

DEUSES ENTRE HOMENS*

Nilton de Paiva Pinto¹

Resumo: Este artigo analisa a comédia *Os deuses de casaca*, de Machado de Assis, representada pela primeira vez em dezembro de 1865 e publicada em 1866. A análise focaliza o processo de convencimento dos deuses olímpicos a permanecerem no mundo moderno em que se encontram, decaídos do Olimpo, desde o início da peça. Do mesmo modo, são analisados os processos de escolha das funções que cada um dos deuses exercerá na estrutura da sociedade moderna, em acordo com as atribuições de cada um deles no Olimpo.

Palavras-chave: Literatura brasileira, teatro brasileiro, comédia, Machado de Assis.

A grande alteração que *Os deuses de casaca* (1866) introduz no teatro que Machado de Assis vinha escrevendo desde 1860 (ano da publicação de “Hoje avental, amanhã luva”, primeiro texto dramático do autor) é a passagem da prosa ao verso. O escritor distinguia muito claramente prosa de poesia, e, para ele, esta estava fortemente vinculada ao verso. É verdade que, quando analisou o romance *Iracema*, de José de Alencar, em 1866 (ano seguinte ao do aparecimento da obra), ele afirmou ser o livro “um poema em prosa”. (ASSIS, 1962, p. 74) Grande conhecedor de literatura francesa, tradutor dessa língua, conhecia o hábito francês de verter em prosa versos de outras línguas: ele próprio traduziu para nossa língua, em versos, poesias que em francês estavam redigidas em prosa – traduções francesas de textos de línguas que ele não dominava ou desconhecia. Ele traduziu de prosa francesa o poema “As ondinas” (*Crisálidas*), de Heinrich Heine, todos os oito poemas da “Lira chinesa” (*Falenas*), a “Cantiga do rosto branco” (*Americanas*), e “O corvo” (*Ocidentais*) – tradução esta que,

* Este artigo foi elaborado a partir de um capítulo da tese de doutorado *O teatro de Machado de Assis – 1860-1870: uma alternativa na dramaturgia brasileira*, defendida, em 2020, no Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

¹ Doutor em Letras – Estudos Literários, área de concentração Literatura Brasileira, e Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais.

segundo Jean-Michel Massa, foi calcada na versão de Charles Baudelaire, e não no original inglês:

Nas dezoito estrofes de ‘O corvo’, não encontramos correspondência evidente com ‘The raven’, apesar de uma leitura atenta fundada nessa hipótese. Em contrapartida, as afinidades entre ‘O corvo’ e o ‘Corbeau’ tecem uma rede extremamente densa. Isso é particularmente significativo nos acréscimos, nas glosas – termo que preferimos ao de erros ou inexactidões – que são obra do tradutor francês. (MASSA, 2008, p. 91)

A distinção entre prosa e poesia e a associação desta com o verso são tão fortes em Machado de Assis, que, quando ocasionalmente aparece um verso no meio de sua prosa, ele o aponta e não esconde seu desconforto com o fenômeno. (Cf. ASSIS, 1953, v. 3, p. 328)

Significa isso que a escolha por uma composição em versos é indicação clara de mudança do campo da prosa para o da poesia. Curiosamente – talvez pela tradição crítica brasileira de não reconhecer como poesia textos dramáticos – esse poema, assim como outros textos dramáticos seus escritos em versos, nunca foi incluído nas obras poéticas do autor. A peça está composta em versos alexandrinos rimados aos pares.

Dito isso, passemos ao texto e à situação dramática. Não há propriamente homens na comédia de Machado de Assis, encontram-se em cena apenas deuses olímpicos, e um mesmo personagem que representa o Prólogo e o Epílogo. Apesar disso, os numes encontram-se às voltas com questões do mundo humano. Tendo perdido o prestígio que gozavam na Antiguidade, os deuses desertaram do Olimpo e vieram parar numa cidade moderna – evidentemente, o Rio de Janeiro, onde se passa a ação da comédia. Não há deusas fisicamente em cena,² mas Machado de Assis utiliza uma estratégia que, mesmo não estando presentes, as faz serem percebidas como partes vivas do drama, pois são mencionadas inúmeras vezes. Elas estão fortemente vinculadas aos interesses dos deuses, e as decisões deles muitas vezes têm nelas o seu fundamento. As deusas, enquanto os deuses ainda estão indecisos, já estão integradas ao mundo humano. No final da cena VIII, por exemplo, os três deuses (Cupido, Marte e Apolo) que estão dialogando veem Vênus passar dentro de um carro, e, depois, ouvem “um farfalhar de seda” – é Juno que passa. Marte e Apolo saem, o primeiro interessado em

² Ver o artigo “Machado de Assis sobre *Os deuses de casaca*”, neste número da *Machadiana Eletrônica*.

Vênus e o segundo, em Juno. Quando fica só (cena IX), Cupido exclama: “Baleados!” (ASSIS, 2003, p. 400)³ Isso significa que Cupido, mais jovem, de espírito brincalhão, irresponsável, o primeiro a se converter ao mundo humano, os conquistara para a vida moderna. No final da peça, Júpiter, o último a aderir ao mundo humano, o faz por interesse em Diana – que, como as demais deusas, já são humanas. Júpiter não tinha conquistado Diana no Olimpo, mas poderia conquistá-la entre os humanos. Quando demonstra seu interesse por ela, Cupido exclama: “Baleado!” (p. 419) Terminada a sequência de conversões dos deuses, com fundamento no amor (obra de Cupido), o deus menino exclama: “Venci!”

O personagem (Prólogo) que aparece no início volta ao final da peça com o nome mudado para Epílogo – é ele mesmo quem o diz: “Boa noite. Sou eu, o Epílogo. Mudei / O nome. Abri a peça, a peça fecharei.” (p. 420)

O Prólogo, no teatro da Antiguidade clássica (greco-romana), é a parte inicial do texto dramático, em que é anunciado o tema da peça. (Cf. ARISTÓTELES, 1981, p. 31) Em *Os deuses de casaca*, o Prólogo começa por se apresentar, já que é um Prólogo diferente do antigo:

Querem saber quem sou? O Prólogo. Mudado
Venho hoje do que fui. Não apareço ornado
Do antigo borzeguim, nem da clâmide antiga.
[...]
Sou o Prólogo novo. O meu pé já não calça
O antigo borzeguim, mas tem obra mais fina:
Da casa do Campas arqueia uma botina.
Não me pende da espádua a clâmide severa,
Mas o flexível corpo, acomodado à era,
Enverga uma casaca, obra de Raunier,
Um relógio, um grilhão, luvas e *pince-nez*
Completam o meu traje. (p. 373-374)

O Prólogo não apenas se apresenta como novo, com calçado (botina), traje (casaca) e adereços modernos (relógio, grilhão, luvas e *pince-nez*); sua fala indica claramente, também, o lugar da ação (que não vem indicada antes do texto da comédia): a menção a Raunier, um dos “grandes alfaiates de fama” (EDMUNDO, 2009, p. 203) no Rio de Janeiro daquele tempo, e à casa do Campas, loja de sapatos, situam a ação na cidade de Machado

³ A partir deste ponto, em casos de citação da peça, indicaremos apenas a página, nesta edição.

de Assis. A casa de J. Campas e Filho ficava na rua do Ouvidor, n. 77, conforme se vê em diversos anúncios dos jornais da época:



FONTE: *Diário do Rio de Janeiro*, ano XLIV, n. 67, p. 3, 9 mar. 1864.

Embora o nome da casa comercial especializada em sapatos masculinos e femininos tenha toda aparência de casa comercial brasileira, no verso em que o nome do proprietário é citado, a sexta sílaba do verso é a última do nome “Campas”, o que sugere ser ele de origem francesa – como era comum no comércio elegante da época. Ao passo que a sapataria atendia a homens e mulheres, a Casa Raunier atendia, naquele tempo, somente ao público masculino. Há, na *Gazeta de Notícias* de 19 de maio de 1895, um anúncio de que a Casa Raunier estava ampliando suas instalações, para atender também ao público feminino, com inauguração marcada para o dia 1º de junho daquele ano.

Quando passa a tratar da peça, o Prólogo introduz a oposição entre realidade e fantasia, que associa, respectivamente, com prosa e poesia:

Para atingir o alvo em tão árdua porfia,
Tinha a realidade e tinha a fantasia.
Dois campos! Qual dos dois? Seria duvidosa
A escolha do poeta? Um é de terra e prosa,
Outro de alva poesia e murta delicada.
Há tanta vida, e luz, e alegria elevada
Neste, como há naquele aborrecimento e tédio.⁴
O poeta que fez? Tomou um termo médio;
E deu, para fazer uma dualidade,
A destra à fantasia, a sinistra à realidade.

⁴ Este verso, como todos os outros da comédia, é um verso alexandrino, o que nos levou a corrigi-lo, em conformidade com a primeira edição (1866). Algumas edições trazem “aborrecimento” no lugar de “aborrimento”, o que aumenta uma sílaba no verso e deixa seu segundo hemistíquio (“aborrecimento e tédio”) com sete sílabas. Conferem com a primeira edição de *Os deuses de casaca* (1866) as edições do *Teatro* (1910), organizada por Mário de Alencar, a do volume *Teatro*, da editora W. M. Jackson (diversas edições, com primeira edição em 1937) e a edição do *Teatro* (1997), da editora Globo. Trazem “aborrecimento” no lugar de “aborrimento” a edição do *Teatro completo* (1982) de Machado de Assis, com texto estabelecido por Teresinha Marinho, do Serviço Nacional de Teatro, a edição do *Teatro de Machado de Assis* (2003), edição preparada por João Roberto Faria, da editora Martins Fontes, e a *Obra completa em quatro volumes* (2008), da editora Nova Aguilar.

Com esta viajou pelo éter transparente
Para infundir-lhe um tom mais nobre... e mais decente.
Com aquela, vencendo o invencível pudor,
Foi passear à noite à rua do Ouvidor. (p. 374)

Chama atenção o fato de o Prólogo referir-se ao autor da comédia como “poeta”:
“O poeta que fez?” A pergunta diz respeito ao consórcio entre realidade e ficção: a opção do poeta foi “fazer uma dualidade”, ou seja, lidar com ambas as coisas, o que transforma uma ação de deuses olímpicos (fantasia, ficção pura) em sátira à vida moderna (realidade). A associação entre poesia e fantasia, “vida, luz e alegria elevada”, por um lado, e entre prosa e realidade, “aborrimento e tédio”, por outro, resulta, por parte do autor da comédia, no tratamento elevado dado a um assunto prosaico, baixo, mundano:

Verão do velho Olimpo o pessoal divino
Trajar a prosa chã, falar o alexandrino[.] (p. 375)

A fantasia casa com seu contrário, a realidade. Aqui se manifesta o senso dialético do autor, ou seja, a exposição de “um confronto no qual se verifica uma espécie de acordo na discordância”. (MORA, 2001, p. 184) É esse consórcio de contrários que responde à indagação feita (e respondida) por Alfredo Bosi, sobre a obra de Machado de Assis:

Mas de onde vem a percepção de complexidade e densidade que o leitor atento alcança quando percorre a obra de Dostoiévski, de Pirandello ou do nosso Machado de Assis? Viria precisamente dessa presença simultânea de determinação e liberdade, observação e imaginação, reflexo e reflexão, passividade e atividade, gesto previsível e consciência moral; combinação que não escamoteia nem o peso do princípio de realidade nem a força do desejo, nem a luz da autoconsciência, móveis díspares do destino dos tipos e das pessoas representadas, imaginadas, pensadas. (BOSI, Alfredo, 2010, p. 396)

Conforme afirma Bosi, a complexidade e a densidade têm seu fundamento no casamento dos contrários, dos quais ele enumera diversos pares.

Quando a fala do Prólogo encaminha-se para o fim, ele anuncia que a peça vai começar e cala-se em seguida, para a entrada dos atores divinos. Diz ele:

Vai começar a peça. É fantástica: um ato,
Sem cordas de surpresa ou vistas de aparato. (p. 375)

Ele não deixa de assinalar mais uma diferença entre sua comédia (moderna) e o teatro clássico: ao afirmar que a peça não tem “cordas de surpresa ou vistas de aparato”, está se referindo “à técnica artificial de precipitar o desenlace das tragédias com o aparecimento súbito de uma divindade em cena, por meio de um mecanismo [aparato], que a fazia descer do teto, a elevava do solo ou lhe permitia executar movimentos no ar [cordas], como se voasse.” (MOISÉS, [2000], p. 141) Trata-se do *deus ex machina*, recurso cênico que consistia na descida de um deus, por meio de um aparato mecânico, para resolver de modo arbitrário um impasse dramático para o qual não era possível uma solução verossímil. (Cf. MOISÉS, [2000], p. 141-142; HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1024)

O Prólogo se retira de cena, dizendo: “A peça tem por nome – *Os deuses de casaca*.” É de observar-se que o título da peça é um verso de seis sílabas, ou seja, é um hemistíquio de um verso alexandrino.

* * *

São personagens da comédia os deuses Júpiter, Marte, Apolo, Proteu, Cupido, Vulcano e Mercúrio. Conforme já afirmamos, não há deusas. Machado de Assis utiliza preferencialmente os nomes romanos dos deuses olímpicos – o Olimpo era a montanha em que moravam os deuses. Júpiter, identificado com Zeus da mitologia grega, era o deus maior dos romanos, o supremo rei do Olimpo, o senhor do mundo e o pai comum dos homens e dos deuses. Era filho de Cronos (o Tempo, que tudo devora) e Reia – ambos, por sua vez, filhos de Urano (o Céu) e Gaia (a Terra). Para que o filho (Zeus ou Júpiter) não fosse devorado pelo pai (Cronos), Reia o levou à ilha de Creta, onde foi alimentado pelo leite da cabra Amalteia.

Júpiter (Zeus)⁵ era casado com Juno (Hera), sua irmã. Marte (Ares) era filho de Júpiter (Zeus) e Juno (Hera), assim como Vulcano (Hefesto). Apolo é filho de Júpiter (Zeus) e Letó, uma de suas amantes. Cupido era filho de Vênus (Afrodite) e Mercúrio (Hermes), que, por sua vez, era filho de Júpiter (Zeus) e Maia, uma ninfa. Proteu era filho de Netuno (Poseidon) e Vênus (Afrodite). (Cf. KURY, 1999; MEUNIER, 1976; HARVEY, 1987; *GRANDE enciclopédia Larousse cultural*, 1988) Essa era a família de

⁵ Neste parágrafo, entre parênteses, estão os nomes gregos dos deuses.

deuses que aparece no Rio de Janeiro na comédia de Machado de Assis, em que eles se tratam muitas vezes pelos nomes que designam seus graus de parentesco (pai, filho, avô, neto, tio).

A comédia tem início com Mercúrio e Júpiter em cena; o primeiro trata o segundo chamando-o de pai. Júpiter ordena ao filho, que no Olimpo exercia a função de mensageiro, que distribua a correspondência aos outros deuses; tratava-se da convocação de um concílio para discutir o retorno ao Olimpo, uma vez que eles, os deuses, encontravam-se decaídos – da posição prestigiosa de deuses na Antiguidade à condição de homens no mundo moderno.

Há nisso uma reminiscência camoniana e da tradição épica da Antiguidade. Em *Os Lusíadas*, quando começa a narrativa (estância 19 do canto I), já as naves da frota de Vasco da Gama se encontram em alto mar. Nisso, reúnem-se os deuses olímpicos para decidir das “cousas futuras do Oriente”, convocados por Mercúrio:

Pisando cristalino céu fermoso,
Vêm pela Via Láctea juntamente,
Convocados da parte do Tonante
Pelo neto gentil do velho Atlante.
(CAMÕES, 1972, p. 17-18)

Tonante é epíteto de Júpiter, como deus das trovoadas. Como em *Os deuses de casaca*, é ele quem expede a convocação para o concílio. O mensageiro, que faz as convocações é o “neto gentil do velho Atlante”, Mercúrio. Ele é, por parte de Maia (sua mãe), neto de Atlante. (Cf. DIAS, in: CAMÕES, 1972, p. 18 – notas a *Os Lusíadas*)

A degradação do mundo moderno aparece nos contrastes entre “a flauta do deus Pã” e “um violão”, entre “ambrosia / Ou néctar” e vinho de Alicante ou de Jerez. O violão é instrumento popular na cultura brasileira, ele se opõe, no diálogo entre Mercúrio e Júpiter, à “flauta do deus Pã”, como sinal de degradação.

Que o violão, por sua popularidade, tinha má fama, sabe-se. Gilberto Freire assinala a degradação de diversos hábitos culturais locais, entre eles o do uso do violão, depois da vinda a família real para o Brasil: “O mesmo verificou-se com o violão, vencido de tal modo pelo piano inglês de cauda que se tornou vergonhosa sua presença em casa de gente que se considerasse ilustre pela raça e nobre pela classe.” (FREIRE, 2003, p. 519) Marcia Taborda, em seu livro sobre o violão e a identidade nacional,

afirmou: “Como consequência das transformações [derivadas da vinda da corte para o Brasil] percebe-se o menosprezo pelas criações culturais de caráter local, aspecto que no âmbito da música se refletiu, por exemplo, no repúdio ao sentimentalismo das modinhas embaladas pelo violão.” (TABORDA, 2011, p. 169) E José Murilo de Carvalho completa: “Até o início do século XX, o violão foi desprezado, pois, por ser considerado instrumento de uso de mulatos, capadócios e malandros, era indigno de frequentar salões e teatros.” (CARVALHO, José Murilo de, in: TABORDA, 2011, orelha do livro)

No romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, há um capítulo (o primeiro do livro) em que esse instrumento musical, tendo entrada na casa do Major Quaresma, causou estranheza: “um violão em casa tão respeitável! Que seria? / [...] / a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que cousa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!” (BARRETO, 1959, p. 28-29)

No romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, o violão aparece, também, entre as práticas culturais do grupo que habita o cortiço – de classe social inferior. (Cf. AZEVEDO, 1953)

Na própria obra ficcional de Machado de Assis, o ideal da música erudita, elevada, frequentemente se opõe à realidade chã da cultura nacional – caso dos contos “O machete” e “Um homem célebre”, por exemplo. É nessa realidade mal-afamada que os deuses estão mergulhados; não admira que quisessem voltar para o Olimpo.

Ainda em oposição à realidade, Júpiter pede “ambrosia ou néctar”, mas recebe vinho, que ele qualifica de “tisana”, no lugar das iguarias divinas. Para Júpiter, o vinho, que Mercúrio afirma ser a “fortuna dos mortais, delícia dos humanos” (p. 378), mas “trava como água estígia” (p. 378), ou seja, como água do rio Estige, um dos rios que separava o reino dos mortos (Hades) do mundo dos vivos. (Cf. KURY, 1999, p. 168) As bebidas oferecidas por Mercúrio a Júpiter – “Um cálix de Alicante? Um cálix de Xerez?” – são vinhos produzidos na Espanha.

Júpiter está apegado às lembranças do tempo passado, em que eles eram deuses, “tempo que já não volta”. (p. 377) Mercúrio, com ironia, provoca-o discretamente, dando a entender que Júpiter está “desatualizado”, isto é, apegado a algo que já não existe.

Saindo Mercúrio para convocar os deuses para o concílio, Júpiter fica a sós, e a segunda cena é um solilóquio desse deus. Em sua fala, ele, como quer escalar o Olimpo, para reassumir a condição antiga, recorda-se dos gigantes que o escalaram para derrubá-lo. (Cf. KURY, 1999, p. 120 e p. 383; HARVEY, 1987, p. 249 e p. 493)

Embora os personagens da comédia sejam seres mitológicos greco-latinos, toda a movimentação deles se faz na cidade do Rio de Janeiro, no contexto das instituições contemporâneas do autor da peça. Para pensarmos as relações entre deuses e homens, tais como elas se dão na comédia, partiremos destas considerações de Aldous Huxley:

Existem muitas espécies de deuses, como existem muitas espécies de homens. Pois que os homens fazem os deuses à própria imagem. [...] “Tu dizes que Afrodite veio com meu filho à casa de Menelau.” É Hécuba quem assim fala à funesta Helena, em *As Troianas* de Eurípedes. “Quão ridículo!... Quando tu o viste, foi teu próprio pensamento que se transformou em Afrodite. Afrodite é o nome de toda loucura humana.” Do mesmo modo, Jeová, Alá, a Trindade, Jesus, Buda são nomes para uma grande variedade de virtudes humanas, experiências místicas humanas, emoções estéticas humanas, remorsos humanos, consoladores devaneios humanos, terrores humanos, crueldades humanas. [...] Nem sequer o mesmo homem é cultuador coerente de um só Deus. Apesar de agnóstico confesso, *sinto* a presença de demônios numa floresta tropical. (HUXLEY, Aldous, 1975, p. 7)

Num raciocínio semelhante, o padre Antônio Vieira, no “Sermão de Santo Antônio” pregado no Maranhão em 1657, diz que os gentios tinham para cada vício um deus. (Cf. VIEIRA, 1959, t. VII, p. 312)

Segundo essa ideia, os deuses (os seres imaginários em geral) correspondem a facetas da alma (ou da interioridade) do homem. Na comédia de Machado de Assis, o autor sabiamente fez algo semelhante, mas aplicando o pensamento ao plano sociológico: a cada deus corresponde (aproximadamente) uma instituição humana – isso fica claro quando, no final da peça, eles definem o papel que cada um desempenhará na sociedade.

O primeiro a definir seu papel – com a exceção de Cupido, espírito juvenil, que será um frequentador de salões – é Apolo, que era o deus da poesia e da música, presidindo, no monte Parnaso, as atividades das musas. (Cf. KURY, 1999, p. 37) Na cena VII, ele faz uma avaliação da poesia moderna:

APOLO

Vejo ir-se dispersado
Dos poetas o rebanho, o meu rebanho amado!
Já poetas não são, são homens: carne e osso.
Tomaram neste tempo um ar burguês e ensosso.⁶
Depois, surgiu agora um inimigo sério,
Um déspota, um tirano, um López, um Tibério:
O álbum! Sabes tu o que é o álbum? Ouve,
E dize-me se, como este, um bárbaro já houve.
Traja couro da Rússia, ou sândalo, ou veludo;
Tem um ar de sossego e de inocência; é mudo.
Se o vires, cuidarás ver um cordeiro manso,
À sombra de uma faia, em plácido remanso.
A faia existe, e chega a sorrir... Estas faias
São copadas também, não têm folhas, têm saias.
O poeta estremece e sente um calafrio;
Mas o álbum lá está, mudo, tranquilo e frio.
Quer fugir, já não pode: o álbum soberano
Tem sede de poesia, é o minotauro. Insano
Quem buscar combater a triste lei comum!
O álbum há de engolir os poetas um por um.
Ah! meus tempos de Homero! (p. 393-394)

O deus aponta a situação degradada da poesia. E ainda na degradação, há coisa pior, há “um tirano, um López, um Tibério: / O álbum!” Eram comuns os álbuns na sociedade carioca – socialmente, o poeta estava obrigado a escrever versos neles sempre que era instado a fazer isso. O próprio autor da comédia escreveu poemas em diversos álbuns. Os dois tiranos mencionados – López e Tibério – eram um do mundo moderno, responsável pela guerra em que o Brasil, àquela altura, estava mergulhado (Guerra do Paraguai), o outro do mundo antigo, que foi, como imperador romano, um abominável tirano.

Na comédia, Machado de Assis, ao comparar o álbum com o ditador Solano López, coloca esse objeto como inimigo número um da poesia, assim como o líder paraguaio o era do Brasil naquela época. Além disso, a simples menção ao “tirano López” traz para o centro do debate um problema de ordem internacional que afetava o Estado brasileiro no mesmo momento em que o autor escrevia sua a peça. Ou seja, mesmo tendo escrito uma comédia para falar de um assunto clássico, Machado de Assis

⁶ Todas as edições, com exceção da de Mário de Alencar (1910) trazem “insosso”. A forma “ensosso”, entretanto, tal como aparece na primeira edição da comédia (1866), consta atualmente do *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa* (versão *on line* em: <http://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>). Ela está registrada no *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa* (1954), de Laudelino Freire.

não deixa de colocar em cena temas importantes do mundo contemporâneo. Nesse sentido, o autor se utiliza de uma técnica que consiste no emprego de um discurso “elevado” para discutir assuntos do cotidiano, presentes nas páginas dos jornais. Em crônica publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em 24 de janeiro de 1865, Machado de Assis não só abordou o tema da guerra do Paraguai como também criticou (ironia?) a diplomacia brasileira:

Depois de Aguirre passa-se a Lopez. Mata-se o dois de paus e arma-se a cartada ao rei de copas. É esse o pensamento de um epigrama publicado no último número da *Semana Ilustrada*:

Joga-se agora no Prata
Um jogo dos menos maus:
O Lopez é o rei de copas,
O Aguirre é o dois de paus.

O que é ação! Alguns dias de combate fizeram mais do que longos anos de polêmica diplomática. Bem podia ter-se poupado o papel que se gastou em notas e relatórios: eram mais algumas libras de pólvora. (ASSIS, 24 jan., 1865, p. 1)

Além das metáforas humanas e históricas, que configuram o álbum como inimigo da poesia, como os tiranos foram inimigos de seus povos, há um deslocamento, em sua (do álbum) caracterização, da esfera humana para a mítica: [ele] “Tem sede de poesia, é o minotauro.” Ser monstruoso, meio homem e meio touro, o minotauro habitava um labirinto, na ilha de Creta, e alimentava-se da carne humana. O rei de Creta exigia de Atenas o pagamento de um tributo anual de sete virgens e sete rapazes, que eram dados ao monstro. (Cf. BORGES, 1981, p. 97; GRANDE enciclopédia Larousse cultural, 1988, v. 6, p. 2215) A poesia moderna, portanto, era repasto, vítima, do álbum.

O final da fala de Apolo é o primeiro hemistíquio de um verso que só se completa na fala seguinte, de Marte. Nesse final, o deus manifesta a nostalgia dos tempos antigos – em que ele gozava do prestígio de um deus: “Ah! meus tempos de Homero!” –, tempos “em que a poesia encontrava-se a serviço de um bem social maior, transcendendo as futilidades do perverso álbum que engolia ‘os poetas um por um’.” (GODOI, 2010, p. 251) Essa ideia da excelência do mundo antigo, especialmente, da poesia, não era exclusiva desses personagens imaginados: na realidade, havia quem pensasse desse mesmo modo. Giacomo Leopardi, por exemplo, escreveu: “Tudo, de

Homero em diante, aperfeiçoou-se, mas não a poesia.” (LEOPARDI, 1996, p. 567) E cá entre nós, Joaquim Nabuco, num sentido ainda mais geral: “Se o progresso devesse ser ilimitado, Deus teria deixado os Atenienses para o fim.” (NABUCO, 1937, livro 1º, 119, p. 38)

Coerentemente com o papel de deus da poesia e da música, Apolo, na cena XII, decide a função que desempenhará no mundo moderno:

JÚPITER

[...]

(a Apolo, com sarcasmo)

Tu, Apolo, vais ser pastor do rei Admeto?
Imolas ao cajado a glória do soneto?
Que honra!

APOLO

Não, meu pai, sou o rei da poesia.
Devo ter um lugar no mundo, em harmonia
Com este que ocupei no nosso antigo mundo.
O meu ar sombreado, o meu olhar profundo,
A feroz gravidade e a distinção perfeita,
Nada, meu caro pai, ao vulgo se sujeita.
Quero um lugar distinto, alto, acatado e sério.
Coa pena da verdade e a tinta do critério
Darei as leis do belo e do gosto. Serei
O supremo juiz, o crítico. (p. 409-410)

Júpiter, quando sarcasticamente pergunta se Apolo vai ser pastor do rei Admeto, está se referindo ao episódio mitológico em que Apolo serviu de guardador dos gados de Admeto. Quando fez isso, Apolo estava como simples mortal, “desprovido de qualquer prestígio e brilho” divinos. (Cf. MEUNIER, 1976, p. 31-42) Aderir agora ao mundo humano seria o mesmo que voltar àquela condição servil.

Vê-se, nessa passagem, na argumentação de Apolo, quando responde a Júpiter, a importância do crítico na sociedade; o deus, depois de constatar o estado de degradação da poesia no mundo moderno, escolhe atuar como guia da criação artística. Não é por acaso que Apolo faz essa escolha; o próprio Machado de Assis, antes mesmo de se dedicar ao teatro, começara sua carreira como poeta e como crítico. Em 8 de outubro de 1865, no *Diário do Rio de Janeiro*, o autor de *Os deuses de casaca* publicou um artigo intitulado “O ideal do crítico”, em que expôs sua confiança na importância dessa atividade no seio da civilização:

Se esta reforma⁷, que eu sonho, sem esperanças de uma realização próxima, viesse mudar a situação atual das coisas, que talentos novos! que novos escritos! que estímulos! que ambições! A arte tomaria novos aspectos aos olhos dos estreates; as leis poéticas, – tão confundidas hoje, e tão caprichosas, – seriam as únicas pelas quais se aferisse o merecimento das produções, – e a literatura alimentada ainda hoje por algum talento corajoso e bem encaminhado, – veria nascer para ela um dia de florescimento e prosperidade. Tudo isso depende da crítica. Que ela apareça, convencida e resoluta, – e a sua obra será a melhor obra dos nossos dias. (ASSIS, 1962, p. 18-19)

O papel atribuído por Machado de Assis ao teatro – “uma iniciativa de moral e civilização” (ASSIS, 2008a, p. 132) – casa-se, aqui, com sua visão da crítica literária e, ao mesmo tempo, com a função de crítico que, em *Os deuses de casaca*, ele reserva a Apolo. Esse deus, portanto, na peça, parece representar, concretamente, o ideal estético de Machado de Assis.

Ao passo que Apolo se associa, no conjunto social, à instituição da crítica, Marte, deus da guerra, escolhe vincular-se à instituição da imprensa – o que ele deixa claro quando responde à interpelação de Júpiter:

JÚPITER

E tu, Marte?

MARTE

Eu cedo à guerra de papel.
Sou o mesmo; somente o meu valor antigo
Mudou de aplicação. Corro ainda ao perigo,
Mas não já com a espada: a pena é minha escolha.
Em vez de usar broquel, vou fundar uma folha.
Dividirei a espada em leves estiletes
Com eles abrirei campanha aos gabinetes.
Moral, religião, política, poesia,
De tudo falarei com alma e bizzarria.
Perdoa-me, ó papel, meus erros de outrora,
Tarde os reconheci, mas abraço-te agora!
Cumpre-me ser, meu pai, de coração fiel,
Cidadão do papel, no tempo do papel.

Machado de Assis põe Marte na situação de proprietário de um jornal – “vou fundar uma folha.” –, porque no jornal se travam as guerras modernas, guerras de ideias,

⁷ A reforma a que o autor se refere consiste na instauração de uma crítica literária séria, elevada e atuante, no contexto brasileiro – essa é a ideia defendida em “O ideal do crítico”. Para Machado de Assis, o lugar do crítico é “um lugar distinto, alto, acatado e sério.” – conforme as palavras de Apolo.

feitas com palavras, sem derramamento de sangue, o que era sinal de avanço civilizatório. Em 1859, o autor da comédia havia publicado um artigo com reflexões sobre o papel da imprensa no mundo moderno, em que diz: “O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções.” (ASSIS, 2013, p. 72-73) Apesar dessa confiança no papel civilizador da imprensa, não se pode esquecer que “os analfabetos no Brasil correspondiam a 84% do total apurado pelo censo [de 1872]”. (GUIMARÃES, Hélio de Seixas, 2004, p. 103)

No jornal se travavam as batalhas de ideias – “Com eles abrirei campanha aos gabinetes. / Moral, religião, política, poesia, / De tudo falarei com alma e bizzarria.” –; tudo isso era tratado misturadamente na imprensa da época. A multiplicidade de assuntos presentes nos jornais fica bem caracterizada na fala de Marte: nos jornais daquele tempo vinham, lado a lado, assuntos internacionais (telegramas), pequenos dramas do dia a dia (gazetilha), poesias, discussões sobre política, atividades do parlamento e do conselho municipal, temas religiosos, crítica literária e teatral, literatura de ficção (nos rodapés ou não), comentários da semana (folhetins), etc.

Em passagem anterior, na cena III, quando ainda não optara por viver entre os homens, Marte criticara os hábitos do mundo moderno:

MARTE

[...]

– É desanimador

O estado deste mundo. A guerra, o meu ofício,
É o último caso; antes vem o artifício.
Diplomacia é o nome; a coisa é o mútuo engano.
Matam-se, mas depois de um labutar insano;
Discutem, gastam tempo, e cuidado e talento;
O talento e o cuidado é ter astúcia e tento.

[...]

MARTE

Que acontece daqui? É que nesta Babel
Reina em todos e em tudo uma coisa – o papel.
É esta a base, o meio e o fim. O grande rei
É o papel. Não há outra força, outra lei. (p. 382 e p. 383)

A posição de Marte, perante o mundo moderno, avança na direção daquilo que é mais caro a Machado de Assis: a linguagem, a palavra, o discurso, a literatura, o jornal,

o teatro. A diplomacia, outro avanço civilizacional, se não evita guerras, faz o possível para isso, e, em geral, as adiam. Na crônica já mencionada aqui, o autor de *Os deuses de Casaca* critica, ironicamente, a diplomacia, por perder muito tempo em discussões inúteis: “a diplomacia é a arte de gastar palavras, perder tempo, estragar papel, por meio de discussões inúteis, delongas e circunlocações desnecessárias e prejudiciais”. Segundo o autor, “podia ter-se poupado o papel que se gastou em notas e relatórios: eram mais algumas libras de pólvora”. (ASSIS, 24 jan. 1865, p. 1)

Marte, quando desce ao mundo humano, vê no embate de ideias, nas polêmicas – algo que acontece no plano das abstrações – o equivalente moderno das guerras antigas; daí sua escolha pelo jornal na vida mundana a que se vai integrar. “Corro ainda ao perigo, / Mas não já com a espada: a pena é minha escolha. / Em vez de usar broquel, vou fundar uma folha.”

Voltando à cena XII: tendo Marte exposto a Júpiter, sua mudança de posição, pergunta o deus maior a Vulcano: “E tu, ó deus das lavas, / Tu, que o raio divino outrora fabricavas. / Que irás tu fabricar?” (p. 411) Vulcano responde que fará “penas de aço”: “Os raios que eu fazia, em penas transformados, / Como eles hão de ser ferinos e aguçados. / A questão é de forma.” (p. 411)

A escolha de Vulcano recai sobre a mesma esfera da vida na civilização moderna: a imprensa, a escrita, a crítica, a arte da palavra – o mundo do papel. Com isso, militará ele ao lado de Apolo e de Marte.

Já Proteu “era capaz de transformar-se no que quisesse”. (KURY, 1999, p. 341) Essa característica determinou seu destino entre os humanos. Na cena VI, ele relata uma transformação sua em corvo:

PROTEU

Há quatro dias,
Graças ao meu talento e às minhas tropelias,
Iludi meio mundo. Em corvo transformado,
Deixei um grupo imenso absorto, embasbacado.
Vasto queijo pendia ao meu bico sinistro.
Dizem que eu era então a imagem de um ministro.
Seria por ser corvo, ou por trazer um queijo?
Foi uma e outra coisa, ouvi dizer. (p. 391)

Nessa passagem, temos duas especificidades: a capacidade de Proteu assumir formas as mais variadas (nesse caso, a forma de um corvo que era “a imagem de um

ministro”), e a articulação dessa capacidade com o mundo político – o que resulta numa sátira explícita. A sátira em *Os deuses de casaca* é leve e discreta, fica no horizonte da ação que se desenvolve no palco: essa passagem é um dos momentos em que ela é direta, feita sem reservas.

No final da cena XII, ao mudar de opinião sobre voltar ou não ao Olimpo, diz ele, em diálogo com Júpiter:

JÚPITER

Proteu,
Não te dignas dizer o que farás?

PROTEU

Quem? eu?
Farei o que puder; e creio que me é dado
Fazer muito: o caso é que eu seja utilizado.
O dom de transformar-me, à vontade, a meu gosto
Torna-me neste mundo um singular composto.
Vou ter segura a vida e o futuro. O talento
Está em não mostrar a mesma cara ao vento.
Vermelho de manhã, sou de tarde amarelo;
Se convier, sou bigorna, e se não, sou martelo.
Já se vê, sem mudar de nome. Neste mundo
A forma é essencial, vale pouco o fundo.
Vai o tempo chuvoso? Envergo um casacão.
Volta o sol? Tomo logo a roupa de verão.
Quem subiu? Pedro e Paulo. Ah! que grandes talentos!
[...]
Deste modo, meu pai, mudando a fala e a cara,
Sou na essência Proteu, na forma Dulcamara...
De tão bom proceder tenho as lições diurnas.
Boa tarde!

JÚPITER

Onde vais?

PROTEU

Levar meu nome às urnas! (p. 411-413)

A correspondência entre a característica divina de Proteu – poder mudar de aspecto à vontade – e as instituições humanas o conduz à profissão, que, entre os homens, tem essa característica: a política. Evidentemente, há sarcasmo nessa caracterização dos políticos, pois o autor faz uma crítica ao tipo do político lacaios, que muda de posição de acordo com a situação: “Vermelho de manhã, sou de tarde amarelo; /

/ Se convier, sou bigorna, e se não, sou martelo”. Diz, ainda, que, no mundo dos homens, o que tem valor é a aparência: “Neste mundo / A forma é essencial, vale pouco o fundo.” E, de forma irônica, afirma que para esse tipo de político não importa quem chegará ao poder, todos terão a sua adesão: “Quem subiu? Pedro e Paulo. Ah! que grandes talentos!”

Machado de Assis, desenvolvendo a peça dessa maneira, lança o personagem num mundo do qual ele próprio (Machado) era grande observador: quando jovem, ao ser contratado para o *Diário do Rio de Janeiro*, foi ser repórter no senado do império; ao longo de toda a sua trajetória de cronista, nunca deixou de comentar os acontecimentos desse âmbito da vida pública. Ele foi alto funcionário público (no ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas), e, em sua ficção, a articulação entre os enredos fictícios e os acontecimentos reais, da esfera política, é perfeita. (Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 1, p. 128-143; ASSIS, 2008, v. 4; MAGALHÃES JÚNIOR, 1958; GLEDSON, 1986)

A última cena da comédia (XIII) é a única em que todos os deuses se encontram na sala. O último a chegar é Cupido; com sua entrada (que dá início à cena), está completo o conselho. Nas cenas anteriores, diversos deuses – Cupido, Apolo, Marte, Vulcano e Proteu – já haviam se manifestado a favor da permanência deles no mundo moderno. Reunido o conselho, era necessário convencer o deus mais poderoso – Júpiter –, que resistia à ideia. Mercúrio ainda não sabe o que fazer. Cupido, desde o início, vinha usando o amor (envolvendo as deusas) para convencer os deuses a permanecerem onde estavam. Com Júpiter, não será diferente; ele adota a mesma estratégia.

Voltemos antes, porém, ao caso de Mercúrio. Quando, na cena IX, Mercúrio demonstra interesse por Hebe, Cupido já o dera por “baleado” (p. 402), isto é, convertido à ideia de permanecer no Rio de Janeiro. O problema que se coloca na cena XIII, no tocante a Mercúrio, é o da função que ele exercerá na vida nova. Cupido sugere que ele continue exercendo a função de correio (amoroso), o que ele recusa; Marte, vem em seu socorro:

MARTE

Vem comigo; entrarás na política escura.
Proteu há de arranjar-te uma candidatura.
Falarei na gazeta aos graves eleitores,
E direi quem tu és, quem foram teus maiores.

Confia e vencerás. Que vitória e que festa!
Da tua vida nova a política... é esta:
Da rua ao gabinete, e do paço ao tugúrio,
Farás o teu papel, e papel de mercúrio;
O segredo ouvirás sem guardar o segredo.
A escola mais rendosa é a escola do enredo.

MERCÚRIO

Sou o deus da eloquência: o emprego é adequado.
Verás como hei de ser na intriga e no recado.
Aceito a posição e as promessas... (p. 414-415)

Mercúrio fica destinado a atuar nos bastidores da política; ele aceita.

Resolvida a sua situação, só falta o convencimento de Júpiter, o deus maior. Júpiter resiste: “Fico só, lutarei sozinho e eternamente.” (p. 415) Os deuses insistem com o poderoso líder, especialmente Cupido, que lhe recorda as conquistas amorosas, quando se transformou em touro, para conquistar Europa, em cisne, para conquistar Leda, em chuva de ouro, para conquistar Dânae. (HARVEY, 1987 p. 219, p. 303 e p. 149) Só uma divindade escapara às investidas de Júpiter – era Diana. Cupido atíça-lhe a vontade, dizendo que essa deusa não caça mais veados, mas caça namorados. Com isso, Júpiter fica abalado em sua resistência. No final da última cena, todos os deuses se despedem dele, e vão sair:

JÚPITER

Ide lá!

Adeus.

OS OUTROS
(*menos Cupido*)

Adeus, meu pai.
(*Silêncio.*)

JÚPITER
(*depois de refletir*)

Também sou homem.

TODOS

Ah!

JÚPITER
(*decidido*)

Também sou homem, sou; vou convosco. O costume
Meio homem já me fez, já me fez meio nume.

Serei homem completo, e fico ao vosso lado
Mostrando sobre a terra o Olimpo humanizado. (p. 419)

Assim converte-se Júpiter à ideia dos outros. Também ele não retornará ao Olimpo, ficará entre os homens, exercendo função de poder equivalente à antiga – ele escolhe ser... banqueiro! (p. 420)

A escolha de Júpiter o põe na situação de controle do mundo: como num teatro de marionetes, ele pode exercer o poder de dar movimento à vida dos homens, usando como “fios” as relações mediadas pelo dinheiro.

* * *

As mulheres, nesta comédia de Machado de Assis, não comparecem na cena. O Prólogo já se desculpara por essa falha. Entretanto, a presença delas é firme e determinante (nas falas dos deuses). A decisão deles de não retornar ao Olimpo tem por fundamento as deusas.

Como Cupido, desde o início da peça, elas já estão integradas ao mundo humano. Isso se vê quando, por exemplo, na cena VIII, Vênus passa num carro:

CUPIDO
(*indo ao fundo*)

Vês ali? é um carro. E no carro? um balão.
E dentro do balão? uma mulher.

MARTE

Quem é?

CUPIDO
(*voltando*)

Vênus!

APOLO

Vênus! (p. 396)

A passagem de Vênus é que conduzirá Apolo à sua decisão de ficar onde está – no Rio de Janeiro. O balão a que Cupido se refere é a roupa da deusa: a saia-balão – de grande roda retesada por anágua ou enfunada por arcos horizontais. Era tão intensa a moda da saia-balão, que Bernardo Guimarães, em 1859, fez-lhe uma sátira intitulada “À saia-balão”. Nessa sátira, ele a chama de “cúpula errante”:

Balão, balão, balão! cúpula errante,
Atrevido cometa de ampla roda,
 Que invades triunfante
Os horizontes frívolos da moda;
Tenho afinado já para cantar-te
 Meu rude rabeção;
Vou teu nome espalhar por toda parte,
 Balão, balão, balão!

(GUIMARÃES, Bernardo, 1959, p. 93)

Como nos versos de Bernardo Guimarães, na peça de Machado de Assis, a sequência “dentro de um carro um balão, e dentro do balão uma mulher” tem também efeito humorístico.

Na mesma cena VIII, logo depois de Vênus passar no carro, passa pela calçada outra mulher:

CUPIDO

Ouves, meu tio, um som, um farfalhar de seda?
Vai ver.

APOLO

(*indo ver*)

É uma mulher. Lá vai pela alameda.
Quem é?

CUPIDO

Juno, a mulher de Júpiter, teu pai.

APOLO

Deveras? É verdade! olha, Marte, lá vai;
Não conheci.

CUPIDO

É bela ainda, como outrora,
Bela, e altiva, e grave, e augusta, e senhora.

APOLO

(*voltando a si*)

Ah! mas eu não arrisco a minha divindade...

(*a Marte*)

Olha o espertalhão!... Que tens?

MARTE

(*absorto*)

Nada.

CUPIDO

Ó vaidade!

Humana embora, Juno é ainda divina.

APOLO

Que nome usa ela agora?

CUPIDO

Um mais belo: Corina! (p. 397-398)

As mulheres, isto é, as deusas, passam rente à cena: até o farfalhar das sedas de suas roupas são ouvidas pelos deuses que se encontram na sala. O poeta usa a cena para aproximar a deusa que ocupava altíssima posição no Olimpo da mulher que ele amou em 1864, a quem atribuiu o nome poético de Corina. Deve-se lembrar, aqui, que *Os deuses de casaca* tiveram uma primeira redação nesse mesmo ano, e, ainda, que foi em 1864 que o poeta publicou os “Versos a Corina” – tanto na imprensa periódica como no livro *Crisálidas*. (ASSIS, 1864, p. 172; SOUSA, 1955, p. 383-385)

Ao final da cena VIII, Marte e Apolo saem de cena exclamando “Ah! Vênus!” (Marte) e “Ah! Juno! (Apolo). (p. 399-400) É da ligação deles com as deusas que derivam suas decisões de permanecer no mundo humano. A cena IX se abre com Cupido dizendo: “Baleados!” (p. 400), com isso querendo dizer que eles tinham sido atingidos pelo amor por artes do deus mais jovem.

Os deuses Mercúrio e Júpiter decidem-se pela expectativa de virem a conquistar Hebe e Diana, respectivamente. A presença das deusas, portanto, na estrutura da peça, embora indireta, é intensa e desempenha importante papel no desenvolvimento da ação dramática – são elas que fornecem as motivações para as decisões de pelo menos quatro dos seis deuses.

* * *

Assim que Júpiter decide que será “banqueiro” (esta é a última palavra da cena XIII, antes do epílogo), os personagens – que estavam todos em cena – “fazem alas”, o Epílogo “atravessa do fundo e vem ao proscênio”. A fala do Epílogo integra-se, assim, na última cena da comédia, diferentemente da fala do “Prólogo” (que vem antes, separada, da cena I).

O Epílogo se apresenta como sendo o mesmo personagem que abriu a peça, ou seja, o Prólogo:

EPÍLOGO

Boa noite. Sou eu, o Epílogo. Mudei
O nome. Abri a peça, a peça fecharei. (p. 420)

Ele fala em nome do poeta, que adverte o público do fato de que os deuses apresentados em cena são “lindas ficções”:

O poeta
Não comunga por si na palavra indiscreta
De Marte ou de Proteu, de Apolo ou de Cupido.
Cada qual fala aqui como um deus demitido;
É natural da inveja; e a ideia do autor
Não pode conformar-se a tão fundo rancor.
Sim, não pode; e, contudo, ama aos deuses, adora
Essas lindas ficções do bom tempo de outrora. (p. 420-421)

Parece haver, nessa posição adotada pelo autor, um cuidado para que não se confundisse a ficção mitológica com uma religião em que ele acreditasse. Pode ser que haja nisso uma prevenção de críticas; o poeta se acautelava contra possíveis ataques que envolvessem tais temas. Sabiamente, ele, introduzindo esse assunto, esclarece a causa da demissão dos deuses olímpicos:

Se o tempo sepultou Eros, Minerva, e Marte,
Uma coisa os revive e os santifica: a arte.
Se a história os dispersou, se o Calvário os banuiu,
A arte, no mesmo amplexo, a todos reuniu.
De duas tradições a musa fez só uma:
David olhando em face a sibila de Cuma. (p. 421)

As duas tradições, a da Antiguidade clássica e a da cristandade, só comparecem lado a lado nesses versos finais do Epílogo. Apesar disso, ao longo de toda a comédia, em que os deuses já se encontravam (desde o início) decaídos, a tradição cristã estava implícita, pois era a causa histórica da deposição dos deuses olímpicos (“o Calvário os banuiu”).

Ao final do livro impresso, Machado de Assis avisa os leitores de que o antepenúltimo verso recitado pelo Epílogo é uma tradução de um verso de um soneto do

marquês de Belloy, que, por sua vez, é uma paráfrase da expressão *Teste David cum Sibylla*, que aparece num hino da igreja. O hino em que aparece tal verso é o *Dies irae*, cantado nas missas de réquiem. (Cf. KECKREISEN, O. S. B. [Ordem de São Benedito], 1967, p. [125]-[128]; DUFAUR, in: <<https://ipco.org.br/o-fim-do-mundo-relebrado-no-canto-da-sibila-e-no-dies-irae/>>) Profecias relativas ao fim do mundo (dia do juízo) existiam tanto no Antigo Testamento (David) como na tradição clássica (Sibila de Cuma). Essa associação das duas tradições, com ênfase no *Dies irae*, não deixa de conter certa alusão à morte das divindades olímpicas; pode-se até pensar num réquiem para os deuses.

GODS AMONG MEN

Abstract: This paper analyzes the comedy *Os deuses de casaca*, by Machado de Assis, first performed in December 1865 and published in 1866. The analysis focuses on the convincing process of the Olympic gods to remain in the modern world in which they find themselves, fallen from Olympus, since the beginning of the play. Likewise, the processes of choosing the functions that each of the gods will exercise in the structure of modern society are analyzed, in accordance with the attributions of each god on Olympus.

Keywords: Brazilian literature, Brazilian theater, comedy, Machado de Assis.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix. 1981.

ASSIS, Machado de. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.

ASSIS, Machado de. Ao acaso (Revista da semana). *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 20, p. 1, 24 jan. 1865.

ASSIS, Machado de. *Os deuses de casaca*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1866.

ASSIS, Machado de. *A semana*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953. 3v.

ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Livro do Mês, 1962.

ASSIS, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4v.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. Org. João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. Org. Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Unesp, 2013.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Martins, 1953.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 2.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.

BORGES, Jorge Luís. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1981.

BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Comentados por Augusto Epifânio da Silva Dias. 3.^a ed. Reprodução fac-similada da 2.^a edição (em 2 tomos – 1916/1918). Guanabara [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 67, p. 3, 9 mar. 1864. [anúncio da casa Campas & Filho: Sapateiros]

DUFAUR, Luís. O fim do mundo lembrado no Canto da Sibila e no Dies Irae. Disponível em: <<https://ipco.org.br/o-fim-do-mundo-relembado-no-canto-da-sibila-e-no-dies-irae/>>. Consulta em: 12 nov. 2019.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2009.

FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 14.^a ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GODOI, Rodrigo Camargo de. *Entre comédias e contos: a formação do ficcionista Machado de Assis (1856-1866)*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2010. [Dissertação de Mestrado]

GRANDE enciclopédia Larousse cultural. São Paulo: Universo, 1988. 8v.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Organização, introdução, cronologia e notas por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp, 2004.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUXLEY, Aldous. *Satânicos e visionários*. Trad. J. L. Dantas. Rio de Janeiro: Americana, 1975.

KECKREISEN, O. S. B., D. Beda. *Missal quotidiano*. Salvador: Beneditina, 1967.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Organização e notas de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Machado de Assis, funcionário público*. Rio de Janeiro: Ministério da Viação e Obras Públicas, 1958.

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

MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MEUNIER, Mário. *Nova mitologia clássica: a legenda dourada – história dos deuses e heróis da Antiguidade*. 2. ed. São Paulo: IBRASA (Instituição Brasileira de Difusão Cultural), 1976.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 10 ed. São Paulo: Cultrix, [2000].

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NABUCO, Joaquim. *Pensamentos soltos*. Traduzidos do francês por Carolina Nabuco. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, 1959. t. VII.

Endereços eletrônicos

<http://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>

<https://ipco.org.br/o-fim-do-mundo-relebrado-no-canto-da-sibila-e-no-dies-irae/>