcas caudinas* sentam-se, entreolham-se, e não podemos, de fato, chegar à razão última de suas ações, palavras e olhares. Terá Helena, de *Lição de botânica*, se apaixonado pelo Barão? Terá “fisgado-o” para ajudar a irmã a conquistar o moço Henrique? Ou figurará ele, para ela, também como um “braceiro infalível”, como o é o Coronel Cupidof para Emília? Saberemos nós?

Assim, na maneira de pensar de Cecília Loyola (1997), Machado encampa para si o olhar do público, chamando-o ao diálogo, como se deixasse entrever, por um minuto, como são tênues as diferenças e as fronteiras entre o teatro encenado no palco e aquele que se passa na platéia.

Fica-nos, de fato, a suspeita de que no cerne do seu interesse pela arte dos espetáculos esteja a percepção da correlação do tablado cênico com o palco social. Neste, as sociedades, e em especial a elite brasileira oitocentista (aquela de que Machado fez parte e onde também atuou), envergando máscaras de polidez e modernidade, permitia, por exemplo, no seu subterrâneo, como entende Roberto Schwarz (2000), a existência bárbara e anti-moderna do trabalho escravo.

É interessante citar aqui o curioso e significativo parágrafo final de *A chinela turca*. No conto, o bacharel em Direito Duarte, cujo único desejo é poder ir ao baile onde o espera uma moça

“de lindos olhos azuis e cabelos de ouro”, tem que fazer sala a um velho conhecido do pai. Este, um major aposentado chamado Lopo Alves, vem lhe trazer um drama que acaba de concluir e parece ansioso para dividi-lo com alguém.

Sem remédio (uma vez que não quer ferir o Major-dramaturgo, que é conhecido da moça por quem está enamorado), Duarte acaba por se resignar a ouvir a leitura do drama, que se estende até tarde. Entretanto, é após a saída de Lopo Alves que suas aventuras começam. Vêm lhe raptar uns homens que o levam a uma casa desconhecida, sob o pretexto de ser ele o ladrão da chinela turca do título. Logo descobre ser um logro e que o dono da casa deseja que se case com a filha para, em seguida matá-lo e receber a herança. Aturdido, Duarte foge e, ao chegar em casa, depara-se com Lopo Neves terminando a leitura da peça: “Anjo do céu, estás vingado; fim do último ato”. Entende o rapaz, de súbito, que toda a estranha aventura (digna das peças encenadas no Teatro Pedro de Alcântara, tendo como intérprete talvez João Caetano) fora um sonho que o tirara do compromisso de ouvir a monótona história. E conclui:

Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um negócio e uma grave lição: provaste-me que *muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco*. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 20)

Considerações finais: o público – o último tolo

Distanciando-se, assim, da simplicidade imaginada por Magaldi, e de uma extensa tradição de críticos que pensou o teatro de Machado, incluindo Quintino Bocaiúva, parece necessário, outra vez, manter o olhar aberto e uma saudável desconfiança ao tomar contato também com sua obra dramática. Caso assim não o façamos, corremos o risco de nos aliarmos, ficcionalmente, a uma longa galeria de trouxas.

Se temas e estruturas comparecem e se entrelaçam de maneira tão presente, perpassando, de algum modo, a obra como um todo, resta-nos a pergunta: que mais esconderá ela? Que mais guardará, em seu mistério? Conforme o X que surge a Brás no seu delírio, propondo-lhe o temido “decifra-me ou te devoro”, às vésperas do centenário da morte do Bruxo, os enigmas parecem longe de ter um fim.

É tudo comédia – e comédia humana – mas o último a rir, talvez, ainda seja o autor.

Referências bibliográficas

- [1] ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2000
- [2] ____ Memorial de Aires. São Paulo: Ática, 2000.
- [3] ____ *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 1997.
- [4] ____ *Quincas Borba*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- [5] ____ *Quase ministro*. Disponível em:
<<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/index.php/content/view/full/16085>>. Acesso em: 22 de Out. 2007.
- [6] BOSI, Alfredo (Organizador). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 437-457.
- [7] FARIA, João Roberto. *Machado de Assis, leitor e crítico de teatro*. In: Estudos Avançados. São Paulo, v. 18, n. 51, 2004. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 22 Out 2007.

- [8] GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- [9] _____. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- [10] LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o Teatro das Convenções*. Rio de Janeiro: Uapê, 1997.
- [11] MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 125-139.
- [12] MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.
- [13] MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 87-100.
- [14] PONTES, Joel. *Machado de Assis: teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1968.
- [15] ROCHA, João Cezar Castro. *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos, 2006, p. 301-332.
- [16] SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 29-48.
- [17] SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis: Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- [18] _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 9-41.

Notas

¹ Wolmyr Aimberê Alcantara Filho. Mestrando (Universidade Federal do Espírito Santo).
E-mail: wolmyralcantara@yahoo.com.br

² Quanto a isso, é curioso o que diz Décio de Almeida Prado: “As primeiras peças de Machado de Assis seguem o modelo dos provérbios franceses. A observação é de Quintino Bocaiúva, em prefácio, como é dele também este juízo que para o tempo parecia definitivo: ‘As tuas comédias são para serem lidas e não representadas.’ Uma e outra coisa lembram o teatro de Musset, o teatro para ser apreciado numa poltrona – ‘le spectateur dans un fauteuil’. Mas acontece que as peças não representáveis de Musset são, hoje em dia, as únicas representadas de todo o repertório romântico. O mesmo teria acontecido a Machado de Assis?” (PONTES, 1968, p. 121)

³ ASSIS, Machado. *Quase ministro*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/index.php/content/view/full/16085>>. Acesso em: 22 de out. 2007.

⁴ Gledson, citando Araripe Júnior, interpreta a sandice de Rubião de maneira ainda mais radical, ao associá-la ao Brasil do Segundo Reinado: “Quem me diz que este personagem não seja o Brasil?” (GLEDSON, 2003, p.88.).

⁵ Para Gledson o significado alegórico do desfecho continua, enxergando na partida definitiva de Fidélia (cuja fazenda Santa Pia deixa “generosamente” aos escravos, que dificilmente terão como geri-la) e de Tristão (já acostumado às frivolidades estrangeiras e ansioso para retornar a elas), um lamento de Machado sobre o futuro do país.